

**План-конспект семінарів з дисципліни  
«Література Просвітництва і Романтизму»**

**Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора**





Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора

План-конспект семінарів з дисципліни «Література Просвітництва і Романтизму»  
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 «Література Просвітництва і Романтизму»**  
**для студентів-філологів**

**Берегово, 2023**



У посібнику подано тематичний план курсу «Історія зарубіжної літератури: Література Просвітництва і Романтизму», 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 Просвітництва і Романтизму. 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)

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

A segédkönyv a „Világirodalom: A felvilágosodás és a romantika irodalma” 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 „Világirodalom: A felvilágosodás és a romantika irodalma” című tárgyból. 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)



## ЗМІСТ

Тематичний план курсу.....	7
Питання до іспиту.....	10
Список обов'язкових творів для прочитання.....	11
Базова література.....	12
Орієнтовне календарно-тематичне планування.....	13
<b>Дидактичний матеріал:</b>	
<b>Література Просвітництва</b>	
Тема 1.....	19
Тема 2.....	43
Тема 3.....	61
Тема 4.....	83
<b>Питання для самостійної підготовки до МКР 1.....</b>	<b>97</b>
<b>Література Романтизму</b>	
Тема 5.....	99
Тема 6.....	113
Тема 7.....	119
Тема 8.....	121
Тема 9.....	129
Тема 10.....	132
Тема 11.....	136
Тема 12.....	141
<b>Практичні та творчі завдання для усної МКР.....</b>	<b>149</b>
<b>Підручники та посібники до курсу.....</b>	<b>152</b>



## Тематика практичних занять з курсу

### «Література Просвітництва та Романтизму» (24 г.)

<p><b>Тема 1. Просвітництво як історична доба. Літературні напрями доби Просвітництва</b></p> <p><b>ЛІТЕРАТУРА ПРОСВІТНИЦЬКОГО РАЦІОНАЛІЗМУ В АНГЛІЇ</b></p> <p>Життя і творчість Р. Бернса.</p> <p>Д. Дефо «Робінзон Крузо». Уславлення енергії і заповзятливості людини в умовах чужого екзотичного середовища.</p> <p>Роман Свіфта «Мандрі Гуллівера» – сатиричне зображення англійського суспільства XVIII ст.</p> <p><b>ЛІТЕРАТУРА СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ В АНГЛІЇ</b></p>
<p><b>Тема 2. ЛІТЕРАТУРА ПРОСВІТНИЦЬКОГО РАЦІОНАЛІЗМУ У ФРАНЦІЇ</b></p> <p>Відображення полеміки між філософськими концепціями оптимізму і песимізму у повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм»</p> <p>Втілення ідеї «природної людини» у повісті Вольтера «Простодушний»</p> <p><b>СЕНТИМЕНТАЛІЗМ У ФРАНЦІЇ. РУССО</b></p> <p><b>ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕНІ ДІДРО, Ж.-Ж. РУССО</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Роман-сповідь Дені Дідро «Черниця».</li> <li>2. Соціально-філософська концепція Ж.-Ж. Руссо. «Нова Елоїза» – роман про чисте почуття, свободу особистих взаємин.</li> <li>1. Внесок П. Бомарше в розвиток французької драматургії. Бомарше «Севільський цирюльник». Сумна історія життєвих пригод Фігаро.</li> </ol>
<p><b>Тема 3. ЛІТЕРАТУРА НІМЕЧЧИНИ</b></p> <p><b>ЛІТЕРАТУРА ПЕРІОДУ «БУРІ І НАТИСКУ». Г. Е. ЛЕССІНГ</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Антифеодальний виступ штюрмерів. Творчість поетів «Бурі і натиску».</li> <li>2. Гердер та ідея народності. Характеристика творчості.</li> <li>3. Життя і творчість Лессінга. Естетичні праці.</li> <li>4. Антифеодальний виступ штюрмерів.</li> <li>5. Г. Лессінг «Емілія Галотті» – протест проти насилля людини над людиною, проти тиранії жорстоких князів.</li> <li>1. Життєвий і творчий шлях Ф. Шиллера</li> <li>2. Внесок письменника у розвиток жанру балади.</li> <li>3. Драматургія німецького просвітника «Підступність і кохання», «Вільгельм Телль».</li> <li>4. Ф. Шиллер «Розбійники». Ненависть до деспотизму і страсне прагнення змінити соціальний порядок.</li> </ol>
<p><b>Тема 4.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Сторінками біографії та творчого шляху Й.-В. Гете. Лірика Гете</li> <li>2. Витоки творчості. Автобіографічний зміст роману «Страждання молодого Вертера».</li> <li>3. Особливості балад Й.-В. Гете. «Вільшаний король», «Рибалка».</li> <li>4. Драматургія Гете. Прозові п'єси.</li> <li>5. Пошуки сенсу життя у трагедії Гете «Фауст».</li> </ol>

<b>Романтизм</b>
<p><b>Тема 5.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Соціально-історичні передумови розвитку романтизму</li> <li>2. Поняття романтизму. Основні етапи розвитку та течії романтизму.</li> <li>3. Мистецтво і мода доби романтизму.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Загальна характеристика німецького романтизму</b></li> <li>2. Життєвий шлях Е.Т.А. Гофмана. Характеристика творчості. «Життєва філософія kota Мурра», «Золотий горнець». «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер». Механічні відносини між людьми, засновані на диктатурі матеріальних цінностей.</li> <li>3. Життєвий і творчий шлях Г.Гейне.</li> <li>4. «Книга пісень» – видатне явище німецького романтизму. Народно-пісенна основа віршів.</li> </ol>
<b>Датський романтизм</b>
<p><b>Тема 6.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Особливості розвитку англійського романтизму</li> <li>2. Короткі відомості про життя і творчість П.Б.Шеллі. Гармонія людини з природою – провідна тема лірики поета.</li> <li>3. Дж.Г.Байрон – видатний англійський поет-романтик, фундатор епохи нової поезії.</li> <li>4. «Українська» та «східна» теми у творчості Дж. Г.Байрона: «Мазепа», цикл «Східні поеми». Роман у віршах «Дон Жуан».</li> </ol>
<p><b>Тема 7.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Життєвий шлях В.Скотта.</li> <li>2. Жанр історичного роману, його ознаки та особливості.</li> <li>3. Широка панорама життя Середньовічної Англії в історичних романах письменника: «Роб Рой», «Уеверлі», «Квентін Дорвард».</li> <li>4. «Айвенго». Об'єктивність зображення історичного процесу і соціальних відносин у романі</li> </ol>
<p><b>Тема 8.</b> Розвиток романтичної літератури Франції XIX ст.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. В.Гюго – видатний французький письменник-романтик. Особливості романтизму і новаторство В.Гюго. Поетична та драматургічна спадщина письменника.</li> <li>2. Романна творчість В.Гюго: «Людина, яка сміється», «93», «Знедолені».</li> <li>3. В.Гюго «Собор Паризької Богоматері». Процес вивільнення людської свідомості з-під влади церковно-аскетичних догм. Пробудження третього стану.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Життєвий шлях Жорж Санд. Витоки феміністичної теорії.</li> <li>2. Роман «Індіана» – літературний дебют французької письменниці.</li> <li>3. Образ сильної і незалежної жінки в діалогії «Консуело», «Графиня Рудольштадт».</li> </ol>
<p><b>Тема 9.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Історичні умови виникнення польського романтизму.</li> <li>2. Життєвий і творчий шлях Адама Міцкевича.</li> <li>3. Створення романтичного автопортрета у збірці «Кримські сонети». Образи природи Криму.</li> </ol>

<p><b>Тема 10.</b> Загальна характеристика американського романтизму.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Життєвий шлях В.Ірвінга. Новелістика американського письменника.</li> <li>2. Ф.Купер – майстер пригодницького роману.</li> </ol>
<p><b>Тема 11.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Е.По – засновник детективного жанру.</li> <li>2. Ідейно-художній аналіз новел Е.По: «Червоний кіт», «Провалля і маятник», «Лігея», «Червона смерть», «Окуляри».</li> <li>3. Е. По. Новели «Вбивство на вулиці Морґ», «Викрадений лист», «Золотий жук». Принцип дедуктивного мислення.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Генрі Лонгфелло.</li> <li>2. Гаррієт Бічер-Стоу.</li> </ol>
<p><b>Тема 12.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Міф і художня творчість Н.Готорна. Проблеми духовності й моралі у романі «Червона літера».</li> <li>2. Натаніель Готорн «Золото царя Мідаса». Засудження прагнення до збагачення як основної мети життя.</li> </ol>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. А.Конан-Дойль – послідовник Е.По.</li> <li>2. Детективні твори письменника. Їх загальна характеристика.</li> </ol>

**Питання до екзамену (V семестр)**

1. Просвітництво як ідейно-політичний, економічний та культурний рух XVIII ст.
  2. Система літературних напрямів доби Просвітництва: їхні особливості, жанрова система, представники.
  3. Особливості англійської літератури XVIII ст.: національна своєрідність, періодизація.
  4. Творчість Д. Дефо. „Робінзон Крузо” як перший просвітницький роман.
  5. Творчість Дж. Свіфта. Жанрова своєрідність „Мандрів Гулівера”.
  6. Англійська поезія сентименталізму.
  7. Передромантизм в системі літератури доби Просвітництва.
  8. Особливості французької літератури XVIII ст.: національна своєрідність, періодизація.
  9. Діяльність французьких просвітників-енциклопедистів. Роль Енциклопедії у становленні французької просвітницької літератури.
  10. Творчість Вольтера. Особливості його філософських повістей.
  11. Творчість Д. Дідро як драматурга, романіста і теоретика театру.
  12. Етапи розвитку французької драматургії XVIII ст. Творчість Бомарше.
  13. Сентименталізм у французькій літературі. Творчість Ж.-Ж. Руссо.
  14. Особливості німецької літератури XVIII ст.: національна своєрідність, періодизація.
  15. Значення Лессінга як драматурга і теоретика літератури.
  16. Творчість Й.В.Гете. „Фауст”: проблематика, система персонажів, новаторство.
  17. Творчість Ф. Шиллера: проблематика, новаторство.
  18. Романтизм: основні риси, поняття романтичного двосвіття, романтичний герой, жанрова система. Художні маніфести літератури романтизму.
  19. Особливості німецького романтизму: національна своєрідність, періодизація.
  20. Єнський романтизм: діяльність братів Шлегелів.
  21. Гейдельберзька школа: особливості, представники.
  22. Творчість Е.Т.А. Гофмана.
  23. Особливості англійського романтизму: національна своєрідність, періодизація.
  24. Творчість Дж.Г. Байрона. Ліро-епічна поема в творчості письменника.
  25. В. Скотт як поет, романіст і теоретик історичного роману.
  26. Творчість В. Гюго як поета, драматурга і романіста.
  27. Зрілий французький романтизм: творчість Ж. Санд.
  28. Література американського романтизму: національна своєрідність, періодизація.
  29. Роль Ф. Купера у становленні американського роману.
  30. Творчий шлях Е. По – поета і новеліста.
-

**Художні тексти:**

1. Дефо Д. Робінзон Крузо.
2. Свіфт Дж. Мандри Гулівера.
3. Роберт Бернс. Вірші і балади («Як ішла житами, бідна...», «Моя горянка», «Прощання», «Польовій миші», «Чесна бідність», «Моя любов – рожевий цвіт», «Брюс – шотландець», «Остання пісня», «Дерево свободи» та ін.).
4. Вольтер. Кандід. Простак.
5. Дідро Д. Черниця.
6. Руссо Ж.-Ж. Нова Елоїза. Еміль.
7. Бомарше П. Одруження Фігаро.
8. Йоганн-Вольфганг Гете «Фауст», «Страждання молодого Вертера». Вірші і балади («Нічна пісня мандрівника», «Фіалка», «До місяця», «Травнева пісня», «Прометей», «Рибалка», «Вільшаний король», «Корінфська наречена» та ін.)
9. Шиллер Ф. Фрідріх Шиллер «Розбійники», «Підступність і кохання». Вірші і балади («Боги Греції», «Ода до радості», «Тріумф любові», «Рукавичка», «Івікові журавлі», «Полікратів перстень», «Келих» та ін.)
10. Гофман Е. Золотий горнець. Крихітка Цахес на прізвисько Ціннобер.
11. В.Гюго «Собор Паризької Богоматері».
12. Байрон Дж. «Мазепа», цикл «Східні поеми». Роман у віршах «Дон Жуан».
13. Скотт В. Айвенго.
14. Натаніель Готорн «Золото царя Мідаса».
15. Е.По: «Провалля і маятник», «Вбивство на вулиці Морг», «Золотий жук».
16. А.Конан-Дойль (за вибором студента).

**Базова література:**

1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX ст. : навчальний посібник / Давиденко Г. Й., Чайка О. М. – К. : Центр учбової літератури, 2007.
2. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII ст. : навчальний посібник / Давиденко Г. Й., Величко М. О. – К. : Центр учбової літератури, 2007.
3. История зарубежной литературы XIX века : учеб. для вузов / А.С. Дмитриев, Н.А. Соловьева, Е.А. Петрова и др. ; [под ред. Н.А. Соловьевой]. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2000.
4. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2006.
5. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму : підручник. – Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2001. - 416 с.



## Орієнтовне календарно-тематичне планування

№ п/п	Теми та плани практичних занять Модуль 1	К-сть годин	Дата	Рекомендована література
1.	Просвітництво як історична доба. Літературні напрями доби Просвітництва.	2		<p><b>1. Ковбасенко, Ю. І.</b> Зарубіжна література : підручник для 9 класу загально-освітніх навчальних закладів / Ю. І. Ковбасенко, Л. В. Ковбасенко. – Київ : Літера ЛТД, 2017. – 304. <b>стр. 6 – 10.</b></p> <p><b>2. Ковбасенко Ю. І.</b> Зарубіжна література епохи Просвітництва : навч. посіб. / Ковбасенко Ю. І. – Київ: РВВ УАВЗЛ, 2016. – 160 с. <b>стр. 5 – 18.</b></p> <p><b>3. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 86 – 88.</b></p> <p><b>4. Помазан, Ігор Олександрович.</b> 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., стр. 49 – 53.</p>
2	1. Життя і творчість Р. Бернса. 2. Д. Дефо «Робінзон Крузо». Уславлення енергії і заповзятливості людини в умовах чужого екзотичного середовища.	2		<p><b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 88 – 94, 178 – 180.</b></p> <p><b>2. Помазан, Ігор Олександрович.</b> Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття ... стр. 53 – 59.</p>
3.	Роман Свіфта «Мандри Гуллівера» – сатиричне зображення англійського суспільства XVIII ст.	2		<p><b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 95 – 104, 181 – 184.</b></p> <p><b>2. Ковбасенко, Ю. І.</b> Зарубіжна література : підручник для 9 класу загально-освітніх навчальних закладів / Ю. І. Ковбасенко, Л. В. Ковбасенко. – Київ : Літера ЛТД, 2017. – 304. <b>стр.</b></p>

			<b>11 – 34.</b>
4.	Відображення полеміки між філософськими концепціями оптимізму і песимізму у повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм»  Втілення ідеї «природної людини» у повісті Вольтера «Простодушний»	2	<b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 105 – 118, 185 – 189.</b>  <b>2. Помазан, Ігор Олександрович.</b> Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття ... стр. 67 – 75.
5.	ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕНІ ДІДРО, Ж.-Ж. РУССО,  1. Роман – сповідь Дені Дідро «Черниця»- Розкриття злочину церкви.  2. Соціально-філософська концепція Ж.-Ж. Руссо. «Нова Елоїза» – роман про чисте почуття, свободу особистих взаємин.	2	<b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 118 – 131, 189 – 190.</b>  <b>2. Помазан, Ігор Олександрович.</b> Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття ... стр. 75 – 91.
6.	1. Внесок П. Бомарше в розвиток французької драматургії. Бомарше «Севільський цирюльник». Сумна історія життєвих пригод Фігаро.  2. Маркіз де Сад. – французький письменник, філософ, політичний діяч.	2	<b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 131 – 141, 190 – 192.</b>
7.	ЛІТЕРАТУРА ПЕРІОДУ «БУРІ І НАТИСКУ».  Г. Е. ЛЕССІНГ  1. Антифеодальний виступ штюрмерів. Творчість поетів «Бурі і натиску».  2. Гердер та ідея народності. Характеристика творчості.	2	<b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 142 – 149, 192 – 196.</b>  <b>2. Помазан, Ігор Олександрович.</b> Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття ... стр. 91 – 102.

	<p>3. Життя і творчість Лессінга. Естетичні праці.</p> <p>1. Антифеодальний виступ штюрмерів.</p> <p>4. Г. Лессінг «Емілія Галотті» – протест проти насилля людини над людиною, проти тиранії жорстоких князів.</p>			
8.	<p>1. Життєвий і творчий шлях Ф. Шіллера.</p> <p>2. Внесок письменника у розвиток жанру балади.</p> <p>3. Драматургія німецького просвітника «Підступність і кохання», «Вільгельм Телль».</p> <p>4. Ф. Шіллер «Розбійники». Ненависть до деспотизму і страсне прагнення змінити соціальний порядок.</p>	2		<p><b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 150 – 156, 196 – 203.</b></p> <p><b>2. Ковбасенко, Ю. І.</b> Зарубіжна література : підручник для 9 класу загально-освітніх навчальних закладів / Ю. І. Ковбасенко, Л. В. Ковбасенко. – Київ : Літера ЛТД, 2017. –304. <b>стр. 41 – 43.</b></p>
9.	<p>1. Сторінками біографії та творчого шляху Й.-В. Гете. Лірика Гете.</p> <p>2. Витоки творчості. Автобіографічний зміст роману «Страждання молодого Вертера».</p> <p>3. Особливості балад Й.-В. Гете. «Вільшаний король», «Рибалка». Драматургія Гете. Прозові п'єси.</p> <p>4. Пошуки сенсу життя у трагедії Гете «Фауст».</p>	2		<p><b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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. <b>стр. 157 – 168, 203 – 205.</b></p> <p><b>2. Ковбасенко, Ю. І.</b> Зарубіжна література : підручник для 9 класу загально-освітніх навчальних закладів / Ю. І. Ковбасенко, Л. В. Ковбасенко. – Київ : Літера ЛТД, 2017. — 304. <b>стр. 35 – 40.</b></p>
10.	<p>1. Загальна характеристика італійської літератури XVIII ст.</p> <p>2. Життя і творчість К.</p>	2		<p><b>1. Давиденко Г. Й.</b> 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 –</p>

<p>Гольдоні. Погляди драматурга на театр «Дель Арте».</p> <p>3. Жанр казки-ф'яби у творчості К. Гоцці.</p>			292с. <b>стр. 170 – 175.</b>
--	--	--	------------------------------

### Модуль 2

11	<p>1. Соціально-історичні передумови розвитку романтизму.</p> <p>2. Поняття романтизму. Основні етапи розвитку та течії романтизму.</p> <p>3. Мистецтво і мода доби романтизму.</p>	2	<p>1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття:</p> <p>навч. посібник. [для студ. вищ. навч. закл.]/ Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка – [2ге вид.]. – К.: Центр учбової літератури, 2007 – 400 с., стр. 30 – 36.</p> <p><b>2. Ковбасенко, Ю. І.</b></p> <p>Зарубіжна література : підручник для 9 класу загально-освітніх навчальних закладів / Ю. І. Ковбасенко, Л. В. Ковбасенко. – Київ : Літера ЛТД, 2017. — 304. <b>стр. 47 – 53.</b></p>
12.	<p>1. Загальна характеристика німецького романтизму.</p> <p>2. Життєвий шлях Е.Т.А. Гофмана. Характеристика творчості. «Життєва філософія кота Мурра», «Золотий горнець», «Мадмуазель де Скюдері». «Крихітка Цахес на прізвисько Ціннобер». Механічні відносини між людьми, засновані на диктатурі матеріальних цінностей.</p> <p>3. Життєвий і творчий шлях Г.Гейне.</p> <p>4. «Книга пісень» — видатне явище німецького романтизму. Народно-пісенна основа віршів.</p>	2	<p>1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття... стр. 37 – 47, 222 – 224.</p> <p><b>2. Ковбасенко, Ю. І.</b></p> <p>Зарубіжна література : підручник для 9 класу загально-освітніх навчальних закладів / Ю. І. Ковбасенко, Л. В. Ковбасенко. – Київ : Літера ЛТД, 2017. – 304. <b>стр. 54 – 60.</b></p>
13.	<p>1. Особливості розвитку англійського романтизму.</p>	2	<p>1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття... стр.</p>

	<p>2. Короткі відомості про життя і творчість П.Б.Шеллі. Гармонія людини з природою — провідна тема лірики поета.</p> <p>3. Дж.Г.Байрон – видатний англійський поет-романтик, фундатор епохи нової поезії.</p> <p>4. «Українська» та «східна» теми у творчості Дж. Г.Байрона: «Мазепа», цикл «Східні поеми». Роман у віршах «Дон Жуан».</p>			<p>48 – 60.</p> <p><b>2. Ковбасенко, Ю. І.</b></p> <p>Зарубіжна література : підручник для 9 класу загально-освітніх навчальних закладів / Ю. І. Ковбасенко, Л. В. Ковбасенко. – Київ : Літера ЛТД, 2017. – 304. <b>стр. 61– 75.</b></p>
14.	<p>1. Життєвий шлях В.Скотта.</p> <p>2. Жанр історичного роману, його ознаки та особливості.</p> <p>3. Широка панорама життя Середньовічної Англії в історичних романах письменника: «Роб Рой», «Уеверлі», «Квентін Дорвард».</p> <p>4. «Айвенго». Об'єктивність зображення історичного процесу і соціальних відносин у романі</p>	2		<p>1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття... стр. 61 – 66, 225 – 227.</p>
15	<p>1. Розвиток романтичної літератури Франції ХІХ ст.</p> <p>2. В.Гюго – видатний французький письменник-романтик. Особливості романтизму і новаторство В.Гюго. Поетична та драматургічна спадщина письменника.</p> <p>3. Романна творчість В.Гюго: «Людина, яка сміється», «93», «Знедолені».</p> <p>4. В.Гюго «Собор Паризької Богоматері». Процес вивільнення людської свідомості з-під влади церковно-аскетичних догм. Пробудження третього стану.</p>	2		<p>1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття... стр. 66 – 77, 228 – 232.</p>
16.	<p>1. Життєвий шлях Жорж Санд. Витоки феміністичної теорії.</p> <p>2. Роман «Індіана» – літературний дебют французької письменниці.</p> <p>3. Образ сильної і незалежної жінки в діалогі «Консуело», «Графіня</p>	2		<p>1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття... стр. 78 – 84.</p>

	Рудольштадт».			
17.	1. Загальна характеристика американського романтизму. 2. Життєвий шлях В.Ірвінга. Новелістика американського письменника. 3. Ф.Купер – майстер пригодницького роману.	2		1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття...  стр. 85 – 92.
18	1. Міф і художня творчість Н.Готорна. Проблеми духовності й моралі у романі «Червона літера». 2. Натаніель Готорн «Золото царя Мідаса». Засудження прагнення до збагачення як основної мети життя.	2		1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття...  стр. 92 – 95, 233 – 236.
19.	1. Е.По – засновник детективного жанру. Поняття про детектив: ознаки, структура, правила, види. Особливості інтелектуального детективу. 2. Ідейно-художній аналіз новел Е.По: «Червоний кіт», «Провалля і маятник», «Лілея», «Червона смерть», «Окуляри». 3. Е. По. Новели «Вбивство на вулиці Морг», «Викрадений лист», «Золотий жук». Принцип дедуктивного мислення.	2		1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття...  стр. 96 – 105.
20.	А.Конан-Дойль – послідовник Е.По. Детективні твори письменника. Їх загальна характеристика.	2		1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття... стр. 105 – 109.
21	1. Історичні умови виникнення польського романтизму. 2. Життєвий і творчий шлях поета Адама Міцкевича . 3. Створення романтичного автопортрета у збірці «Кримські сонети». Образи природи Криму.	2		1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття... стр. 110 – 114

## ТЕМА 1. ЕПОХА ПРОСВІТНИЦТВА. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА.

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

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

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

**Героєм часу** вони проголосили «*природну людину*», яку протиставляли «цивілізованій», вихованій на старих засадах. Мислителі керувалися думкою, що природа створила людину за своєю подобою, уклала в неї природні (здорові) моральні принципи: прагнення до щастя, добра, істини, краси, самовираження і самовдосконалення, розумової і фізичної діяльності тощо. Негативний вплив вбачався передусім у нерозумних умовах життя, поганому вихованні, навколишній суспільній дійсності. Просвітителі бачили свою місію у тому, щоб поширювати правду про світ, пропагувати нову ідеологію й мораль, прищеплювати новий світогляд, що повинно було знищити невідповідність між існуючим ладом, з одного боку, і вимогами розуму та природи, з іншого. Поняття «природної людини» є універсальним і позачасовим. Хоча під ним мався на увазі історично сформований тип людини нового часу, але такий, що одвічно заданий самою природою, є її остаточним варіантом, а не результатом історичного розвитку.

Проблеми природи і розуму були предметом дискусій різних філософів і письменників XVIII ст. Найбільш впливовою вважається **теорія сенсуалізму** англійського мислителя **Джона Локка**, викладена в праці «*Досвід про людський розум*» (1690), видання якої умовно

пов'язують із початком розвитку Просвітництва. Слід зауважити, що філософія Локка справила такий самий вплив на культуру XVIII ст., як раціоналістична теорія Декарта на XVII ст. Англійський філософ, заперечуючи існування вроджених ідей, даних від Бога, важливим джерелом пізнання дійсності вважав поряд із розумом чуттєвий досвід. Свідомість у його понятті є результатом впливу зовнішнього світу на органи чуттів людини, які ніколи не помиляються, відповідно, розум, що збагачується безпосередньою чуттєвою інформацією, також не помиляється. Від народження людина не наділена вадами чи достоїнствами, є чистою дошкою («*tabula rasa*»), на якій життя ставить свій відбиток. Визначальне значення для формування особистості має досвід, на який впливає навколишнє середовище. Звідси – переконання просвітителів у важливості позитивного впливу на свідомість людини. Своєю теорією Дж. Локк визнавав, по-перше, рівність усіх людей від природи, право кожного на свободу, власну думку і, по-друге, роль суспільства у вихованні особистості. Ці твердження лягли в основу багатьох тогочасних філософських, педагогічних, соціологічних концепцій, були предметом художнього переосмислення у творчості Д. Дефо, Вольтера, Д. Дідро, Й.-В. Гете.

Як і Відродження, ***Просвітництво не є літературним напрямом, а являє собою філософську, соціальну, етичну концепцію, яка знайшла повний і багатогранний вияв у літературі.*** Письменники одночасно з філософами активно розвивали ідеї руху, надаючи важливого значення літературі як засобу перебудови і перевиховання суспільства. Такі завдання визначили спрямування їх естетичних пошуків, своєрідність художнього методу, зумовили активну позицію митця. Просвітництво умовно ділять на три періоди. Нижньою межею вважається Парламентський переворот в Англії, верхньою – Велика французька буржуазна революція:

I період (раннє Просвітництво) – 1689 р. – 1730-і рр.;

II період (зріле) – 1740–1750-і рр.;

III період (пізнє) – 1760-і рр.–1789 р.

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

Розвиток **просвітницького раціоналізму** припадає на період раннього і частково зрілого етапів Просвітництва, які характеризуються домінуванням раціонального начала, пафосом віри в людський розум тощо. Власне цей напрям найбільшою мірою виражав просвітницьку парадигму, з іншого боку, перебував під певним впливом раціоналізму класицистичного мистецтва. Просвітителі, як і класицисти, мислили вічними загальнолюдськими категоріями, вдавалися до узагальнень, абстракцій, для їх творів характерні прямолінійність, послідовна композиція, строгий поділ образів на негативні та позитивні, життєстверджуючий пафос, оптимізм та ін. Проте, на відміну від класицистичної, просвітницька література відкидає мистецькі форми і догми античності, орієнтується передусім на наявний у творах громадянський пафос і гуманістичний зміст. Зокрема, втрачає свою значимість поділ жанрів на «високі» та «низькі», популярними стають жанри, які вважалися «низькими», мова творів наблизилась до народної. Зовсім іншим, навіть протилежним, було ідеологічне наповнення літератури XVIII ст. – вона була спрямована проти монархії й аристократичної верхівки, носила демократичний характер. Можна говорити про активну взаємодію класицизму з просвітницьким рухом, про «приспосовання» класицизму XVII ст. для вираження програми нової епохи.



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

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

- дійсність переважно постає умовною (часто казковою чи фантастичною),
- сюжет і конфлікт зумовлені провідною концепцією,
- побутова правдоподібність відсутня,
- герої виступають носіями тих чи інших доктрин – вступаючи в гострі дискусії, вони вводять читача в атмосферу діалогів, переконують у правильності висунутої автором світоглядної позиції.

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

ються також елементи утопічного, пікареского (крутійського або шахрайського), роману-дороги та ін.

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

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

У сентименталізмі поступово долається раціоналістична прямолінійність у змалюванні героїв, характерна для раннього періоду розвитку Просвітництва. Зберігаючи просвітницьку традицію виводити програмного позитивного героя, носія високих якостей, породжених природою, сентименталісти все ж представляють людський характер складніше. **Позитивний герой сентименталізму** переважно належить до нижчих верств населення, наділений благородними якостями, багатим внутрішнім світом і глибокими почуттями. Гостре відчуття несправедливості, будь-якої жорстокості викликає у його душі постійні переживання і муки, штовхає іноді на необдумані кроки, а то і смерть. Через непристосованість до життя, відсутність прагматизму, розрахунковості герой часто невлаштований у житті, відлюдкуватий, відчуває себе зайвим у суспільстві. Він шукає притулок у таких сферах, як природа, мистецтво, кохання, улюблене заняття («коник»), вдається до меланхолійних роздумів тощо. Сентиментальний герой не борець, а споглядач, але велика сила переживань викликає у читачів співчуття і жаль до нього, водночас протест проти жорстоких законів світу і соціальної несправедливості.

Оскільки об'єктом художнього переосмислення сентименталістів є внутрішнє життя людини, *роман про подорожі і пригоди змінюється на роман про думки і почуття*, події часто відбуваються на тлі приватного життя у рамках сімейних стосунків (Л. Стерн «Життя та думки Трістрама Шенді, Джентльмена», Й.-В. Гете «Страждання молодого Вертера»), хоча наявні також взірці подорожніх нотаток (Л. Стерн «Сентиментальна подорож»). Для більш детальної і достовірної передачі почуттів автори часто вдавалися до епістолярної форми (С. Річардсон «Памела, або віддячена доброчинність», Й.-В. Гете «Страждання

молодого Вертера», Ж-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза») чи форми сповіді (Д. Дідро «Черниця»).

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

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

- драма відображає реальні конфлікти;
- сюжети взяті із матеріалу тогочасної дійсності;
- відкидаються такі канони класицистичної трагедії, як правило трьох едностей, строга композиція, високий стиль;
- драматичні події розвиваються не за рахунок ефектних, пафосних монологів, а завдяки діям та вчинкам персонажів;
- твори написані у прозовій формі, містять фольклорні та народнорозмовні елементи, вульгаризми;
- програмним героєм виступає благородний і чесний міщанин (людина незнатного походження), який протиставляється свавільному і непорядному дворянину та ін.

У 70-х роках у Німеччині набуває розвитку літературний рух **«Бурі та натиску» (Sturm und Drang)**, який можна розцінити як німецький варіант європейського сентименталізму (дехто відносить його до передромантизму). Провідним теоретиком руху вважають Й. Г. Гердера, за ініціативою якого 1773 р. вийшов збірник «Про німецький дух та мистецтво», що став маніфестом нової літератури. Сюди входили також Й.-В. Гете, Ф.-М. Клінгер, Я. Ленц, Г. Вагнер В. Гайнзе (геттінгемська група), І.Фосс, Г. Бюргер, брати Штьольберги, В. Мюллер та ін. (страсбурзька група), Ф. Шиллер, Д. Шубарт (швабська група). Твори «буремних геніїв» виражають бунт проти тиранії та соціальної нерівності, проголошують духовну свободу «маленької людини», її звільнення від дворянської моралі, утверджують цінність особистості незалежно від її соціального стану. Наслідуючи висунутий Гердером принцип народності у мистецтві, штюрмери прагнули оновити німецьку літературу, виступали проти будь-яких естетичних догм, утверджували свободу вибору тематики, авторського висловлювання. Творили у різних жанрах, проте перевагу надавали поезії та драматургії.

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

«Гец фон Берліхінген» Й.-В. Гете та ін.

У XVIII ст. розвивається напрям *«рококо»* (від фр. слова «rocaille» – схожий на мушлю). Вважають, що рококо є трансформацією окремих рис бароко, але позбавлене філософської глибини і напруженості останнього. Йому властиві пишність, вишуканість форми, дотепна гра слів, декоративність та умовність пейзажів, галантність на межі з грайливістю, гедонізм тощо. Мистецтво рококо було аполітичним, перевагу віддавало любовним та еротичним сюжетам. У літературі виявило себе в епіграмі, елегії, мадригалі (вірш про сільське життя, пісня пастухів), казково-фантастичній поемі. Елементи рококо притаманні творам Вольтера, Д. Дідро, П. Бомарше, Х. Віланда, ранній поезії Й.-В. Гете.

Самобутнім явищем у XVIII ст. виступає *«веймарський класицизм»* – напрям, який набув розвитку у Німеччині у 80-90-і роки і представлений творчістю Ф. Шиллера та Й.-В. Гете. Розчарувавшись у бунтарстві штюрмерського періоду, митці вбачали ідеал гармонійного суспільства у мистецтві та красі – лише краса (а не бунт), на їх думку, могла врятувати людство (передусім німців) від вульгарної дійсності. Еталоном довершеності для них було давньогрецьке мистецтво, проте веймарські класики відкинули характерне для французьких класицистів наслідування готових зразків, натомість висунули ідею міфотворчості, тобто творення нового світу засобами мистецтва, мета якого, зі слів Ф. Шиллера, – «у кожній індивідуальній людині» розкрити «чисту ідеальну людину». Поетика та естетика напряму позначена більшою творчою свободою та розкутістю, відсутня категоричність у дотриманні норм та принципів, хоча категорія розуму залишалася домінуючою і визначальною. Герой не обов'язково представник дворянства, він не бунтівник, проте сильна і вольова людина, з незламним духом, розкривається у духовній і моральній сфері, знаходить шлях до розумного вирішення суспільних проблем. До яскравих взірців напряму відносять трагедії «Іфігенія в Тавриді» (1787), «Торквадо Тассо» (1790), епічну поему «Герман і Доротей» (1798), сцени з другої частини «Фауста» Гете, а також драми «Дон Карлос» (1787) і «Валленштейн» (1799) Ф. Шиллера.

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

## ЛІТЕРАТУРА

### ПРОСВІТНИЦЬКОГО РАЦІОНАЛІЗМУ В АНГЛІЇ

#### Загальна характеристика просвітницького руху

**Філософські основи нової доби.** Домінуючою ідеєю в європейській культурі XVIII ст. стало *Просвітництво*, тому все століття нерідко називають добою просвітництва.

Просвітництво – це широкий інтелектуальний рух за перегляд з позицій раціоналізму і сенсуалізму всіх основ життя людини у суспільстві: ідеологічних, релігійних, моральних, культурпо-естетичних.

Необхідні передумови для просвітництва були створені попереднім XVII століттям. У добу Бароко почали розглядати людину і суспільство, існування як таке у співвідношенні з певними *універсальними* початками, такими як Всесвіт, Бог, вічність, мораль тощо. Відродження не знало такої співвіднесеності окремого і цілого, бо людина здебільшого виступала *сама для себе* законодавцем моральних норм і духовних начал і ніби втілювала в собі ціле і окреме водночас. Це знаходило своє вираження у пафосі пристрасного, нерідко анархічного вчинку, що не знав ніяких перешкод. Як вихідною, так і кінечною точкою такого вчинку була тільки сама людина.

На рубежі епох Бароко і Просвітництва прагнення досягнути сенс людського буття у зв'язку з універсальними початками, не заперечуючи при цьому самого *земного* існування людини і не принижуючи її гідності (Середньовічне богослов'я (теологія) розглядає людину у співвіднесеності з ідеєю Бога як вищою універсальною ідеєю так, що самодостатній сенс земного існування людини заперечується), дало могутній поштовх для подальшого оновлення європейської філософії. В ній Бог постав як вищий логічний синтез, *абсолют*, в якому знімаються усі протиріччя (Декарт, Спіноза, Лейбніц).

**Значення Спінози.** Проте XVIII ст. так і залишилося б ще одним століттям бароко, якби не був зроблений один суттєвий крок. Барух Спіноза (1632–1677) першим почав розглядати як одне з універсальних начал *розум*. Він поєднав такі початки, як Всесвіт, природа і людина тим, що розглядав їх як атрибути Бога; досконалість Бога, зокрема розум, поширив *на весь світ, природу і людину*. Світ (природа) постав у нього як гармонійний, бо в його основі знаходимо божественний розум. Те саме можна було сказати й про людину. Такої самої думки дотримувався і Лейбніц («наперед визначена гармонія» світу). Отже, розум почали розглядати як найвищий атрибут Бога, світ – як гармонійний і створений за законами розуму, а людину (як частину природи і в цій якості атрибут Бога) – як наділену божественним розумом.

Осягаючи сенс власного існування на землі і з цією метою співвідносячи себе з вищими універсальними, людина визнавала тотожність божественного, природного й людського розуму. Вищий розум природи прагнули досягнути за допомогою *спорідненого* з ним розуму людського. Розум став основою нового мислення взагалі. В цьому й полягала суть просвітницької парадигми.

**Значення Ньютона.** Однак просвітники не затримувалися на ідеї Бога – інакше б вони просто розвивали барокову доктрину світу, – а почали розглядати вищий закон розуму, на якому ґрунтується Всесвіт, як цілком природний закон. Божественний розум розглядали як *природний розум*. Більшість із просвітників відводили Богові роль першого поштовху, після якого світ розвивався за власними (розумними) законами. Ісаак Ньютон своїми дослідженнями *всесвітнього* тяжіння привів мислителів до переконання у самодостатній і універсальній силі цього закону. Його дослідження «Математичні основи філософії природи» (1686) фактично руйнувало барокову картину світу, бо, по-перше, відкинуло дуалістичний принцип світу; по-друге,

натомість утвердило моністичне розуміння світу, поклавши в його основу *одну* універсалью; по-третє, пов'язало цю універсалью з виявом вищого розуму, який через цей закон якнайгармонійніше упорядковує все життя.

Символом гармонії світу в просвітницькому розумінні може бути уподобаний всією добою дослід з магнітом й металевими ошурками, які розташовувалися навколо його полюсів правильними колами. Дослід наочно розкривав світ як видимість (хаотична маса ошурок) і як сутність (сила, що незримо їх впорядковує). У світі панував розум, який був спроможний справжню сутність світу не тільки організувати (божественний розум), а й пізнати (тотожний йому людський розум). Просвітництво було впевнене, що долало дуалізм сутності і явища, абстрактного і реального, тож усувало всілякі барокові вагання між двома світами.

**Значення Джона Локка.** По-новому почали розуміти природу. Стверджували, що вихідним принципом і головним джерелом наших знань про світ може бути тільки *досвід* (на цьому наполягав ще Френсіс Бекон, що писав на рубежі XVI–XVII ст.). Джон Локк, якого слід вважати одним з духовних вождів просвітництва, стверджував у «Міркуванні про людське розуміння» (1690), що людина одержує свої знання про світ через органи чуття. Зусиллями розуму сигнали органів чуття перетворюються на *достовірний* образ світу, якому людина може цілком довіряти. Локк, слідом за Ньютоном, робить свій внесок у руйнацію барокової картини світу. Якщо для барокової людини справжні причини були оповиті таємницею і результати дій були непередбачуваними, то Локк вважав, що розум; спираючись на сигнали органів чуття, спроможний встановити *справжню* причину і передбачити *необхідний* наслідок, а людина спроможна діяти *адекватно* реальності. Сама ж реальність стає прозорою і доступною для осягнення (Ця обставина дозволяє зрозуміти, чому у XVIII ст. продовжує своє життя і набирає нової сили мистецтво класицизму, яке ґрунтується на раціональній естетиці.).

На відміну від барокового розуму, який мав метафізичний характер, просвітницький розум містив чіткий критерій істини, який полягав у свідченнях про себе природи через органи чуття. Філософське мислення просвітників базувалося на засадах *раціоналізму* з культом *досвідного* знання (англійський емпіризм, французький сенсуалізм).

**Соціальна настанова просвітників.** Характерною особливістю XVIII ст. стало те, що нова світоглядна настанова розгорнулася не лише у філософській, а й у соціальній сфері. Просвітники відкрили, що весь світ людських відносин суперечить критеріям універсального моністичного сенсуалістично-емпіричного розуму. Віднині їх головним прагненням стало вносити в реальне соціальне життя відкритий ними розум (точніше – здоровий глузд, *bon sens, raison*), пропагувати його засади і тим самим сприяти руйнуванню старого світу, заснованого на засадах барокового дуалізму і метафізики.

**Освічений абсолютизм.** Просвітники повели рішучу боротьбу з кріпосництвом і самодержавством. Натомість вони висували принцип «освіченого абсолютизму», коли правитель керується не середньовічним авторитарним (освяченим церквою) правом чи деспотичною примхою і сваволею, а вимогами здорового глузду; відповідно до нього він має організувати державні інституції.

Народ, окрім людей також повинні узгоджувати свої вчинки з вимогами розуму. Правда, народ так і залишився «нерозкритою» темою для просвітників; на їхню думку, він саме й втілював у собі барокову непередбачуваність, хаотичне начало. Просвітники не підтримували ідеї народних заворушень і революційних (У XVIII ст. слово «революційний» як антонім до «еволюційний» застосовували щодо геологічних процесів у значенні «раптовий, бурхливий, нестримний») соціальних перетворень, бо це означало б повернення до часів барокового хаосу. Держава

(звісно, влаштована на засадах розуму) була для них цариною стабільної гармонії. Яскраво цю точку зору виразив Шарль Луї Монтеск'є у трактаті «Про дух законів» (1748). Вихідною для нього став постулат Спінози, що світ – це є Бог, отже, вічна, розумна й стабільна субстанція; тож було б зухвало і нерозумно намагатися її змінити.

**Ідея прогресу.** У свідомості широко утвердилася ідея *прогресу*. Нова доба усвідомила себе не як повернення до першовитоків (якими була античність для культури і Біблія для духовного життя в часи Відродження і Бароко), а як шлях вперед, до нових цінностей. Вперше з'явилася думка, що загальний, культурний прогрес залежить від удосконалення суспільних і державних інституцій. І. Кантом була висунута ідея щодо можливості вічного миру, яка долала барокову непевність у політичному житті.

**Критика церкви і нетолерантності.** Просвітники, насамперед у Франції, критикували католицьку церкву через насаджувані нею забобони і спалювання людей, релігійну нетерпимість і переслідування інакомислячих (Вольтер, Дідро). Наприкінці століття були припинені «відьомські процеси» і спалення людей інквізицією (Була спроба відновити їх у ХІХ ст. після повалення Наполеона Бонапарта). Особливо різко звучала критика єзуїтів. У 1773 році папа римський спеціальним декретом розпустив орден єзуїтів. Цим остаточно був покладений край добі Бароко.

Визнання розуму як універсального закону природи, а Бога – як Бога розуму й гармонії, відповідало соціальним прагненням буржуазії, яка відігравала в житті суспільства дедалі вагомішу роль. Тож нерідко буржуазний здоровий глузд ототожнювали з просвітницьким розумом.

**Форсування історичного процесу.** Кінцем доби Просвітництва вважають революцію у Франції 1789–1794 рр. Під час революції просвітницькі ідеї наперед визначеної розумної гармонії прийшли у трагічне зіткнення з політичними амбіціями французької буржуазії. Політичний і соціальний занепад французького суспільства зайшов дуже далеко, і багатьом мислячим людям здавалося, ніби просвітницька діяльність так і не дала відчутних результатів. Буржуазні лідери зробили спробу форсувати історію і силоміць насадити жадану гармонію, що призвело до невиправданих жертв і соціальних жахів.

**Періодизація літератури ХVІІІ ст.** В сучасній науці прийнято вважати, що просвітницькі тенденції спочатку зародилися в Англії на початку 1700-х років, досягли своєї вершини в середині століття у Франції і перейшли в нову якість в останній третині століття в Німеччині. Просвітницький рух знайшов своє місце в інших країнах Європи: в Італії, Іспанії, Російській імперії та ін.

В плані художньої типології динаміка літератури ХVІІІ ст. складніша. Ми виділяємо в ній три основні ідейно-стильові напрями, що якісно збагатили історико-літературний процес: 1. Література *просвітницького раціоналізму*, що найбільшою мірою відбила просвітницьку парадигму. Найяскравіше вона була представлена в Англії і Франції; 2. Література *сентименталізму*, що по-різному виявила себе в Англії і Франції, її своєрідним відгомонам можна вважати літературу штюрмерства в Німеччині. 3. Література *веймарських класиків* у Німеччині.

#### **Література просвітницького раціоналізму в Англії**

**Література як засіб полеміки.** Письменники-просвітники успадкували такі риси барокової літератури, як настанова на полемічність і певний параболізм. Нерідко художній твір виступає у них як ілюстрація до абстрактних, світоглядних ідей. Часом намагання автора розкрити чи піднести певну абстрактну ідею через образ героя чи сюжет художньо збіднювали те і друге, надавали їм наперед визначеності й певних рис схематизму.

Всі ці риси найбільш помітні у творах письменників – представників просвітницького раціоналізму. У них ми можемо виділити дві поширені сюжетні моделі: у першій розкривається невідповідність певних умов життя вимогам здорового глузду. Такими є «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Перські листи» Ш. Л. Монтеск'є, «Кандід» та інші філософські повісті Вольтера, «Небіж Рамо» Д. Дідро, «Весілля Фігаро» О. Бомарше. Водночас створюється образ людини, яка сама у собі втілює вищі вимоги розуму. Цей досконалий розум витримує складні випробування екстраординарною дійсністю. Такими є твори «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Черниця» Д. Дідро, «Емілія Галотті» Г. Е. Лессінга та ін.; риси такого героя можна знайти і у вищеназваних творах.

**Локківська парадигма в «Робінзоні Крузо».** Найхарактернішим твором просвітницького раціоналізму в Англії можна вважати «Пригоди Робінзона Крузо» Даніеля Дефо (Перу Д. Дефо (1661 – 1731) належить понад 350 творів різних жанрів, серед яких багато памфлетів, трактатів і віршованих сатир на злободенні теми соціального, політичного і релігійного життя, 7 романів з яскраво вираженою моральною тенденцією («Робінзон Крузо», 1719; «Мемуари кавалера», 1720; «Капітан Сінгльтон», 1720; «Молль Флендерс», «Полковник Джек», «Щоденник чумного міста», 1722; «Леді Роксана», 1724) та ін.). В образі Робінзона відбилися уявлення про людину, суголосні з філософією Дж. Локка. Опинившись на безлюдному острові, герой сприймає довколишню реальність як закономірну даність, розумну і непорушну у своїй основі; а своє завдання бачить у тому, щоб інтегруватися в цю даність на правах її окремого, але закономірного елемента. Природа – це втілення універсального розуму, з яким людина мусить узгодити свій індивідуальний розум. Робінзон вижив тому, що підкорив весь свій новий спосіб життя і мислення об'єктивному, раціональному в своїй основі порядку. Він пізнав справжні причини і наслідки і навчився використовувати їх для себе. Він навчився долати в собі владу *афектів* і довіряти не почуттям, а *здоровому глузду*. Врешті-решт домігся, щоб результат його зусиль завжди відповідав намірам і меті. В літературі Просвітництва *вчинок знов повертає собі цінність*.

Відносини героя з довкіллям будуються за принципом *запитання – відповідь*. Спочатку довкілля ставить перед ним проблему. Так, Робінзон знаходить на морському піску відбиток ступні, бачить біля житла кущик пшениці. Після ретельного обмірковування ситуації він доходить правильного висновку, відповідно до якого розробляє план подальших дій. З'ясовується, що відбиток належить не йому, отже, на острові є інші люди і йому треба подбати про безпеку. Пшениця виросла з насіння, що він витрусив з мішка, отже, доцільно і надалі розводити цю культуру. Він логічно висновує, що краще не відстрілювати кіз, витрачаючи дорогоцінний запас пороху, а розводити їх. Шедевром раціонального мислення можна вважати спосіб, в який він забирає з розбитого корабля всі речі, що залишилися там після аварії.

**Категорії буржуазної самосвідомості.** Спосіб життя і мислення Робінзона характеризує його як типового буржуа, хоча він і живе далеко від цивілізації. Автор обґрунтовує самою природою певні важливі складові, або категорії, буржуазного життя. Це *природний розум*, який допомагає герою приймати бездоганно правильні рішення. Це *природна релігійність*, яка допомагає йому без посередництва церкви виконувати свій важкий обов'язок щоденної праці; читаючи Біблію, він виступає як пресвітер, тобто як протестант обходиться без церковного чиновництва; у втішних результатах своєї праці він вбачає правильність своєї віри, свідчення допомоги Бога. Це *природне право*, за яким Робінзоні належить весь острів на тій підставі, що він вклав у нього свою працю, обробив його «в поті чола свого». Це *природна моральність*, бо сама природа оберігає Робінзона від руйнівних афектів (характерно, що в романі відсутній жіночий образ).



**П'ятниця.** Образ П'ятниці у творі свідчить про те, що названі вище категорії автор розгортав не як абстрактні, а ототожнював їх з буржуазною свідомістю. Володіння розумом дає Робінзону право на певне місіонерство, і він намагається прищепити наївній «дитині природи» свій раціоналізм і свою релігійність. На його думку, вірування, звичаї і мова дикуна не відповідають європейському критерію здорового глузду. Він переконаний, що сама природа надає йому право зробити П'ятницю своїм слугою, хоча обидва вони опиняються на острові в однаково відчайдушному становищі.

В романі ми знаходимо типове для Просвітництва протиставлення *природи* як первинної гармонії і *цивілізації*, що руйнує або спотворює її. Природа сприймається (не без відчутного вливу XVII ст.) як високе, облагороджуюче начало. П'ятниця та дикуни-людожери на острові належать до іншої – «низької», нерозумної природи.

Робінзон засновує на острові якісно нову цивілізацію, побудовану виключно на високих природних засадах. В її основі сумлінна праця, моральність, релігійність, розум. Це просвітницька утопія. Від бароко тут успадковується мотив відродження до нового життя. Сам Робінзон відчуває себе нарешті щасливою людиною, і якби не випадок, залишився б там до кінця своїх днів.

**Атомізована свідомість у книзі Дефо.** Книга сприймається як оспівування героїзму людини в суворих умовах виживання. Проте образ Робінзона відрізняється від літературних героїв, що в індивідуалістичному завзятті виборюють своє щастя. Робінзон прожив 28 років в умовах фактичної самотності і здобув собі матеріальний достаток і душевний комфорт. Задовго до XIX ст. Дефо наперед угадав в образі Робінзона *атомізовану свідомість* як суттєву рису буржуазної психології. Буржуа не потребує суспільства як такого для свого внутрішнього життя. Буржуа сприймає людину з позицій її соціальної ролі, а не чистої людської сутності. Кожна інша людина для нього – або найманець (слуга, робітник), або конкурент, або споживач. Невипадково роман сконструйовано так, що Робінзон обходиться на острові без таких невід'ємних від високої духовності почуттів, як дружба, кохання. Філософія Локка сирається на поняття *емпіричної* дійсності, а високі поняття відносить до метафізики, яка вважалася спадщиною бароко.

Якщо для Д. Дефо емпірична філософія Локка стала основою життєвої непохитності і філософського оптимізму, то для його сучасника Дж. Свіфта вона стала джерелом жорстокого душевного сум'яття.

**Прийом очуднення в «Мандрах Гуллівера».** У центральному творі Джонатана Свіфта (1667–1745) (Практично всі твори Свіфта написані в жанрі просвітницького памфлету, де засоби художності включають в себе відкрити публіцистичність і сатиру. Це «Битва книжок» (1697), в якій автор відгукнувся на суперечку «стародавніх і новітніх», що точилася в цей час між французькими письменниками; «Казка про бочку, написана для вдосконалення всього людства» (1698); кілька памфлетів і звернень на початку 1710-х років, присвячених питанням мови («Пропозиції щодо виправлення, покращення і поширення англійської мови...»); «Листи суконника», де із співчуттям описується життя ірландського народу (1724). Своє особисте життя Свіфт розкриває у «Щоденнику для Стелли» (1710–1713), що містить листи до коханої Естер Джонсон. Задум «Мандрів Гуллівера» народився у гуртку лондонських дотепників, до якого, крім Свіфта, входили Джон Арбетнот, Александр Поуп і Джон Гей; тут придумували гумористичні історії від імені обмеженого ученого-педанта Мартіна Скріблеруса (тобто «писаки»)) «Мандри у різні віддалені країни світу Лемюеля Гуллівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів» головний персонаж постає як втілення просвітницького розуму. Своєю участю в подіях герой має відтінювати їх здебільшого абсурдність і безглуздість з просвітницького

погляду. Автор прагне пробудити в читачеві почуття внутрішнього опору тим обставинам, які існують як звичайні і узаконені громадською думкою, але насправді не повинні бути такими. Свіфт широко користується прийомом «очуднення» ((або «наївного спостерігача») термін В. Б. Шкловського), коли загальнопоширене і звичне для всіх явище «оновлюється» чи «розвінчується» тим, що виводиться як гідне подиву чи зневаги.

Гуллівер – образ, позбавлений психологічної самодостатності; його завдання як персонажа – створювати наочний контраст із тими обставинами, в яких він опинився, і тим самим виявляти невідповідність, яка є основою *комічного*, що рясно підсилюється *фантастичним*. Це може бути фізична невідповідність (у країні ліліпутів герой надто великий, у країні велетнів – надто малий), розумова (він виявляється єдиним розумним «йегу», чим дуже дивує коней), морально-етична (його миролюбність, толерантність і гуманні наміри в атмосфері підозр і честолобної метушні в країні ліліпутів), психологічна невідповідність (зовнішня подібність із потворними йегу) тощо.

**Твір Свіфта в ряду політико-утопічних студій.** «Мандри Гуллівера» складаються з 4 частин, що зображують подорож героя в Ліліпутію (I), країну велетнів Бробдінгнэг (II), державу з летючим островом Лапуту (III) і в країну розумних коней-гуїнггмів (IV). Свіфт прагнув показати різні варіанти суспільного і політичного устрою. Такий інтерес вписується у загальний ряд політологічних студій кінця XVII – першої половини XVIII ст. («Богословсько-політичний трактат» Б. Спінози, «Нова Атлантида» Ф. Бекона, «Левіафан» Т. Гоббса, «Два трактати про правління» Дж. Локка, «Дух законів» Ш. Монтеск'є). Свіфт знаходить державу, що відповідає його ідеалу, лише у стародавньому Римі республіканського періоду. На прохання Гуллівера, з допомогою магії викликають римський сенат, а у сусідній кімнаті розташовують сучасний англійський парламент. «Перший здавався зібранням героїв і напівбогів, а другий – збіговиськом вуличних торговців, кишенькових злодіїв, грабіжників і лихих людей» (III, 7). Розповіді про інші країни і держави, що їх відвідує герой, мали навіяти читачеві думку про недосконалість людини і суспільства в наступні часи.

**Сатира на політичне життя.** Перша частина («Подорож до Ліліпутію») найбільше віддзеркалює біографію автора і насичена конкретними політичними альянсами. Свіфт зображує тут парламентську монархію, маючи на увазі Англію (Сучасниками Свіфта були королі: Яків (Джеймс) II (до 1688), Марія II (до 1694), Вільгельм III (до 1702, спочатку спільно з Марією), Анна (до 1714), Георг I (до 1727), Георг II (до 1760)). Мізерність державного життя, безглузда політична метушні і нездарність політиків він *символічно* підкреслив розмірами мешканців країни. Вдавана велич імператора *іронічно* наголошується тим, що він «на ніготь» вищий од інших. Правлячі партії англійського парламенту віги і торі *травестійно* відрізняються у творі взуттям на високих чи на низьких підборах; спадкоємець престолу (йдеться про принца Георга II Уельського), аби не сваритися з ними, змушений взувати на кожну ногу різне взуття, відтак «при ході його величність накульгує». Боротьба різних релігійних конфесій – пуритан і англіканців – показана у вигляді теоретичних суперечок про те, з якого кінця слід розбивати яйце. Прихильники тупого кінця знайшли собі притулок у сусідній державі Блефуску (тобто у Франції), що ворогувала з Ліліпутією.

**Утопія злагоди з природою.** У другій частині Гуллівер перебуває у велетнів, у квітучій аграрній країні Бробдінгнэг, мешканці якої миролюбні, великодушні, займаються мирною працею. Між королем і підданими патріархально прості й довірчі взаємини. Король мудрий і справедливий, йому чужі інтриги, методи його правління гуманні. Він «усе мистецтво правління обмежує найтіснішими рамками і підходить до нього лише з вимогами здорового глузду, розумності, справедливості, лагідності, швидкого розв'язання карних і громадянських справ». Багато в

чому він нагадує короля-філософа Пантагрюеля з книги Ф. Рабле, який передбачив просвітницькі ідеї освіченого абсолютизму.

**«Раблезіанство» Свіфта.** З доказами добробуту країни Гуллівер стикається на кожному кроці, часом вони представлені по-раблезіанському бурлескно. Так, ледве потрапивши на острів, Гуллівер спотикається об стебла пшениці, ніби об лісовий бурелом. У нього кидають горіхом як бомбою, завалюють купою яблук, заштовхують у порожню кістку, він тоне у чашці з молоком тощо. Примушують нас згадати Рабле й описи інших ризикованих ситуацій, у які потрапляє Гуллівер: дитина засовує його в рот, мавпа годує його силоміць як своє дитинча, собака хапає його у пащу. Молоді дами бавляться ним як живою іграшкою, не зважаючи на його природне почуття сорому.

**Скептицизм Свіфта.** Не будучи філософом, Свіфт відбив обмеженість раціоналістичного емпіризму, що розкрилося в його *скептицизмі* щодо людини як такої. Він показує відносність, а зрештою й мізерність усіх фізичних і розумових здібностей людини. Гулліверу не вдається продемонструвати перед велетнями *абсолютні* достоїнства своєї культури. Герой показує тут свої пізнання, здібності, фізичну спритність, виконує військові вправи з очеретинкою, керує іграшковим човником у ночвах з водою, перестрибує через коров'ячі кізьяки, сміливо кидається у бій з жабою, осами, з допомогою хитромудрого пристрою намагається продемонструвати музику своєї цивілізації. Але всі його потуги викликають у велетнів лише поблажливу посмішку. Вони сприймають «вінець творіння» як «звірка», що спритно «наслідує всі дії людини». Вчені Бробдінгнегу оголошують, що Гуллівер «не міг з'явитися на світ згідно з нормальними законами природи». В сім'ї фермера найосвіченішого представника європейської культури показують глядачам за гроші...

**Тіньові сторони розуму.** У центрі третьої частини – опис держави Лапути, королівський двір якої міститься на летючому острові. Її політичний устрій нагадує авторитарну бюрократичну державу з поліційними порядками. Цей острів, дивовижний винахід учених, розділив підданих і уряд. Він вільно пересувається над країною, тож усі підлеглі перебувають під пильним наглядом влади. Спілкування уряду і підданих здійснюється «бюрократично»: король спускає з острова на мотузочках свої укази і тим самим шляхом піднімає нагору прохання, скарги і петиції від народу. В разі потреби острів може закрити від бунтівників сонце або дощ, а в крайньому випадку і розчавити їх своєю вагою.

Свіфт переконаний, що ніщо не може бути згубнішим для народу, ніж держава, на чолі якої стоять учені. Самі вчені – математики – зображені цілком відчуженими від усього земного. Вся їхня увага зосереджена на спостереженні за кометами, які, на їхню думку, впливають на острів. Захоплені абстрактними теоріями, вони зневажливо ставляться до практичних завдань, через що їхні будинки кособокі, одяг не відповідає фігурі тощо (В. Б. Шкловський стверджує, що такий острів міг спроектувати не хто інший, як Ісаак Ньютон, і гротескне зображення математиків – це критика на його адресу. Свіфт мав підставу не любити Ньютона у зв'язку з його участю у карбуванні грошей, призначених для Ірландії. Як прагнув довести Свіфт у «Листах суконника», нова монета, якби її запровадили, зруйнувала б економіку Ірландії.). Зневага Свіфта до абстрактного філософування сягає тут своєї *гротескної* межі.

Особливо в'їдливою стає сатира Свіфта, коли він описує Академію прожектерів у Лагадо (сатира на вчене Королівське товариство в Англії). Вчені розробляють проекти, які ніколи не

можуть бути здійснені: вони хочуть одержати сонячні промені з огірків, порох з льоду, харчові речовини з людських екскрементів, міцну тканину з павутиння, лікувати хворого за допомогою ковальського міха тощо.

**Історичний скенсис Свіфта.** На острові Глаббдобдріб Гуллівер знайомиться з тінями великих історичних діячів минулого. Перед ним проходять Александр Великий, Ганнібал, Цезар і Помпей. Гомер і Арістотель з'являються в оточенні своїх численних коментаторів. Він бачить знаменитих королів наступних епох. Зрештою Гуллівер переконується, що всі великі багатства були нагромаджені в результаті грабунків і злочинів (тут прочитується суперечка з романом Д. Дефо «Робінзон Крузо» щодо походження приватної власності), а родовід багатьох представників вищого суспільства йде від піратів, розбійників, злочинців.

**Парадокси природи і цивілізації.** У четвертій частині зображено державу розумних коней – гуїнгмів. Колись на острові опинилося подружжя, нащадки якого так здичавіли, що лише зовнішнім виглядом і потворними звичками нагадували людей. Нашадки ж коней навпаки перетворилися на розумних істот і з часом підкорили собі здичавілих людей, назвавши їх йегу.

Свіфт по-своєму розглядає тут важливу для просвітників ідею природної людини. Сама по собі природа гармонійна і розумна, вона здатна передати розумність навіть тваринам. Водночас цивілізація здійснює на людину згубний вплив, звільнитися від якого часом неможливо. Так, нащадки людей йегу успадкували від цивілізації і розвинули в собі на острові такі негативні риси, як жорстокість, підступність, брехливість, войовничість, схильність до грубих розваг і насолод, жадобу золота. Недаремно володар коней, вислухавши розповідь Гуллівера про Англію, відзначає подібність між англійцями і йегу. Але й життя розумних коней, яким, на перший погляд, симпатизує герой, не в усьому досконале. Їх суспільний лад, побудований на монотонно раціональних засадах, нагадує зрівняльний соціалізм. З одного боку, вони забезпечені житлом і харчами, у них сувора дисципліна і порядок, у всьому вони дотримуються рівності, панує колективізм і взаємодопомога, вони не воюють, моральний рівень життя характеризується уже тим, що в їхньому лексиконі немає слів для таких понять, як війна, брехня, гнів, покарання, влада і т. п. Водночас колективний порядок нівелює все індивідуально-неповторне, їхні почуття мають лише загальнозначущий характер: доброзичливість, ввічливість, лагідність. Їм незнайомі особистісні, індивідуальні переживання. Вони стримані у вираженні емоцій, не здатні переживати палкі пристрасті, соромляться інтимних переживань. У них застосовується колективне виховання дітей, дозвілля одноманітне, практично немає мистецтва...

**Полеміка з Дефо.** Книга Свіфта полемічно спрямована проти роману Д. Дефо «Робінзон Крузо» (У житті Свіфт зневажав Дефо і часом безпідставно ганьбив його у своїх памфлетах), в якому опоетизовано буржуазну підприємливість, тверезу розсудливість і сувору протестантську моральність сучасного їм англійця. Різниця між двома романами суттєвіша, ніж протиставлення Робінзона, що на вільній природі «цивілізувався», і йегу, що, навпаки, здичавіли. Обидва письменники провідним началом у житті людини вважали локківський розум, ratio. Проте автор «Робінзона» показує раціоналізм в оптимістичному дусі, як міцну опору в життєвій боротьбі; автора ж «Гуллівера» раціоналізм навпаки настроює на скептичний лад. Він скрізь знаходить розум – або егоїстичний – в дусі Т. Гоббса (як у ліліпутів), або відірваний від життя (як у лапутян), або знеособлений, деіндивідуалізований (як у розумних коней), або переконується у неможливості міряти реальність міркою абсолютного розуму (як у країні велетнів).

**Свіфт і філософія Девіда Юма.** Англійський емпіризм, відкинувши барокову метафізику, позбавив себе принципової можливості філософськи обґрунтовувати *ідеальні* поняття, а фіксує розум на скінченному, – можливості продуктивно шукати сенс життя в

нескінченності людського розуму, діяльності. Тут лежать, зокрема, витoki філософського скептицизму Д. Юма, видатного філософа доби. Світоглядний емпіризм Свіфта, обтяжений драматичними перипетіями особистого життя, логічно привів його до трагічного розчарування в людській природі, яку він сприймав тільки в її проявах у повсякденному, буденному, земному, зрештою – у низькому. «Ми залишаємося особливою породою тварин, що наділена завдяки щасливій випадковості крихітною частинкою розуму, яку використовуємо лише для поглиблення притаманних нам вад для набуття пороків, що не властиві нам від природи. Притлумлюючи в собі багато високих обдарувань, які одержали з рук природи, ми майстерно змножуємо наші первісні низькі потреби і, без сумніву, проводимо наше життя у марних намаганнях задовольнити їх за допомогою витончених засобів».

## ЛІТЕРАТУРА СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ В АНГЛІЇ

**Сентиментальність як пафос.** В основі сентиментальності як пафосу лежить протиріччя між незначним статусом зображуваного предмета з погляду його емпіричної видимості чи загальнопоширеного значення, з одного боку, і його глибоким змістом чи важливим значенням для окремої особистості, з іншого. Це протиріччя виявляється у відчутті зворушеності, у розчуленості, які підносять предмет в очах спостерігача. Сентиментальне переживання можна виразити, в поняттях І. Канта, як гру нашої пізнавальної спроможності між емпіричним (кінечним) об'єктом і безкінечністю його смислу, причому сам об'єкт залишається постійно наявним для наших безпосередніх почуттів як буденний, звичайний, незначний (інакше перед нами був би символ або алегорія).

Сентиментальність ми знаходимо в самому житті (наприклад, незначний для інших предмет зворушує нас як нам'ять про важливу для нас подію) і в літературі та інших видах мистецтв протягом усієї історії. Сентиментальність вказує на здатність *самого суб'єкта* до витончених переживань, оскільки далеко не кожна людина спроможна відкрити у звичайних явищах життя глибокий і різноманітний смисл. Отже, сентиментальність свідчить про розвиток автономної особистості і про високий рівень суб'єктивного мислення. Тож в літературі ми знаходимо сентиментальність уже досить пізно – зокрема в елліністичну добу в грецьких «романах», «епіліях» і комедіях па побутово-психологічну тематику, в християнських євангеліях тощо. В такій літературі тоді ж визначилися основні персонажі (прості люди, селяни, раби і слуги, маленькі діти) і теми (лагідні вияви природи, затишні сільські ландшафти, камерні твори мистецтва і невеликі предмети ремесла, маленькі птахи і тварини тощо).

**Сентименталізм як творчий метод.** Говорити про напрям і тим більш про *творчий метод* сентименталізму доцільно лише стосовно XVIII ст., бо саме тоді авторами розроблялося уявлення про життя як *цілісність*, що сприймається саме з розкритої вище точки зору. З'являються нові головні персонажі: це, як правило, прості люди (Річардсон, Стерн, Шиллер), слуги (Річардсон), селяни (Берне), дрібні чиновники (Гете), люди непевного соціального статусу (Філдінг, Руссо, Шиллер) та ін. Авторам важливо створити певне естетичне протиріччя між незначним статусом цих людей і їхнім прихованим від зовнішнього погляду багатим внутрішнім змістом – психологічним, інтелектуальним, духовним... Це протиріччя може виявлятися як комічне (Стерн, Філдінг, Берне, Жан-Поль) або як драматично напружене (Річардсон, Руссо, Гете, Шиллер).

Сентиментальність передається читачеві як свідоме співчуття цим простим людям, як відкрита демократична позиція автора, як його цілісний погляд на світ і суспільство. Отже, сентименталізм був першою спробою не лише реабілітувати буденність, яка в добу класицизму належала до «низької» реальності, а й ушляхетнити її. Він підносив прекрасне у буденному, у філософських і соціально другорядних виявах життя. До таких належали *високі моральні переживання і почуття*, носіями яких виступали *прості люди*.

З огляду на сильну суб'єктивну забарвленість сентиментальної розчуленості сентименталізм вносив в літературу *суб'єктивне бачення світу*, а це стало сильним поштовхом до вдосконалення художньо-зображувальних форм.

Сентименталізм як новий напрям, творчий метод і художній стиль став формуватися в європейській літературі в середині XVIII ст.

**Примат почуттів і антираціоналізм.** Спираючись на *примат почуттів*, сентименталізм не тільки відкидав середньовічну дискримінацію почуттів, не тільки ніс у собі внутрішню опозицію щодо бароко, а й виступав проти сучасного йому просвітницького раціоналізму. Як стверджували Ф. Бекон, Локк, Гассепді та інші філософи раціоналістичної спрямованості па рубежі Бароко й Просвітництва, почуття належать до «примар» розуму і ніби заважають адекватно сприймати реальність.

На протигагу їм англійський філософ Ентоні Ешлі Купер лорд Шефтсбері (1671 – 1713) вважав, що перший спонукальний імпульс до вчинку має йти не від *ratio*, а від почуття, бо саме воно підлягає найвищій – *моральній* природі людини. Йому належить антираціоналістичне розуміння сміху, який є *інтуїтивним* критерієм істини, адже людина не розмірковує, перш ніж засміятися.

Руйнівний вплив почуттів, що мають тенденцію постійно вириватися з-під влади здорового глузду, послідовно розкриває у своїх романах Д. Дефо («Молль Флендерс», «Полковник Джек», «Роксана» та ін.). Для Вольтера є показовим його трактування античного міфу про Едіпа, де герой вдається до фатальної помилки, перебуваючи під владою почуттів, що затьмарюють його розум («Цар Едіп»).

Яскравим літературним втіленням раціоналістичного розуміння пристрастей і емоцій є роман Л.-А. Прево «Історія кавалера Де Гріє і Манон Леско» (1732), де розповідається, як юний високо-родний дворянин занапастив кар'єру, опинившись у владі пристрасних почуттів до дівчини без статусу, звабливої куртизанки Манон. Автор прагне розкрити невмотивованість з погляду здорового глузду пристрастей героя і з цією метою вдається до всебічної характеристики своєї героїні. Цим самим він ставить її (всупереч власним намірам) у центр твору, мимоволі розкриває її людську неповторність і настільки захоплює читача пластичністю і яскравістю образу, що врешті-решт примушує його співчувати «невірній Манон». Сам А. Прево стоїть на суто раціоналістичній позиції, проте його внесок у формування літератури сентименталізму незаперечний.

**Психологічна неповторність людини.** Сентиментальна забарвленість внутрішнього світу персонажа робила його психологічно неповторним. Отже, сентименталізм виявляв у героях не те, що їх споріднювало між собою, а що *відрізняло* їх один від одного. Сентименталізм розвинув повагу до *внутрішньої неповторності людини*, її персонального достоїнства. І навпаки, просвітницький раціоналізм, розглядаючи зі своїх раціоналістичних позицій почуття як родові явище людської природи, хоч і виробив піднесений моральний канон людини, був неспроможний збагнути людину як психологічну *неповторність*. Ось чому просвітницький раціоналізм виявився малопродуктивним для мистецтва, літератури зокрема, що спонукало,

наприклад, академіка В. І. Вернадського висловитися про «порожнечі у французькому красному письменстві XVIII ст. після розквіту в XVI–XVII».

Тож цілком зрозуміло, що паралельно з суто раціоналістичним (емпіричним) обґрунтуванням людини визрівали гнучкіші підходи з орієнтацією на неповторність психології. Цю неповторність намагалися побачити у зв'язку з інтелектом, всією духовною діяльністю людини. Зазначені нові підходи й відбилися в літературі європейського сентименталізму.

### Семюел Річардсон

**Річардсон і філософія Шефтсбері.** В середині XVIII ст. з трьома романами виступив Семюел Річардсон (1689–1761). В них він намагався створити образ людини з яскраво вираженими моральними достоїнствами, який після нього був зафіксований терміном «позитивний герой». Носієм вищих моральних чеснот він обирає представника нижчих соціальних верств.

Річардсон спирається на моральну філософію лорда Шефтсбері. У своїх надзвичайно популярних протягом усього XVIII ст. працях «Дослідження щодо доброчесності» (1699) і «Характеристики людей, звичаїв, думок, часів» (1711) англійський філософ обстоював думку про те, що вищим принципом людського життя є не знання, а доброчесність, тобто піднесена мораль. Доброчесність є сама по собі благо й винагорода. Отже, щастя людини полягає в гармонії людини з собою, в усвідомленні виконаного морального обов'язку, а не у знанні істини. Щасливою людину роблять альтруїстичні почуття, співчуття, милосердя. Шефтсбері вважав, що моральні почуття мають вроджений характер і допомагають людині не тільки розпізнавати справедливість, доброчесність тощо, а й внутрішньо протистояти несправедливості, пороку і т. п. Можемо говорити, що Шефтсбері намагався піддати реальність «суду почуттів» – на противагу «суду розуму» просвітників-раціоналістів.

**Три романи.** В першому романі Річардсона «Памела» (1740) героїня, бідна молода дівчина-селянка, служить у багатій знатній дами. Легковажний син цієї дами вживає різних заходів, аби спокусити дівчину, але вона чинить йому гідний опір. Вражений доброчесністю Памели, юнак по-справжньому закохується в неї, і тоді вона вступає з ним в законний шлюб.

У восьмитомній «Кларисі» (1748) розповідається, як молода дівчина втрачає свою честь через необережний крок. З Кларисою грубо поводяться батьки і, прагнучи поправити свої статки, хочуть видати її заміж за багатого. Клариса шукає захисту в Ловеласа (це ім'я з тих пір стало загальним), але той намагається звабити дівчину. Потрапивши у відчайдушне становище, вона не знаходить в собі сил для належного опору. Проте добро в романі перемагає. Дядько Клариси викликає Ловеласа на дуель і вбиває його, а друг Ловеласа Бенфор, вражений долею Клариси, вирішує назавжди порвати з розпусною поведінкою.

Образ Ловеласа був змальований так жваво і художньо виразно, що мимоволі став центром твору і викликав до себе певні симпатії читача (згадаймо ефект Манон Леско!). Тому в наступному шеститомному романі «Сер Чарльз Грандісон» (1753) письменник виводить образ позитивного героя, який, хоч і був наділений всіма можливими людськими чеснотами, вийшов у цілому малопереконливим (за словами О. Пушкіна, «И бесподобный Грандисон, который нам наводит сон»).

**Естетична програма Річардсона.** Річардсон бачив завдання літератури в дусі англійського пуританства в тому, щоб «якомога приємніше й переконливіше прищеплювати в серцях людей релігію й моральність, являти піднесені зразки виконання батьківських і синівських обов'язків і обов'язків громадянських, робити ненависним порок і прищеплювати любов до доброчесності». Філософія Шефтсбері дала йому переконання, що людина може подолати руйнівний вплив

зовнішнього середовища, спираючись на внутрішні духовні сили, на вроджену власну моральність, що для того часу була прогресивна думка.

**Епістолярний стиль.** Річардсон започаткував продуктивний для літератури XVIII ст. епістолярний стиль, який давав можливість розкрити душевні переживання людини її власними словами. Панівним прийомом стає рефлексія – самоаналіз, якому герой піддає власні вчинки, переживання, думки. Досить повільна дія чергується з численними вставками морально-повчального характеру, цитатами з Біблії і філософів-моралістів тощо.

Можна помітити, що у своїй «Черниці» Дідро переніс Річардсонову героїню в екстремальні умови католицького монастиря, де вона також виживає завдяки вродженій моральності. Проте якщо Річардсон безумовно підносить моральний світ своїх героїнь над ницістю оточення, то у Дідро особистість і ворожий світ опиняються на рівних, а відкритий фінал його повісті не дає однозначної відповіді, хто ж переможе. Все найкраще у Річардсона взяли і розвинули Дідро, Руссо і Гете, а сам метр невдовзі був забутий.

### Генрі Філдінг

**Пародійність і полемічність творів.** У 1740-ві роки виходять романи геніально обдарованого Генрі Філдінга (1707–1757). В них ми знаходимо риси пародії на поширені в ту добу літературні сюжети. Його перший роман пародіював Річардсонову «Памелу» («Апологія життя місс Шамели Ендрюс»), а в другому – «Історії пригод Джозефа Ендрюса...» – він виводив брата Шамели (Памели!), якому для підсилення сатиричного ефекту дав ім'я старозавітного героя, символа надмірної цнотливості – Йосиф. Філдінг таким чином виступає проти будь-якої надмірної ідеалізації – чи то здорового глузду, чи то моральності, шукає свій образ людини і знаходить його в «Історії Тома Джонса, знайди» (1749) – романі в усіх відношеннях новаторському.

В романах Філдінга ми знаходимо приховану полеміку з філософією просвітницького раціоналізму (емпіризму). Зокрема, незважаючи на іронічне ставлення до романів Річардсона, письменник також орієнтується на моральну філософію Шефтсбері. Полеміка з англійським емпіризмом Дж. Локка, Б. Мандевіля та ін. червоною ниткою проходить в «Томі Джонсі».

**Сюжет «Тома Джонса».** Роман складається з 18 книг і умовно ділиться на три частини.

В перших шести книгах розповідається історія дитинства головних героїв: знайди Тома, якого володар маєтку сквайр Олверті взяв до себе на виховання, Блайфіла, ровесника Тома і законного спадкоємця володіння сквайра, і Софі Вестерн, дочки сусіднього поміщика. Події розгортаються у маєтку Олверті, за задумом автора – на природі. Герої дорослішають, і коли постає питання про одруження Софі і Блайфіла, з'ясовується, що Софі й Том закохані одне в одного.

Наступна третина розповідає про пригоди Софі і Тома по дорозі від маєтку Олверті до Лондона: Софі тікає від нелюба, а Тома, як небажаного суперника, вигнано з маєтку через інтриги Блайфіла. Закохані, хоч і мандрують одним шляхом, ніяк не можуть зустрітись.

Останні 6 книг розповідають про пригоди героїв у Лондоні, який втілює всі вади цивілізації і в цій якості протиставлений природному існуванню у перших шести книгах.

У романі послідовно розгортаються дві теми: таємниця походження Тома й історія кохання Тома й Софі. Твір закінчується щасливим одруженням закоханих, коли з'ясовується шляхетне походження Тома.

**Барокова багатосвітність в романі.** У побудові сюжету Філдінг майстерно трансформує деякі прийоми барокового сюжету. Це, зокрема, *таємниця* головного героя. Розв'язка виявляється *несподіваною* для всіх, включаючи самого Тома. Це при тому, що суспільна думка у



творі давно склала уявлення про походження Тома і не хоче від нього відмовитися. Та в романі розгортається цілих *три світи*: крім реального перебігу подій і суспільної думки про походження Тома, що складають два контрастні світи і утворюють дотепну естетичну гру, третій світ створюється сюжетним планом Блайфіла. Цей вічний антагоніст, справжній Тартюф у масці розсудливості і чемності, знає таємницю Тома.

**Природа і цивілізація.** Характер і поведінка Тома, незважаючи на аристократичну кров, відповідає його пересічному соціальному статусу. Як притаманно сентименталізму, справжнє значення людини в результаті виявляється не тотожним її соціальному статусу. В той час як юний Блайфіл старанно опановував науки під керівництвом вчителів – богослова Твакома, який навчив його лицемірства, і філософа Сквейра, який навчив його софістичного раціоналізму, і таким чином засвоїв всі забобони і вади цивілізації, – Тома, прогульника і недбайла, виховувала природа. Він виріс дещо легковажним, схильним до легких любовних зв'язків (що не суперечить природі), але добрим і щирим юнаком, великодушним і чутливим, наївним і легковірним. Цю простоту й сердечність оцінила юна Софі Вестерн, яка в глибині душі покохала його.

**Полеміка з моральним емпіризмом.** В образах роману ми знаходимо відбиття філософської полеміки свого часу. Шефтсбері вважав, що висока мораль, людські чесноти є вродженими. Вони виявляють себе, якщо їх штучно не притлумлювати. Це ми й спостерігаємо у випадку Тома, який щасливо unikнув впливу цивілізованого виховання. Том живе почуттями, Блайфіл – здоровим глуздом; на думку Шефтсбері, почуття вірніше приводять до щастя. Том – альтруїст, тобто наділений, на думку Шефтсбері, найвищою чеснотою; Блайфіл – егоїст, і в цьому закладена передумова його життєвої поразки. Це була відповідь автора Бернарду Манделію, який, критикуючи Шефтсбері, стверджував (слідом за Т. Гоббсом), що людина у своїх вчинках керується виключно власною користю, а егоїзм приводить до загального блага.

Філдінг, навпаки, приймає сторону Шефтсбері і засуджує раціоналізм як засіб обґрунтування аморальних вчинків. Як відомо, емпіризм Джона Локка ґрунтувався на механічному детермінізмі, жорсткій системі причинно-наслідкових зв'язків. Блайфіл навчився бездоганно логічно обґрунтовувати свої найнегідніші вчинки, чим викликав захоплення вчителів і довіру Олверті. Том же логічно міркувати не вмів, зате у вчинках підкорявся першому доброму пориванню душі; за Шефтсбері, це було найголовнішим свідченням моральності.

#### ***Історія з горобчиком і безпосередність моральних почуттів.***

Показовою є історія з ручним горобчиком Софі Вестерн. Блайфіл попросив дівчинку потримати пташку, але тут же випустив її на волю. Софі відчула себе скривдженою і заплакала. Блайфіл виправдовує свій вчинок з позицій здорового глузду: «Подумавши, що бідолашка хоче на волю, я, скажу відверто, не міг протистояти і надав їй того, чого вона так пристрасно бажала, бо завжди вважав за велику жорстокість тримати когось у поневоленні. Вчиняти так, на моє переконання, означало б протирічити законам природи, згідно з якими кожне живе створіння має право насолоджуватися волею; і це навіть протирічить християнству, бо означало б поводитися з іншим не так, як ми б хотіли, щоб поводитися з нами самими...». Коли пташка сіла на найближче дерево, Том, не роздумуючи, поліз за нею, але упав з дерева й підвернув ногу. Поки Софі допомагала Тому, пташка злетіла у повітря і негайно потрапила у пазурі шуліки, про що поспішив доповісти нещасній дівчинці Блайфіл, бо, на його переконання, приховувати правду значить безсоромно брехати. Батько скривдженої дівчинки, сквайр Вестерн, був переможений цією логікою і зміг лише сказати, що якби Блайфіл не був племінником його друга, він гарненько відлущував би його.

Бурхливий і невірноважений сквайр Вестерн, легковажний і поривчастий Том, палка і рішуча Софі діють під владою безпосередніх душевних імпульсів, а це, на думку Шефтсбері, має свідчити про справжню моральність людини, її цілісність і внутрішню чистоту. Блайфіл же намагається раціонально обґрунтувати кожний свій вчинок, що має свідчити про брак моральності. Обмірковуючи можливість шлюбу з Софі Вестерн, він про її дівочу чарівність згадує насамкінець, як про щось несуттєве. Він позбавлений вроджених почуттів краси, кохання, що, на думку Шефтсбері, є великою вадою.

Наприкінці роману ми знаходимо уципливий випад проти Бернарда Мандевіля, критика Шефтсбері. Блайфіла його раціоналізм і еґоїстичний здоровий глузд иривели-таки до блага: він одружується з шістдесятилітньою вдовою в Америці, власницею значних статків.

**Комічна епопея.** Роман Філдінга – комічна епопея. За Шефтсбері, «смій є важливим способом перевірки істинності речей». Через осміювання зла виявляється вроджене почуття моральності людини.

Як і у Шекспіра, у творі спостерігається комізм ситуацій і комізм характерів, чимало естетичних контроверз, поєднання комічного із серйозним, високого з низьким тощо. Шекспірівські барви, зокрема з так званого фальстафівського тла, читач угадує в образі комічного слуги Тома – Партриджа. Автор веде оповідь, звертаючись до «люб'язного читача», і спостерігає за своїми персонажами нерідко з іронічної точки зору, що зближує роман уже з «Дон Кіхотом» Сервантеса.

Сентименталізм опоетизував буденну реальність, відкривши в ній строкатість і різноманітність, багатство і непередбачуваність, контрасти предметно-тілесного світу. А це споріднює романи Філдінга знов-таки з Шекспіром і Сервантесом.

У картинах буденної реальності у Філдінга відчувається досвід барокового (шахрайського) роману. Про це свідчать поширені в нього топоси – місця розвитку дії: природа, хатина бідняка, спальня, дорога, заїжджий двір, шинок, цвинтар, в'язниця тощо, які зображаються ще по-бароковому гротескно.

В розробці жіночого характеру (зокрема Софі Вестерн) відчувається психологічна повнота і складність, що вгадує наперед глибину жіночого характеру в Ж.-Ж. Руссо. Сентименталізм перший опоетизував жінку, подолавши плаский трафарет, притаманний здебільшого творам «просвітницького раціоналізму».

**Пародія на «Одіссею».** Філдінг дотепно розгортає пародію на «Одіссею» Гомера. Текст твору рясніє елементами стильової гри з Гомеровим епосом. Перейшли сюди «ініціальні поневіряння» героя, в які включені його численні любовні пригоди, але уже скоріше в бароковому, комічному осмисленні. Ефект грому викликає перетворення Тома з безродного жебрака на господаря становища, вступ його у свої права в маєтку Олверті і одруження з юною дворянкою Софі Вестерн, на яку претендував інший жених – Блайфіл.

### Лоренс Стерн

Лоренс Стерн (1713–1768) (Лоренс Стерн був пастором у Йоркширі. Йому належать «Політичний роман», «Щоденник для Елізи», «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» (1759–1767), «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» (1768).) належить до найбільших представників англійського сентименталізму. Його невелика повість «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» дала назву всьому літературному напрямку, а обсяжний роман «Життя і думки Трістрама Шенді» прославив ім'я.

**«Сентиментальна подорож».** «Сентиментальна подорож» позбавлена яскраво вираженої сюжетності. Автору важливо зупинити увагу читача не на подіях і об'єктах, а на описі

переживань, вражень і роздумів головного персонажа – Йорика. Самі явища, що привертають увагу освіченого мандрівника Йорика, безперечно, позбавлені загальної значущості, але вони важливі для самого героя, бо пробуджують в ньому неповторні враження. В центрі уваги оповідача – розкриття неповторності, непередбачуваності людських переживань, їх високої суб'єктивності. В цьому виявляється антираціоналістична спрямованість твору.

Такою є розповідь про маленького шпака у клітці. В його цвірінчанні Йорикові чуються людські слова «Не втекти!» І одразу ж в його уяві виникає паризька тюрма Бастилія. Це зустріч з бідним ченцем Лоренцо, якому Йорик не подав милостині, бо не було що. Ця подія надзвичайно схвилювала його; наступного дня він пішов на те саме місце, подарував жебракові черепахову тютюнницю, і вони побраталися. Йорик бачить старовинний екіпаж, викинутий на задній двір, – і по асоціації виникають думки про стару людину, забуту й нікому не потрібну.

**«Трістрам Шенді».** Особливі грані сентименталістського бачення світу і художнього стилю ми знаходимо в головному творі письменника – романі «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена». Твір був задуманий як пародія на сімейно-побутовий роман. Оповідь ведеться від особи головного персонажа. Історія Трістрама починається з моменту його зачаття (1 том). В 2-му та 3-му томах герой розповідає про своє народження, а в решті томів – про своє виховання, причому наприкінці останнього, 12-го тому йому 5 років.

**Критика принципу жорсткого детермінізму.** Композиція, побудована на безкінечних спогадах, ретардаціях, асоціаціях, дозволяє автору розкрити все життя свого героя. Але в цьому й полягає прихована філософська полеміка і поетичне новаторство твору. Стерн устами свого героя критикує Локковий механістичний принцип жорсткої детермінації. Батько Трістрама – сер Уолтер Шенді, увірувавши у цей принцип, прирік своє життя і життя сина на ланцюг невдач і прорахунків. Одружуючись, він складає шлюбний контракт, де з надмірною докладністю зазначає всі майбутні події, зокрема народження сина, яке має відбутися не в Лондоні, а в маєтку Шенді. Проте при пологах безталанний і балакучий акушер доктор Сноп пошкодив щипцями ніс немовляти. З огляду на те, що у світі все пов'язане причинно-наслідковими зв'язками, пошкоджений ніс мав стати причиною нещастя дитини в майбутньому. Якби пологи мали відбутися в Лондоні, було б запрошено порядного акушера, і доля новонародженого склалася б інакше, розмірковує оповідач. Та по-справжньому невдачі героя почалися значно раніше, ще в момент зачаття. На думку оповідача, якби батьки в цей момент думали про нього, майбутню дитину, а не про численні домашні справи, які їм належало виконати в цей суботній вечір, все вийшло б інакше. Та не все ще було втрачено! Долю певною мірою можна було скоригувати, обравши слухне ім'я – за розрахунками батька, це могло бути ім'я Трісмегіст. Але при хрестинах піп напідпитку все переплутав і дав дитині найгірше ім'я – Трістрам. Незважаючи на спроби героїв усе раціонально передбачити, вони потерпають від постійного втручання безглузвих випадковостей.

**Сер Уолтер.** Батько Трістрама, сер Уолтер, прагнучи поставити виховання сина на раціональний шлях, пише трактат «Трістрапедія», в назві якого не без іронії контамінуються слова «Трістрам», «Кіропедія» і «Енциклопедія». Батько хоче виховати в синові якийсь універсальний інтелект з певним політехнічним ухилом. Дитина уже виросла, а він ніяк не може закінчити своєї праці (натяк на видання французької Енциклопедії, що розтяглася на багато років).

**Наратив.** Дивовижні не тільки зчеплення обставин життя Трістрама, про яке він розповідає; дивовижний і сам хід його думок, манера оповіді (наратив). Оповідач стає жертвою своєї пам'яті і уяви, які рухаються у непередбаченому напрямку. І тут звучить

ущиплива критика на адресу Дж. Локка і філософів-раціоналістів, які стверджували, що розум змальовує перед людиною достовірний образ світу лише за умови, якщо йому не заважають при цьому різні «примари» (термін Ф. Бекона) – почуття, емоції, звички пам'яті, уява і т. п. Проте в романі саме ці «примари» буквально захльостують оповідача і збивають з раціонально прямого шляху оповіді.

Д. Юм розробив учення про асоціації, які спрямовують хід нашої думки. Людина в нього фактично стає рабом асоціацій. Стерн дискредитує цю думку тим, що доводить її до абсурду. В його романі численні й непередбачувані асоціації на кожному кроці відволікають оповідача від мети. Ось чому оповідач встигає довести свої мемуари лише до п'ятого року життя. Але виявляється, що Беконові «примари» і Юмові «асоціації» складають внутрішній зміст особистості. Людина перетворюється на якусь неживу схему!

**«Хобі» як пробний камінь особистості.** Стерн обстоює думку, що неповторність людини полягає в неповторності її переживань, захоплень, емоцій, взагалі непередбачуваності й неординарності, – тобто всьому тому, що з погляду раціоналізму належить до необов'язкового, випадкового, непотрібного і навіть небезпечного. Стерн відкриває в людині певне захоплення, дивовижне для інших, але дороге для самої людини, і називає його словом «хобі» («коник»). Так, старий вояк дядько Тоббі одержимий одним дивовижним захопленням: у себе в саду він буде військові фортифікації і разом зі слугою, одноногим капралом, розіграє всі битви, в яких йому довелося брати участь. Зруйнувавши дощенту укріплення, вони закінчують битву, а потім гра повторюється знов і знов. Зображені віртуозним пером Стерна, ці диваки викликають у читача симпатію.

**Порозуміння як проблема.** Дж. Локк і раціоналісти стверджували, що всі люди легко знаходять спільну мову, бо мислять за однаковими логічними законами. Якби-то в житті завжди було так! Шефтсбері спеціально вимагає від людини вміння настроюватися на хвилю іншої людини і цим підкреслює складність людської психіки («солілоквія»). Спрощене, раціоналістичне розуміння людської психіки стає в романі предметом кумедних обігрувань. Так, дядько Тоббі вирішив одружитися з удовою місіс Водмен. Вдова чула, що Тоббі на війні був поранений, хвилюється, чи не зашкодить поранення у шлюбному житті, і хоче довідатися, «в якому саме місці» його рана. Той веде вдову у свій будиночок, піднімається сходами у спальню, підводить її до ліжка, над яким висить велика воєнна карта, бере палець напівживої від страху вдови і прикладає його до одної точки на карті зі словами «Ось в цьому місці я поранений!»

**Естетика сентименталістського сміху.** Роман Стерна написаний в комічному ключі. Проте характер гумору тут зовсім інший, ніж у Свіфта, Вольтера, Дідро, Бомарше та інших письменників просвітницького раціоналізму, яким здавалося смішним все, що не відповідало нормі розумності. У Стерна ж смішною постає саме «зараціоналізована» людини. Суть сентименталістського сміху полягає у тому, що вияв наївності свідчить про сердечну чистоту, душевність людини, те безпосереднє (вроджене) моральне почуття, про яке писав Шефтсбері, і викликає в нас певну розчуленість, зворушеність, яка й виражається у сміхові. Сентименталістська еротика у творі також є демонстративною, антираціоналістичною, її призначення – за контрастом акцентувати наївність, душевну безпосередність, моральну чистоту персонажа.

**Інші прозаїки англійського сентименталізму.** Серед прозаїків англійського сентименталізму треба назвати також Олівера Голдсмита (1728–1774), автора «Векфілдського священника», а також Тобіаса Георга Смоллета (1721 – 1771), автора романів «Пригоди Родеріка

Рендома», «Пригоди Перегріна Пікля», «Пригоди сера Ланчелота Грейвза», «Мандри Гемфрі Клінкера». Йому ж належить переклад англійською мовою «Дон Кіхота» Сервантеса, який значно вплинув на розвиток англійської романістики.

### Поети англійського сентименталізму

**Едуард Юнг.** Серед поетів-сентименталістів виділяється Едуард Юнг (1683–1765), що прославився великою поемою «Скарга, або Нічні думи про життя, смерть і безсмертя» (1743–1745). В ній знаходимо новаторський прийом ототожнення автора з ліричним героєм твору, що дозволило йому домогтися граничного психологізму переживань. Поема пройнята релігійними мотивами і наповнена моральними напучуваннями. Людське життя трактується як трагічне. Споглядання незаслужених страждань і раптової смерті в розквіті років примушує людину прислухатися до внутрішнього морального голосу і веде до духовного переродження. Сентименталізму відповідає загальна настанова Юнга перейти від розкриття «людини взагалі» до «окремої людини». Юнга розглядали як представника школи «цвинтарної лірики» в англійській поезії.

**Роберт Бернс.** Ліричний герой великого шотландського поета Роберта Бернса (1759–1796) – простий селянин, значною мірою віддзеркалює долю і характер самого автора, сина фермера, що і сам трудився на власній фермі Моссгіл. На переконання поета, моральні чесноти притаманні лише простим людям, тож він у ліричних віршах прославляє в душі Річардсона «чесну бідність» і в душі Руссо – час, коли «всі люди стануть як брати». Він темпераментно і яскраво поетизує предметно-чуттєвий світ, яким для нього є насамперед мальовнича природа рідної Шотландії. Тут його вірш наближається до народної пісні (Бернс брав активну участь у збиранні шотландських народних пісень для видання «Шотландський музичний музей» (1787–1802) та інших збірок.):

Прощавайте, сині гори, білії сніги,  
Прощавайте, темні звори й світлії луги!  
Прощавайте, пущі дикі й тіняві гаї,  
Прощавайте, буйні ріки й бистрі ручаї!  
Моє серце в верховині і душа моя,  
Моя дума в верховині соколом буя,  
Моя мрія в гори лине наздогін вітрам,  
Моє серце в верховині, де б не був я сам.

(Переклад *Миколи Лукаша*)

Більшість його віршів забарвлено в тони сентиментального комізму, а часом і кумедної фантастики, не без домішків легкої еротики. Його герої приваблюють своєю внутрішньою цілісністю, безпосередністю і наївністю, моральною чистотою намірів. В них чимало від наївної простодушності шекспірівських героїв його «фальстафівського тла» (Бернс прекрасно знав Шекспіра).

Бернс створив принципово нову, порівняно з класицизмом, поезію, в основі якої – не силогізми роздумів чи заглибленого самоспоглядання, а безпосередні емоційні враження, не складні барокові консенти, а тропи народної пісні, не стилізовані під реальність образи пейзажу, а живі селяни і прості люди.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 1. Література епохи Просвітництва**

Провідні концепції Просвітництва: віра в перетворювальну силу розуму та освіти, у гармонійну єдність Розуму і Природи. Концепція «природної людини». Проблема позитивного героя. Відлуння просвітницьких ідей у художніх творах літератури XVIII ст. (Дж. Світ, Д. Дефо, Вольтер, Ф. Шіллер, Й. В. Гете та ін.).

## **Тема 2. Просвітницька концепція людини в романі Д. Дефо «Робінзон Крузо»**

Д. Дефо – англійський романіст доби Просвітництва. Історія написання твору. Жанрова своєрідність твору. Просвітницька концепція людини і образ Робінзона Крузо; етапи розвитку людства, які пройшов він на безлюдному острові. Ствердження можливості гармонії людини і природи. Тема праці і її втілення в романі. Поняття «робінзонади».

### **Завдання:**

1. Простежте етапи розвитку людства, які пережив Робінзон Крузо на безлюдному острові.
2. Підберіть матеріал, який ліг в основу створення твору.
3. Підберіть цитатний матеріал для характеристики героїв.

## **Тема 3. Роман Свіфта «Мандри Гулівера» – сатиричне зображення англійського суспільства XVIII ст.**

Неординарність особистості і творчого доробку Дж. Свіфта. Жанрова і композиційна своєрідність роману «Мандри Гулівера». Країни, в яких побував Гулівер: побут, звичаї, державний устрій, закони. Визначальні риси характеру Гулівера: людяність, мужність, допитливість, витримка. Парадокси Свіфта.

### **Завдання:**

1. Подумайте, у яких місцях свого твору і з якого приводу Джонатан Свіфт сперечається з романом «Робінзон Крузо» Д. Дефо.
2. Дайте визначення парадокса.
3. Випишіть 3 – 4 парадокси Джонатана Свіфта.

## **Тема 4. Англійський роман доби Просвітництва. Г. Філдінг «Історія Тома Джонса, знайди»**

Широта охоплення соціального та історичного фону, галерея різномірних людських характерів – від аристократичної верхівки Лондона до представників бідних станів населення. Жанрова специфіка і особливості оповіді. Антитеза головних образів. Образ Софії. Гуманізм і демократизм твору.

## **Тема 5. Роберт Бернс – видатний англійський поет XVIII ст.**

1. Етапи життя і творчості. Ідеї та образи поетичного доробку. Картини природи рідної Шотландії в ліриці поета. Жанр літературної балади у творчості Р. Бернса. Патріотичний пафос віршів: «Моє серце в горах», «Дерево свободи» та ін. Особливості творчого методу.

**Творче завдання:** написати твір-роздум на тему «Порівняльна характеристика філософій Бароко і Просвітництва на прикладі конкретних творів»



## ТЕМА 2. ЛІТЕРАТУРА ПРОСВІТНИЦЬКОГО РАЦІОНАЛІЗМУ У ФРАНЦІЇ

### Вступ

У XVIII ст. французькі письменники відкрили вплив *суспільного* фактора на життя окремої людини і розробили нову, порівняно з добою Бароко, тематику – соціально-філософську. Передумови для цього ми знаходимо в особливостях суспільного життя країни.

**Культурно-історичні умови.** Франція вступила у XVIII ст. виснаженою численними війнами, її престиж великої держави був значно підірваний. За Луї XV розкіш придворного життя стала ще пишнішою за рахунок збільшення податків, яке на місцях дедалі частіше приводило до заворушень, беззастережного розкрадання державного майна, величезних зовнішніх боргів. Так, борг найбагатшої людини Франції герцога Філіпа Орлеанського сягав 70 млн. ліврів; граф д'Артуа (брат наступного короля Луї XVI) для сплати особистого боргу взяв із державної скарбниці 23 млн. ліврів. З подібним розмахом жила і решта знаті, яка із загальної чисельності французького населення 25 млн. чоловік становила лише 1 відсоток.

З'являлося дедалі більше нуворишів – буржуа, що багатіли на ризикованих грошових спекуляціях. Буржуазний квартали Парижа Пале Ройяль і Сент Оноре могли суперничати щодо багатства і розкоші з аристократичним кварталом Сен-Жермен. Французька знать, не бажаючи визнавати нових багатіїв, разом з тим постійно брала у них гроші під високі проценти. Всього в Парижі, найбільшому місті й культурному центрі Франції, жило 500 тис. чоловік.

В країні зміцнювався вплив католицької церкви, зокрема вплив єзуїтів на державний апарат і освіту; панувала насаджувана ними нетерпимість, нормою ставали випадки проти янсеністів.

Наближалася економічна катастрофа. Зовнішній борг Франції перед революцією виріс до 4,5 млрд ліврів. Луї XV належать слова: «Після нас хоч потоп». Не менш байдужим до долі держави був і його наступник Луї XVI.

Останніми роками Просвітництва у Франції вважають роки революції 1789–1794, коли революційні політики намагалися втілити в життя окремі абстрактні суспільно-філософські постулати просвітників.

**Філософсько-естетична основа.** Філософська і естетична думка XVIII ст. у Франції розвивалася під знаком сенсуалізму, що являв собою французький варіант англійського емпіризму (Локк, Юм). Найвищою інстанцією проголошувалася матерія, і це нібито дозволяло зняти протиріччя між мисленням (свідомістю) і дійсністю (буттям). Філософи займали провідне місце в духовному русі доби. Найвідомішими були: Ж. Ламеттрі («Людина-машина», 1748), Е. Б. Копдільяк («Трактат про відчуття», 1754), К. А. Гельвецій («Про розум», 1758), Ж. Б. Робіне («Про природу», 1761 – 1766), П. А. Гольбах («Система природи», 1770). Філософами були Ш. Л. Монтеск'є, Д. Дідро, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо. Практично всі вони зазнали переслідувань з боку духівництва і королівської влади, а їхні твори неодноразово привселюдно спалювали.

У сфері соціальної і антицерковної думки просвітники успадкували дух П'єра Бейля (1647–1708), автора багатотомного «Історичного і критичного словника» (1695). Бейль виступав проти католицизму і проповідував широку віротерпимість. Він перший доводив думку, що моральні принципи необов'язково пов'язані з релігією і можуть розглядатися з позицій природного розуму

### Монтеск'є

**«Перські листи».** Шарль Луї де Монтеск'є барон де ля Бред (1689–1755) (першу половину свого життя Монтеск'є присвятив державній службі в судах,



був навіть президентом парламенту (тобто головуючим у суді); тоді ж він написав гостросатиричні «Перські листи», що не завадило йому невдовзі стати членом Французької академії (1728). Другу половину життя він присвятив літературній творчості, випустив трактати: «Роздуми про причини звеличення та занепаду римлян» (1734), «Дух законів» (1748) та ін.) увійшов в літературу як автор «Перських листів» (1721). Двоє знатних іноземців зі Сходу – Узбек і Реді – подорожують Францією і в листах обмінюються враженнями щодо побаченого і пережитого. За допомогою прийому «очуднення» (або «наївного спостерігача») письменник піддає суду здорового глузду негативні риси французького суспільства часів Луї XIV. Кореспонденти засуджують деспотизм короля, його безмірну пиху і марнотратство, спустошливі війни, що веде король заради підтримання власного престижу.

Чимало сторінок присвячено критиці католицької церкви. Заслуговує на засудження релігія, що вживає вогонь і меч, щоб довести свою правоту. Гостра критика спрямована проти церковної інквізиції.

Письменник намагається змалювати образ ідеального життя людини в розповіді Узбека про троглодитів. Необмежений егоїзм привів цих істот до виродження; залишилося тільки двоє. Вони стали дотримуватися протилежних, гуманних поглядів. Коли сім'я розрослася, вони продовжували жити однією великою родиною. «Особливо вони намагалися прищепити своїм дітям думку, що користь окремих осіб полягає у користі суспільства». Все життя нового покоління було підпорядковане розуму.

**Ліберальні погляди Монтеस्क'є у творі.** Белетристичний твір Монтеस्क'є відбивав соціально-політичні погляди автора, який стояв на позиціях лібералізму. Він вважав, що сама природа передбачила розвиток суспільства, наділила людей моральністю, прищепила їм необхідні релігійні поняття, які полягають насамперед у гуманності. Суспільство ведуть до занепаду втручання людини в природний хід історії, забуття природної моралі, прагнення оточити себе надмірними вигодами і задоволеннями, паразитизм і неробство. Героїв твору непокоїть бурхливий розвиток науки; її останній винахід – бомба вказує, що наука таїть в собі загрозу цивілізації. Кореспонденти вважають, що сучасне європейське мистецтво веде суспільство до розбещеності, зманіженості, а отже, до загибелі.

Питання мистецтва і його ролі у суспільстві Монтеस्क'є порушує в трактаті «Есе про смаки у творах природи і мистецтва».

**Історичні трактати.** У своїх історичних трактатах «Роздуми про причини піднесення та занепаду римлян» (1734), «Дух законів» (1748) та ін. Монтеस्क'є розглядав історію як низку прецедентів минулого, корисних для осмислення сучасності. Так, розмірковуючи про причини занепаду Римської імперії, він подумки звертався до реалій сучасного йому французького суспільства. Високо оцінюючи республіканський устрій, він найвище ставить конституційну монархію, захоплений (як і всі французькі просвітники) прикладом сучасної Англії.

В цілому Монтеस्क'є дотримується думки, що суспільний лад і політичний порядок відповідають особливостям самого народу і місця його проживання, формуються історично, сягають корінням глибокої давнини (природи!) і тому не можуть бути йому нав'язані ззовні, навіть волею сильного політика. Основні шляхи удосконалення суспільства він пов'язував з реформами, а не з революціями.

### Вольтер

**Життя вигнанця.** Геніально обдарований письменник Франсуа Марі Аруе, відомий під псевдонімом Вольтер (1694–1778) (Вольтер був двічі ув'язнений у Бастилії (1717–1718,

1726); 1726–1729 рр. він провів у вимушеному екзилі в Англії; 1733–1745 рр. жив далеко від Парижа в маєтку Сірей, що належав його приятельці Е. дю Шатле; 1750–1753 рр. – в Сан-Сусі, резиденції прусського короля Фрідріха II, на його запрошення; 1760–1778 рр. – у віллі Форней, на самому кордоні Франції з Швейцарією, де почувався неприступним для королівських жандармів. Проміжки були заповнені вимушеними переїздами по Франції і Європі. Вольтер залишив численні твори в усіх жанрах – драматургії, прозі, поезії. Драматургічний доробок становить понад 50 трагедій і комедій (найкращі – трагедії «Заїра», 1732, «Альзіра», 1736, і «Фанатизм, або Пророк Магомет», 1741). В прозі виділяють 14 так званих філософських повістей («Задіг, або Доля», 1747; «Мікромегас», 1752; «Кандид, або Оптимізм», 1759; «Простак», 1767; «Царівна Вавилонська», 1768, та ін.). В жанрі бурлескної героїко-комічної поеми створена «Орлеанська діва» (1730–1735). Історичній темі присвячені дослідження: «Історія Карла XII» (1733), «Вік Луї XIV» (1752), «Історія Російської імперії за Петра I» (1759); на філософську тему написані «Філософські листи», «Філософський словник», статті для Енциклопедії та багато ін.; на естетичну тему – «Вежа доброго смаку» (1733), «Роздуми про трагедію», «Роздуми про стародавню і нову трагедію» та ін. Бомарше видав його твори у 90 томах. Поставив свою літературну творчість і публіцистику на службу одній меті – викриттю монархічного деспотизму, аристократичного свавілля і церковної нетолерантності, які, на його думку, суперечили «природному розуму». Він викликав проти себе гнів найвищих державних осіб, серед яких були королі Луї XV і Луї XVI, та вищого духовництва, і фактично все своє життя, починаючи з юності, провів дисидентом і вигнанцем. Лише в останній рік життя поет зміг відкрито повернутися в Париж. Церква виступила проти його поховання в освяченій землі. Тіло таємно поховали у Шампані, у церкві родового абатства Селльєр. У 1791 році, під час революції, прах Вольтера був перепохований в церкві св. Женев'єви в Парижі – пантеоні великих людей Франції.

**Вольтер в Англії.** Три роки, з 1726-го по 1729-й, що поет провів в Англії, були вирішальними для всього його життя. Тут визначився його світогляд, склалися уявлення про роль письменника в суспільстві, сформувалися принципи естетики і літературного стилю.

Англійське життя було фактично невідоме у Франції (в повісті Вольтера «Простак» персонажі-французи серйозно сумніваються, чи живуть в Англії хрещені люди). Перевагою англійців перед французами поет вважав те, що влада короля там була обмежена існуванням конституції і діяльністю парламенту: «Врешті-решт після багатьох зусиль був організований такий мудрий уряд, при якому монарх, спроможний робити добро, був би безсилий чинити зло». Поет помічає, що англійців більше хвилюють не релігійні питання, а розвиток підприємництва, бізнесу, у той час як у нього на батьківщині нетерпимість церкви до інакомислення завдає удару капіталістичним відносинам.

Вольтер швидко оволодів англійською мовою, це полегшило йому спілкування з багатьма письменниками, філософами, політиками. Він зустрічається з Джонатаном Свіфтом, який розкриває перед ним деякі темні сторони політичного життя в Англії і у Франції. Вольтер із захопленням читає тільки що надруковані «Мандри Гуллівера» (1726) – його вражає безстрашність автора, імпонують приховані політичні натяки. Вольтер-письменник перейняв багато рис сатиричного стилю Свіфта. У романах Д. Дефо йому подобалася їхня відкрита морально-дидактична тенденційність. Він розділяє основні філософські положення І. Ньютона і Дж. Локка і пропагує їх в написаних після повернення «Листах про Англію» (ця книга була засуджена паризьким судом і спалена) і в низці інших спеціальних робіт.

**Вольтер і освічений абсолютизм.** Французькі просвітитники не відмовлялися від дружби з коронованими особами. На відміну від митців Відродження і Бароко, що шукали покровительства у королів або виконували дипломатичні чи секретарські доручення (як італійські гуманісти на службі у пап), просвітитники мріяли поширити просвітницький розум на державну галузь і тим обмежити тягар самодержавства. Вони плекали надію на освічений абсолютизм і освіченого монарха.

Вольтер підтримував жваві стосунки з багатьма європейськими монархами, зокрема з російською імператрицею Катериною II, з пруським королем Фрідріхом II, з королями Швеції, Данії, Польщі. Вольтер тричі відвідав Фрідріха II в Берліні (1740, 1743, 1750–1753). В останній приїзд він створює книгу «Вік Луї XIV», пройняту антиабсолютистським духом. Він насичує її характеристиками різних коронованих осіб і політиків свого і XVIII ст. «Рівність – це найприродніше з людських прав», – писав він у ній.

Стосунки з «Північним Соломоном» закінчилися сваркою. За наказом короля на кордоні у Вольтера були вилучені папери. Невдовзі після від'їзду Вольтера «король-філософ» розпочав Семилітню війну проти Франції і Росії.

**Вольтер-історик.** Крім «Віку Луї XIV», Вольтер написав ще кілька історичних трактатів, зокрема «Історію Карла XII» (1757) і «Історію Російської імперії за часів Петра Великого» (1759). В них яскраво відбилися його ідея освіченого абсолютизму і антикатолицькі переконання. Філософ дає високу оцінку російській історії тому, що в ній не було інквізиції, відьомських процесів, релігійних воєн, як у Франції. Сам Петро I в зображенні Вольтера відрізнявся релігійною терпимістю, поставив церкву в залежність від держави і примусив платити податки, знищив владу духовництва (патріаршество).

В «Історії Карла XII» Вольтер розповідає епізод з життя українського гетьмана Івана Мазепи. Філософ передає його такими словами: «В молоді роки у нього був роман з дружиною одного польського шляхтича. Чоловік його коханої, дізнавшись про це, звелів прив'язати Мазепу до спини дикого коня і випустити його на волю. Кінь був з України, він побіг туди, притягнувши з собою Мазепу, напівмертвого від втоми й голоду. Його прихистили місцеві селяни...». Цей епізод привернув увагу багатьох європейських поетів-романтиків, серед яких Байрон, Гюго, Пушкін, Словацький...

Викладення Вольтера носило белетристичний характер. Він спирався на свідчення очевидців і анекдоти, мемуари і щоденники, мальовничо відтворював загальний характер епохи. Історичний процес залежав від волі державців, їхні помилки він пояснював відхиленням від природного розуму.

Історичні погляди Вольтера характеризує також поема «Генріада» (1728), головний герой якої – французький король Анрі (Генріх) IV – зображений в боротьбі з католицькою лігою, з папським Римом за віротерпимість.

**Вольтер і церковний деспотизм.** Вольтер не цурався спілкування з вищими духовними особами, зокрема з папами. Це не заважало йому рішуче виступати проти церкви. Ведучи боротьбу з фанатизмом і нетерпимістю, Вольтер докладав багато зусиль, щоб домогтися реабілітації людей, які безневинно постраждали від сваволі церкви. Чотири роки знадобилося йому, щоб довести невинність страченого протестанта Жана Калласа (його четвертували і спалили). Купця звинуватили у навмисному вбивстві сина нібито за те, що той хотів перейти у католицтво. Упродовж розслідування Вольтер заручився підтримкою Фрідріха II і Катерини II.

Вина іншої жертви, молодого дворянина де ля Барра, полягала у тому, що він не зняв капелюха у присутності духовної особи. Його звинуватили ще у тому, що він нібито поламав

придорожнє розп'яття (без жодного свідка!). «Я і не знав, що за таку дрібницю у нас можуть стратити», – сказав він перед смертю. В юнака вирвали язик, відрубали голову, а потім спалили. У вогнище кинули знайдений у нього під час обшуку «Філософський словник» Вольтера.

9 років витратив Вольтер, щоб довести невинність протестанта Сірвента, якого облудно звинуватили у вбивстві дочки. «Невже ми знаходимося на батьківщині філософії і мистецтва?» – запитував Вольтер у листі до д'Аламбера. – Ні, це батьківщина Варфоломійвської ночі». Всі свої листи в ці роки він починав закликом проти церкви: «Роздушіть гадину!»

Маркіз де Кондорсе, один з авторів Енциклопедії, так характеризував благородну правозахисну діяльність Вольтера: «Як тільки відбувається якийсь акт фанатизму чи злочину проти гуманності, Вольтер гучно проголошує ім'я винуватця на всю Європу».

**Вольтер і народ.** Елітарність просвітницької позиції не дозволила Вольтеру і його спілникам розробити поняття *народу* (вони користувалися поняттям *людського роду*). Для них народна маса залишалася темною силою, некерованою стихією. Її невігластво протистояло просвітництву: «Якщо юрба візьметься розумувати – кінець усьому!» Вона таїла в собі приховану погрозу культурі і прогресу.

Утримувати масу в покорі можна, на думку Вольтера, лише за допомогою релігії: «Як можливим людям утримувати майно у своїх руках, якщо юрба втратить віру в Бога? Якби Бог не існував, його слід було б вигадати».

**Вольтер'янство.** Своєю діяльністю Вольтер утвердив в Європі поняття вольтер'янства, яке перетворилося на самостійний феномен духовного життя XVIII і XIX ст. Воно включає в себе безстрашне вільнолюбство, що зачіпає звичні світоглядні й моральні устої суспільства і виражається в яскравій і дотепній формі.

Реакція того часу пов'язувала вольтер'янство насамперед з атеїзмом, хоча Вольтер атеїстом не був. Він мріяв про «релігію служіння ближньому в ім'я любові до Бога замість переслідування свого ближнього та його знищення в ім'я Бога. Ця релігія вчила б терпимості щодо інших (...) і була б здатною перетворити людський рід на народ братів».

**Естетика.** Естетичні принципи Вольтера ґрунтувалися на засадах *класицизму*, що відповідало раціоналістичній настанові всієї його творчості.

Мистецтво, згідно з Вольтером, має чисто утилітарне призначення; воно потрібне людям «разом з деякими філософськими повчаннями, що їх слід впітати (в нього) час від часу без зайвої нав'язливості». Адже «мислення – це втіха для нашого слабкого розуму в цьому швидкоплинному житті». Ось чому «всі жанри добрі, крім нудних».

Однак найвищим досягненням мистецтва, на думку Вольтера, все ж таки слід вважати *трагедію*, яка «для освіченого і розвинутого розуму (...) чарівніша за всі інші поетичні жанри». Законодавцями трагедії в давнину були греки та римляни, а зараз Корнель та Расін. Бажаючи створити зразкову трагедію, автор мусить «постійно переборювати перешкоду, яку становить рима, а це титанічна праця». Йому доводиться «накладати на себе кайдани єдності часу, місця і дії», він змушений пам'ятати «про пристойність, про те, що не можна показувати сцену порожньою, (він) мусить побудувати дію так, щоб жоден персонаж не з'являвся і не йшов зі сцени без видимої причини, майстерно зав'язувати інтригу і вести її до природної розв'язки, просторікувати шляхетними і водночас простими виразами, вкладати в уста державців промови, погоджені з благопристойністю, яка їм споконвіку притаманна або принаймні бажана і (при цьому) ніколи не порушувати закони мови».

Розуміти мистецтво людині допомагає *смак* – «чуття, дар розрізняти якість», бо для смаку «недостатньо (якогось) невиразного відчуття чи розмитой розчуленості, йому треба розібратись

в усіх відтінках». «Тільки звичка та роздуми дають людині здатність відчутти раптову насолоду, розрізнити те, що раніше було недоступним».

Вище над розум стоїть *дотепність* – «мистецтво з'єднати два далеко різних поняття, або навпаки, розділити поняття, що здаються злютованими...». Але дотепність має бути доречною, бо «прекрасне, коли воно недоречне, перестає бути прекрасним». Тому «велике мистецтво полягає у співмірності».

**Театральна діяльність.** Працюючи для театру протягом усього життя, Вольтер написав 27 трагедій і 25 комедій. Перша драма – «Едіп» (1718) – була створена під час першого ув'язнення в Бастилії, остання – «Ірена» (1778) – в останній рік життя. Розквіт драматургічної творчості припадає на плідне дванадцятиліття у Сіреї, маєтку маркізи Е. дю Шатле в Шампані (1733–1745). Побудувавши тут театр, Вольтер нерідко сам виступав на сцені. Він став застосовувати змінні декорації і відмовився від постійних, що представляли здебільшого якусь відкриту місцевість для пасторальних сюжетів або внутрішнє приміщення розкішного палацу (за зразок правила картини художників-класицистів – Ніколя Пуссена, Фрагонара). Тепер декорації малювали до кожного акту, і вони представляли те місце, де розвивалися події. Вольтер заборонив надавати на сцені місця глядачам, зате вивів на сцену масовку (народ). У нього могли проїхатися вершники на конях, стріляти з гармат. Під впливом театру Шекспіра митець удосконалив свої сценічні прийоми і нерідко порушував вимоги класицизму. Про Шекспіра Вольтер писав: «Сама істина, сама природа говорять його мовою без домішків мистецтва». Проте його ставлення до англійського драматурга було далеко не однозначним. Практично в усіх п'єсах Вольтера домінує тема засудження деспотизму і духовної нетолерантності. Прийоми вольтерівської драматургії увійшли в романтичну драму (В. Гюго) і оперу (Мейєрбер, Спонтіні, Верді).

**«Заїра».** Добре уявлення про драматургічну техніку і антицерковну тенденційність Вольтера дає трагедія «Заїра» (1732). Події відбуваються в Сирії в добу хрестових походів. Єрусалимський султан Оросман утримує в заручниках багато християн. Серед них – юна французенка Заїра, яку в сералі виховують у мусульманській вірі. Султан закоханий в неї і хоче зробити її своєю єдиною дружиною. Тим часом з Франції прибуває лицар Нерестан: він зібрав гроші на викуп заручників. Відпустивши багато з них, султан відмовляється звільнити тільки християнського короля Сирії Люзіньяна. Але, не встоявши перед умовляннями Заїри, звільняє нарешті і його. Люзіньян упізнає в Заїрі і Нерестані своїх дітей.

Звільнені християни всіляко перешкоджають одруженню Оросмана з Заїрою, яка теж кохає його. Вони вимагають від дівчини, щоб вона на вернула султана в християнську віру. Оросман зустрічає ці намагання вороже. Йому навіть здається, що Заїра невірна йому. Йому доносять, що наречена султана таємно зустрічається з чоловіком – Нерестаном. Не знаючи, що юнак – рідний брат Заїри, султан в нападі гніву вбиває її. А дізнавшись усю правду, він заколює себе над тілом коханої.

**«Фанатизм, або Пророк Магомет».** До найкращих творів відносять також трагедію «Фанатизм, або Пророк Магомет» (1740). Вольтер створює вельми умовний образ відомого пророка; проте для нього важлива не так вірність історичним подіям, як просвітницьке засудження релігійного фанатизму, який, на його думку, властивий всім релігіям в усі часи. За словами Вольтера, образом Магомета він показує, що міг би наробити мольєрівський Тартюф, якби йому була дана повна свобода дії. В трагедії автор використовує сценічний досвід історичних п'єс Шекспіра. Як і Глостер-Річард («Річард III»), вольтерівський Магомет не зупиняється перед жодною перешкодою для досягнення влади і усуває їх шляхом брехні, облудних

клятьв, союзу з ворогами, вбивств непотрібних свідків тощо. Як і Марк Антоній («Юлій Цезар»), він вміє грати на почуттях легковірної і темної маси. Його гасла: «Міцна релігія, що відкидає жалість...»; «Нехай народ шанує Бога, а головне – боїться!»

Магомету протистоїть шейх Меккі Зопір. Як і шекспірівський Брут («Юлій Цезар»), він вірить у здатність юрби зробити розумний вибір і трагічно помиляється. Зопір виражає ідею гуманності і широкої терпимості, що відповідає поглядам самого автора. Не можна «примусити всіх людей жити і мислити так, як хтось один!» – стверджує він. В іншому місці Вольтер афористично виразив своє кредо терпимості: «Нехай я не згодний з вашою думкою, але я готовий вмерти за ваше право висловити її!»

**«Філософські повісті».** Перу Вольтера належить півтора десятка повістей, які назвали філософськими. Від їх читача вимагається велика увага до філософських поглядів автора, які той виражає не абстрактно, а в конкретних персонажах і життєвих ситуаціях. На оповідній манері відбилася та обставина, що Вольтер вголос читав у своєму салоні розділи творів мірою їх написання.

Автор буде розповідь у вигляді стрімких подій. Його завдання – якнайшвидше привести подію до точки, в якій виявиться і стане наочною якась безглуздість навколишнього життя. Використовує він і свіфтівську *іронію*, коли безглуздя демонструється як прийнятне для всіх явище. Проза Вольтера наскрізь іронічна і комічна.

**«Кандід».** «Кандід» (1758) належить до найкращих філософських повістей Вольтера. Тут у комічно-пародійній формі змальовуються мандри головного героя Кандіда в пошуках втраченої коханої – Кунігунди. Доля закидає персонажів у різні куточки світу, зокрема й в Америку. Кандід – втілення наївного здорового глузду і моральної чистоти, якими обдарувала його природа. Він мандрує у супроводі вчителя – філософа Панглоса. Якщо для Кандіда світ повний вражаючих несподіванок, загадок і чудес, то для Панглоса вже заздалегідь на все є відповідь: «Все – на краще у цьому найкращому зі світів».

Біда в тому, що його оптимістична впевненість – умоглядна. Герої шокроку перевіряють істину Панглоса на собі, точніше – на своєму тілі. Їх б'ють, вішають, спалюють на вогнищі, гвалтують, проколюють шпагами, вони тонуть в океані, страждають від землетрусу. Коли Кандід остаточно заплутався, чому довіряти – привабливій, але умоглядній ідеї вчителя про вічну гармонію, чи власним відчуттям, які свідчать зовсім про інше, доля нарешті повертає йому Кунігунду.

**Діалог з Г. Ф. В. Лейбніцем, Дж. Локком і Д. Юмом у повісті.** Перед нами власне не характери, а комедійні маски. Герої уособлюють різні філософські системи. Панглос представляє систему німецького філософа Г. Ф. В. Лейбніца, згідно з якою людина з колиски має у свідомості так звані природжені ідеї щодо розумності і гармонійності всього навколо суцього. Йому протиставлено філософію англійця Дж. Локка: довіряти треба не наперед даним уявленням про реальність, а самій реальності, яка свідчить про себе через органи чуття. Кандід ладен повірити у піднесений ідеалізм Панглоса, але досвід його багатостраждального тіла свідчить про зовсім протилежне. Вольтер глузує з філософського твердження Лейбніца про те, що у світі панує «напередумовлена гармонія», тобто все, що відбувається – відбувається на благо. За твердженням Шефтсбері, сама природа ніби допомагає людині приймати морально бездоганні рішення. Вольтер викривлює цю думку, і в повісті Кандід страждає саме від своєї моральної незіпсованості і наївності.

Вольтер розгортає події повісті в дусі скептицизму Д. Юма, який заперечував існування причин і наслідків у світі. Вольтер виявив неабияку майстерність, придумавши сюжет, де

фактично немає жодної видимої причини! Справді, сюжет підкоряється тут єдиній логіці – логіці маятника: від везіння до невезіння і назад.

**Антиномії фіналу.** Фінал повісті не ставить крапку у філософській суперечці. Герої оселяються десь у Туреччині в невеликому садку. З точки зору ідеалізму, садок – це рай в мініатюрі, чарівний куточок, мрія поета; з точки зору емпіричної філософії – жалюгідний шматок землі, неспроможний прогнати юрбу стомлених життям героїв. Це саме стосується і коханої жінки – Кунігунди. З погляду німецького ідеалізму, Кандід знайшов свій ідеал краси і кохання, його мрія здійснилася; з погляду ж англійського емпіризму – Кунігунда постаріла, втратила свою красу, її багато разів гвалтували, вона стала дратівливою, голос її – хрипким, руки – червоними і жилавими. Чому має довіряти Кандід: ідеї, яка далека від реальності, зате прекрасна; чи реальності, яка потворна і сумна, зате справжня? Що важливіше для людини – істина чи щастя?

Вольтеру загалом не вдалося ні спростувати ідеалізм Лейбніца і Шефтсбері, ні захистити переваги Локкового емпіризму. Суперечності між цими двома істинами є вічною рушійною силою самого життя.

**Комічна травестія в «Кандіді».** Вольтер не прагнув ставити перед собою оригінальних художніх завдань. Він використовував художні здобутки сучасників і попередників (так було з Шекспіром, якого він у своїх п'єсах еклектично «схрестив» з Расіпом). При цьому переслідував цілком конкретну мету – пропагувати свої філософські, соціальні, антиклерикальні ідеї. Він брав художню форму в готовому вигляді. Але головним і оригінальним його прийомом був *гумор*, який неможливо запозичити ні в кого.

Так, в «Кандіді» автор комічно переробляє сюжетну схему давньогрецького (певною мірою і середньовічного лицарського) роману: доля розлучає юних палко закоханих героїв, вони поневіряються в чужих краях. Дівчину змушують до шлюбу, навіть продають у будинок розпусти, проте вона зберігає цнотливість і вірність коханому. Юнак переживає численні пригоди, які загартовують його дух. Він навіть сходиться з іншими жінками, проте його серце належить тільки обраниці. Нарешті розлучені зустрічаються і одружуються. Так – в античних романах. У Вольтера ж ми знаходимо комічну травестію цієї сентиментальної схеми: Юнак (Кандід) зберігає свою цнотливість і вірність обраниці. Дівчині (Кунігунді) цього не суджено, хоч у душі вона й зберігає наївність своїх античних попередниць.

У повісті панує стихія майже раблезіанського бурлеску.

**Повість «Простак» і прийом очуднення.** Головний герой філософської повісті «Простак» (1767) належить до нецивілізованого індіанського племені гуронів і потрапив до Франції випадково. Все, що звичне для цивілізованих французів, викликає в юнака простодушне здивування (це підкреслено іменем героя). В цьому полягає головний прийом – *очуднення* (коли раптом щось здається «чудним»), запозичений автором в його улюбленого англійського письменника Дж. Свіфта. «Очуднюються» ті риси французького життя, які, на думку письменника, суперечать здоровому глузду, природному єству людини: «Його розум, не викривлений помилками, зберіг усю свою природну прямизну. Він бачив речі такими, якими вони насправді є, між тим як ми, під впливом засвоєних у дитинстві поглядів, бачимо їх скрізь і завжди такими, якими вони ніколи не бувають». На думку автора, *природний розум* вищий від здорового глузду, набутого в умовах цивілізації, бо остання наскрізь отруєна забобонами. В основі *комічного* у творі лежить саме невідповідність суджень природного глузду і загальнопоширених суспільних звичаїв (забобонів). Проте в зображенні напрочуд наївної чистоти Простака неважко розпізнати глузування з моральних теорій Шефтсбері, чим

пояснюється певне іронічне ставлення Вольтера до свого героя (особливо в першій половині твору). В основному ж Простак виступає як рупор авторських поглядів.

**Тема конфесійності в повісті.** Вольтер порушує питання про роль церковного життя для морального етапу суспільства. Питання висвітлюється як щодо окремої людини, так і всієї держави, керівного апарату, юстиції.

Головна сюжетна лінія – історія кохання Простака і юної вродливиці Сент-Ів. Спочатку події відбуваються в Нижній Бретані, в пріораті Гірської Богоматері. Своїми наївними, але влучними судженнями гурон, сам того не знаючи, викриває різноманітні суспільні забобони і нісенітниці, зокрема поведінку людей, що базується на буквальному розумінні релігійних приписів.

В другій половині твору Простак, відзначившись у битві з англійцями, що напали на узбережжя, вирушає в Париж за заслуженою нагородою, а разом і дозволом одружитися з коханою Сент-Ів. Проте «природний розум» не може знайти спільної мови ні з «державним розумом», ані з «конфесійним розумом». Всі можновладці, до яких звертаються Простак, а за ним і Сент-Ів, – це духовні особи; люди, що оточують героїв, говорять майже виключно на релігійні теми і дивляться на світ крізь призму конфесійності. Все суспільство розділене на ворогуючі релігійні групи. Тут релігійність постає скоріше не як забобон, а як прагматична, егоїстична позиція, що веде до особистого збагачення. Вольтер прагне показати, що релігійність не надає французькому суспільству ніякого ладу, не робить його моральнішим і щасливішим. Твір відобразив атмосферу тих років, коли в більшості католицьких монархій почали забороняти діяльність єзуїтів, аж поки рішенням папи Климента XIV орден не був розпущений зовсім (1773).

Поблажливіше ставиться Вольтер до янсеністів, до яких належить у повісті вчений в'язень Гордон. Іронічно звучить те, що саме у в'язниці, далеко від наукових осередків цивілізації, під керівництвом опального еретика, гурон здобуває свої ґрунтовні знання про світ! Співчутливо згадує Вольтер і про гугенотів. Луї XIV, розірвавши Нантський едикт, прирік па вигнання тисячі працьовитих і розумних людей, «силу силенну рук, які могли б служити йому». Оскільки, на переконання Вольтера, природний розум має перемогти, наприкінці твору янсеніст Гордон «відмовився від своїх суворих переконань і (...) став справжньою людиною».

Повість закінчується трагічно для її героїв. Маленька людина виявляється цілком беззахисною перед сваволею можновладців. Всі її «природні почуття» – доброчесність, сердечність, віра в справедливість – безжально розтопані жорстокою державною машиною. Позиція англійських моралістів – Шефтсбері, Дефо, Річардсона та інших – не витримала перевірки Вольтеровим сарказмом.

### Дідро

У творах Вольтера розум виведений як сила, що руйнує пережитки, забобони і догми минулого; у творах Дені Дідро (1713– 1784) розум набуває рис конструктивної і моральної сили ( За волею батька Дідро спочатку готувався до духовної кар'єри і в дванадцять років прийняв тонзурування. Проте, закінчивши в Парижі коледж Д'Аркур, розірвав стосунки із сім'єю і став жити, покладаючись на власні сили. В подальшому самотужки здобув широку освіту. Дідро вважав себе філософом, а не письменником, тому з усіх написаних літературних творів опублікував за життя лише роман у стилі рококо «Нескромні скарби», написаний на замовлення високопоставленого покровителя (1747), і кілька новел («Два друга з Бурбони», 1773, та ін.). Його славу видатного письменника склали твори: «Черниця» (1760), «Жак-Фаталіст та його



Пан» (1773), що вийшли друком 1796 р., і «Небіж Рамо» (1762–1779), що вперше з'явився друком у німецькому перекладі Й. В. Гете 1805 р. Йому належить кілька театральних п'єс («Позашлюбний син», 1757; «Батько сімейства», 1758, та ін.) і статей («Про драматичну літературу», 1758; «Парадокс про актора», 1770-ті рр., надруковані 1830 р.), в яких він роз'ясняє принципи власної драматургічної реформи.

Більшу частину написаного Дідро становлять статті для Енциклопедії і філософські есе, зокрема: «Філософські думки» (1746) (публічно спалені), «Прогулянка скептика, або Алеї» (1747), «Листи про сліпих на користь зрячим» (1749) (за атеїстичні погляди, виражені у творі, автор був ув'язнений), «Сон Д'Аламбера», «Розмова Д'Аламбера з Дідро» (обидві 1769), значна кількість статей з питань образотворчого мистецтва і літератури для газети М. Грімма «Літературні, філософські і критичні дописи» та ін. Він переклав французькою мовою трактат Шефтсбері «Дослідження про заслуги і добродійності» (1745.).

**Організатор Енциклопедії.** Величезна заслуга Дідро перед європейською культурою полягає у створенні Енциклопедії, яку сам філософ вважав своєю головною справою. Він присвятив їй понад 20 років життя, написавши 1259 статей. Для роботи над виданням, що нараховувало 35 томів і виходило з 1751 по 1772 рр., він залучив усіх найкращих вчених того часу, серед яких були Вольтер, Монтеск'є, Кандільяк, Гольбах, Руссо, д'Аламбер, Тюрго, Рейпаль, Неккер, Кене, Маблі, Мореллі та ін. Тому французьких просвітників називають ще енциклопедистами. Церква і король всіляко перешкоджали здійсненню видання. Російська імператриця Катерина II пропонувала субсидувати видання за умови, що він перенесе його в Росію. Вона купила у письменника його бібліотеку і дала йому посаду придворного бібліотекаря. Перебування Дідро в Петербурзі було обмежене кінцем 1773 – початком 1774 р. (Замучений злиднями, Дідро прийняв субсидію. Бібліотека залишилася в Петербурзі. Після смерті Вольтера Катерина II купила також і його бібліотеку.)

В Енциклопедії розкривалася проблематика матеріальна і духовна, технічна і естетична. Проте значення Енциклопедії виходило за межі просто довідкового видання. В ній було здійснено перегляд усіх основ людського буття з позицій просвітницького розуму. Тому Енциклопедію справедливо називають «біблією нового часу» з огляду на її універсальність і цілком нову світоглядну орієнтацію. Вона моделювала нову систему світу, на всіх рівнях якого раціонально діють однаково універсальні і об'єктивні закони.

**Драматургічна реформа.** Дідро виступив як драматург і теоретик театру. Його заслуга полягає у створенні нового драматургічного жанру – *драми*. У трактатах «Про драматичні жанри» і «Парадокс про актора» (1758) теоретик докладно виклав свої погляди на тлі розгорнутої характеристики принципів класицистичної п'єси, які він відкидає. Дідро спирався на досвід «сльозливої комедії» французів Детуша (1680–1754) і Нівеля де ля Шоссе (1692–1754), а також романів англійця С. Річардсона. Драма близька до трагедії тим, що розкриває нерозв'язні колізії буття, а до комедії – тим, що знаходить ці колізії в буденному, повсякденному житті людини. Вільному волевиявленню людини перешкоджає в драмі не божественна воля чи фатум, не сліпа випадковість, як в трагедії, а воля інших людей, детермінована історично і соціально. Характери і вчинки людей відбивають їх місце у суспільстві, їх станове виховання, конкретний історичний час.

Героєм Дідро стає людина зі стану буржуа; до неї автор намагається викликати співчуття у глядача. В гострій колізії стикаються добродійності буржуа і пороки аристократів. З усіх драм письменника найбільшою популярністю користувався «Батько сімейства» (1758), невдовзі після виходу перекладений німецькою, англійською, голландською і російською мовами.

**«Небіж Рамо».** В центрі уваги Дідро-письменника – образ людини зі стану буржуа. Автор відкидає кліше барокової літератури, де таку людину зображали в площині «низького» стилю, наділену певним готовим набором психологічних рис та інтересів, як таку собі «маску», і розглядає її з усіма конкретними, соціально обумовленими рисами характеру, з усіма протиріччями.

Головний персонаж повісті «Небіж Рамо» (1862) – представник третього стану, небіж знаменитого клавесиніста і композитора Жана-Філіппа Рамо. Боротьба за існування деморалізувала цю людину – освічену, обдаровану багатьма талантами і здібностями, гострим розумом, вмінням виносити дотепні і влучні судження. Перед нами фактично образ декласованого пристосуванця. Він живе за рахунок світського товариства, пишається своїми знайомствами і зв'язками в ньому, але зневажає його як людина, що не вважає свої вади набагато гіршими від його вад. Розум для нього – знаряддя пристосовництва, єдина його мета – вижити будь-що. Високих моральних принципів він не плекає; та вони й не потрібні в його оточенні. Вислуховуючи цинічно відверту, але по-своєму простодушну сповідь освіченого пройдисвіта, Дідро оголює перед читачем різні аспекти розуму: розум егоїстичний, розум авантюристичний, розум творчий, розум критичний, розум цинічний... Сам автор, який бере участь у діалозі, втілює розум гуманістичний. Розум без моралі й без високої мети стає руйнівним, злочинним. Дідро тут наслідує Шефтсбері та С. Річардсона і йде далі за Вольтера та інших просвітників: людину робить особистістю лише *морально* забарвлений розум.

**«Черниця».** Дідро оцінює людину з точки зору певного духовного еталона. Основа еталонної людини – моральний розум. Образ такої «належної» людини Дідро створив у повісті «Черниця» (1760). Це драматично напружена історія життя в монастирях молодого дівчини Сюзанни Сімопен, яка була запроторена туди проти власної волі батьками, що соромилися Сюзанни як позашлюбної дитини. Якщо морально безпринципний небіж Рамо вибирає найлегший шлях виживання – пристосовництво, то черниця Сюзанна протистоїть середовищу, прагне не злитися з ним, відстояти свою індивідуальність. Монастир у зображенні Дідро в мініатюрній формі представляє всі пороки суспільства: невігластво, аморальність, розпусту і збочення, лицемірство. Все через те, що в монастирі чиниться насильство над природною людською сутністю. Людина народжується, щоб жити у суспільстві, діяти за своїм покликанням, розвивати, а не пригнічувати свій розум, щоб насолоджуватися життям плоті, а не пригнічувати її, – вважає Дідро.

Дідро наділяє Сюзанну всіма вищими природними якостями. Природа обдарувала людину такими властивостями, які спроможні витримати будь-яке насильство з боку суспільства. Сюжет будується так, щоб продемонструвати ці вищі духовні якості: природний *розум*, природна *моральність* і *цнотливість*, природна *релігійність*, природна *гуманність*, а також природне *право*.

Повість має відкритий фінал. Хоча Сюзанна втекла з монастиря, вона опиняється в аналогічному середовищі – соціальному. Чи допоможуть їй її вищі якості вижити в нових умовах?

### Карон де Бомарше

**«Весілля Фігаро».** Шедевр П'єра Огюстена Карона де Бомарше (1732–1799) (Перу П. О. Карона де Бомарше належить трилогія про Фігаро: «Севільський цирюльник», 1775, «Весілля Фігаро», 1784, «Злочинна мати, або Другий Тартюф», 1792; дві ранні п'єси в дусі драматургічної реформи Дідро («Євгенія», 1767, і «Два товариші, або Ліонський купець», 1770) і сатиричний памфлет «Мемуари», спрямований проти французької юридичної системи (1773–1774).) «День

божевілля, або Весілля Фігаро» (1778, прем'єра 1784) довгі роки не міг з'явитися на сцені через заборону короля Луї XVI. В комедії спритні й дотепні слуги – Фігаро і його наречена Розіна – обстоюють свою честь і людську гідність і, покладаючись на здоровий глузд і самовладання, одержують перемогу над своїм сеньйором, можновладним графом Альмавівою, який, засліплений ревностями, втрачає здатність тверезо судити про перебіг подій. Наслідуючи Шекспіра і Мольєра, автор не боїться ускладнити сюжет досить гострим драматичним поворотом: сценою суду Фігаро з підступною Марселіною, яка сама претендує на шлюб з Фігаро, проте виявляється його рідною матір'ю. Ця лінія з її щасливою розв'язкою, як видається, є трохи штучною даниною несподіваному фіналу в традиціях бароко.

**Бомарше і Мольєр.** Бомарше підсилює соціальні аспекти «високої комедії» Мольєра і обстоює право «викривати у своїх драматичних творах» «всі соціальні етапи». Сене мистецтва драматург розумів у просвітницькому дусі як «повчання через розважання». Найвища мета – «домогтися щастя силами розуму».

Традиційна Мольєрова схема набуває у комедії нового сенсу: «манія» графа розкривається не як безневинна «примара розуму», що заважає сприймати реальність «як вона є» (П. Гассенді), а як соціальний порок, від якого страждають васали можновладця. Комічність графа набуває рис яскравої сатиричності. «Здоровий глузд» Гассенді виводиться тут уже як третьостановий, буржуазний здоровий глузд. Барокова «двосвітність» як джерело непорозумінь і смішних ситуацій поступається місцем гострій боротьбі простих героїв за щастя. Бомарше – майстер драматичної інтриги. Поразка графа – не просто поразка «хворобливої манії» перед «здоровим глуздом» (як у Мольєра і Гассенді), а поразка цілого соціального стану – дворянства – перед більш енергійним третім станом, який навчився захищати себе і не боїться вступати у двобій з можновладцями. Характерним є монолог Фігаро в дії 5. Грізний феодал у всьому поступається своїми слугам. Звичайно, його запальність, нездогадливність і вайлуватість доведені до карикатури; але цим самим автор розвінчує претензії вищого класу на всебічне панування в суспільстві напередодні революції 1789 р. Комедію Бомарше забороняли багато разів у різних країнах з огляду на її гострий соціальний зміст.

## СЕНТИМЕНТАЛІЗМ У ФРАНЦІЇ. РУССО

### Життєвий шлях Руссо

**Початок життєвого шляху.** В літературі Франції сентименталізм поширюється у 1760 – 1780-ті роки. Головним представником на пряму був Жан-Жак Руссо (1712–1778). Про своє життя письменник розповів у «Сповіді» – яскравому документі сентименталістської прози. Руссо народився в протестантській сім'ї у Швейцарії, куди його предки емігрували з Франції ще в середині XVI ст. під час релігійних воєн. Руссо не одержав систематичної освіти, всі свої знання й переконання він здобув шляхом самостійного читання. Самостійне життя Руссо почалося у 16 років, коли він зненацька залишив батьківський дім у Женеві. В юнацькі роки сформувалися такі суттєві риси його характеру, як мрійливість, душевний неспокій і жадоба вільного, мандрівного життя, схильність до ніжної дружби і сердечних сповідей, прагнення вчити й повчати.

**Руссо-музикант.** Тривалий час Руссо не полишав намагань зробити кар'єру музиканта. Ще юнаком він придумав спосіб записувати музику за допомогою цифр і хотів цим привернути до себе увагу. Французька Академія відхилила його винахід, чим глибоко образила юнака і

розвіяла його мрії. Руссо написав музику балету «Галантні музи», оперу «Сільський чаклун», мелодраму «Пігмаліон», низку романсів під назвою «Втіха мого нещасного життя», «Музичний словник», а також кілька статей на музичні теми для Енциклопедії Дідро і д'Аламбера. Хоча його балети й опери йшли на сцені, нерідко йому доводилося бідувати, і тоді він заробляв на хліб переписуванням нот.

### Руссо як мислитель

*Руссоїзм.* Поступово у Руссо сформувалися його переконання, що дістали назву *руссоїзму*. Вони були досить незвичні для свого часу і стали причиною розходжень мислителя практично з усіма енциклопедистами, привели його до невгамовних душевних терзань і трагічного розладу з собою. Вихідним постулатом руссоїзму була моральна філософія Шефтсбері, зокрема вчення про вроджений характер моральності. «О добродіє, піднесена наука простих душ! Невже треба стільки зусиль і допоміжних засобів, аби досягнути тебе? Хіба твої закони не закарбовані у всіх серцях?» (86).

З позицій вродженої, тобто природної, моральності Руссо переглядає всі основи цивілізації та історії людства і починає із заперечення самої сучасної йому цивілізації, про що найвиразніше пише у трактаті «Міркування про науки та мистецтва» (1749). Жадоба збагачення спотворює вроджену добродіє: «Що станеться з добродієм, коли необхідність штовхає до збагачення будь-якою ціною? Стародавні політики постійно говорили про моральність і добродіє, наші тільки й просторікують, що про торгівлю й гроші» (77).

*Культ природи.* Сучасному цивілізованому суспільству Руссо протиставляє природу, яку він сприймає як первісний стан всього суцього на землі («культ природи»). В ній закладено основи добродіє, працьовитості й гуманності. Сучасній людині, зіпсутій цивілізацією, він протиставляє «природну людину» та ідеалізує її найдавніше минуле, коли напував «золотий вік» рівності і справедливості. Тоді всі жили своїм трудом. «Природний стан для людини – це обробляти землю й жити її плодами» (108). Його ностальгічний погляд звернений у минуле як у царство чеснот: «О всемогутній Боже, ти, що владарюєш над умами... Поверни нам незнання, невинність і бідність, єдині блага, здатні зробити нас щасливими й єдино дорогоцінні у твоїх очах...» (84–85).

*Культ бідності.* Багатство й підприємництво у сучасному суспільстві цілковито побудовані на злочинах, тож він протиставляє їм бідність, наділену чеснотами, і стає палким захисником третього стану («Про суспільний договір»). Він його ідеалізує, бо той живе плодами своїх рук і нікого не визискує. «З усіх суспільних станів найнезалежніший від долі і від людей – стан ремісників» (108). Його трактат «Про суспільний договір» був задуманий як конституція держави, в якій воля Природи знаходить своє вище вираження; таку егалітарну державу нового гатунку Руссо називає державою «народної волі». Людина ж стає громадянином і повністю належить «народній волі», а через неї – Природі. Злочин окремої людини проти «народної волі» слід розглядати як злочин проти природи, а людина заслуговує на те, щоб її стратили. Окремі положення трактату увійшли пізніше у французьку «Декларацію прав людини й громадянина» (1789). Але в положеннях того ж трактату в країнах тоталітарних режимів знаходили теоретичні обґрунтування громадянських злочинів.

*Погляди на мову.* З ностальгічною ідеалізацією минулого пов'язане його розуміння мови. Мова стародавніх народів була поетичнішою від сучасної, бо й самі народи були частиною Природи. Спочатку, вважає Руссо, виникла поезія, а потім проза. Погляди Руссо на мову вплинули на теорії зародження мови і поезії (І. Г. Гердер, В. Гумбольдт, Я. і В. Грімми, В. Гюго та ін.). Руссо цінує «природний» стан мови і за те, що це була мова високих

громадянських чеснот. Він визнає тільки ту мову, на якій «можна звертатися до зібрання народу». «А що ви скажете сучасному народові? – Давай гроші!»? (256). «Нехай наші політики (...) зрозуміють раз і назавжди, що все можна мати за гроші, крім доброчесності й громадян» (78). Мова самого Руссо поєднує ораторський пафос із надзвичайно тонкими психологічними нюансами.

**Критика культури.** Руссо виступає проти культури, зокрема проти науки й просвіти. «Наші душі розбестилися тією мірою, якою наші науки й мистецтва наблизилися до досконалості» (70). Він стверджує, що навчати треба «доброчинностей, а не наук» (81). В стародавній Греції його захоплення викликає бідна художніми талантами Спарта («Ти гнала зі своїх стін мистецтва і митців, науки й учених» (72)), а не Афіни, що подарували світові стільки митців («Саме з Афін вийшли ті вражаючі творіння, що слугуватимуть за взірці у всі розбещені епохи» (72)). Та й самі греки помітили, що «з тих пір, як почали з'являтися вчені (...) порядні люди зникають» (73). А втім, був один-єдиний афінянин, що заслуговує на похвалу – це «наймудріший з людей Сократ, який вихваляв невігластво» (73). Словом, «Народи, знайте: природа хотіла захистити вас від наук, подібно до того, як мати вириває з рук дитяти небезпечну зброю» (74).

Руссо вважає, що мистецтво в сучасному суспільстві має розважальний характер і його вплив на звичаї і мораль далекий від благотворного, тож він його рішуче заперечує, насамперед театр. В мистецтві Руссо визнає тільки моральний бік, а покликання митця бачить у вихованні громадянських почуттів. Найвищим видом мистецтва він вважає музику, а в ній – вокальні твори («Лист до д'Аламбера»).

**«Природна релігія» і культ почуттів.** Сучасну церкву, насамперед католицьку, Руссо вважає рідною дочкою цивілізації і заперечує; натомість він висуває ідею «природної релігії» («Сповідь віри Савойського вікарія» – IV кн. роману «Еміль»). В його розумінні Бог – це втілення Природи й чеснот. Нічого надприродного в ньому немає.

Вся сучасна цивілізація побудована на егоїстичному раціоналізмі, тож здоровому глузду він протиставляє постулат почуттів, які пов'язують людину з її природними першovitками. Через почуття осягається велич природи і Бога. В розумінні Руссо Бог і Природа – одне й те саме.

**Культ дитинства.** Дорослій людині, остаточно зіпсутій вадами й забобонами цивілізації, Руссо протиставляє світ дитинства, бо тільки дитина зберігає душевну чистоту і несе в собі природу («Еміль, або Про виховання»). Він наполягає на необхідності враховувати те, що психіка дитини відрізняється від психіки дорослої людини: дитина живе уявою, почуттями і мріями, а дорослий – здоровим глуздом. Основні педагогічні постулати Руссо такі: кожна дитина мусить мати окремого вихователя-філософа. Виховання закінчується в момент одруження вихованця. Поки дитина не вийде з підліткового віку, їй не дозволяється спілкуватися з ровесниками. Читати можна лише дві книжки – Біблію і «Робінзона Крузо». Навчати треба насамперед якогось ремесла. У чоловіка й жінки різні життєві призначення, отже, виховувати дівчинку треба інакше, ніж хлопчика (V кн.). Виховувати треба насамперед чесноти, а знання мають другорядне значення.

**Культ індивідуальності.** Нарешті, сучасна людина втратила себе і живе чужими думками й забобонами; натомість Руссо висуває постулат самодостатньої індивідуальності й навіть анархічної волі («Сповідь»). Якщо Шефтсбері вважав, що вроджені доброчесності виявляються через моральність, відчуття краси, доброту, милосердя тощо, то, з погляду Руссо, вони виявляються насамперед через громадянськість і лише в другу чергу через названі якості. Себе Руссо розглядав як вождя, пророка, законовчителя нової віри.

Руссо висуває великі вимоги до особистості – як в моральному, так і в психологічному плані. Людина не раб обставин і має підкорятися лише власному внутрішньому обов'язку. В цьому він відходить від жорсткого детермінізму раціоналістів Декарта, Локка і французьких сенсуалістів, зокрема Кандільяка, Гельвеція, Гольбаха. Якщо й припустити, що людина – це годинниковий механізм, то заводить його не чужа рука, а сама людина. Запорукою внутрішнього морального обов'язку є вічна, непорушна і досконала природа (думка Шефтсбері).

**Руссо і енциклопедисти.** Французькі енциклопедисти, більшість з яких стояли на позиціях філософського сенсуалізму (тобто розглядали психіку і волю людини у залежності не так від внутрішніх, як від зовнішніх імпульсів), украй критично ставилися до постулатів руссоїзму і самого Руссо. Вольтер відкрито осміював і ідею природної людини Руссо. Він писав, нібито Руссо закликає людину рачкувати і повзти у ліс.

### Руссо як митець

**«Нова Елоїза».** Руссо виступив як автор роману «Жюлі (Юлія), або Нова Елоїза» (1761). Дівчина з дворянської родини Жюлі закохується у свого вчителя – різночинця Сен-Прьо. Батьки Жюлі виступають проти шлюбу дочки з плебеєм. Підкоряючись волі батьків, вона виходить заміж за дворянина Вольмара, людину благородної вдачі, який ніби втілює постулати Шефтсбері про вроджені доброчесності. Поважаючи почуття своєї дружини, він дозволяє Сен-Прьо оселитися в їхньому маєтку. Між всіма трьома встановлюються відносини сердечної дружби. Таким чином Руссо конструює ситуацію, в якій душевні якості героїв мусять пройти сувору перевірку мораллю.

Вина Жюлі полягає у тому, що вона пішла проти природи власних почуттів і свідомо віддала перевагу вимогам суспільного етикету. Проте, зробивши раз і назавжди вибір, нехай помилковий, вона суворо додержується моралі. Вона зразкова дружина й мати двох дітей. Вольмар також демонструє чесноти. Найвільніше відчуває себе Сен-Прьо. Проте він сам накладає на себе обмеження суворого обов'язку.

**Колізія пристрастей і здорового глузду.** Руссо виявив себе майстром психологічного портрету, чого так бракувало творам просвітницького раціоналізму. Жюлі і Сен-Прьо психологічно різні люди: вона – розважлива, урівноважена жінка, що керується вимогами здорового глузду; він – поривчастий, бурхливий, пристрасний, головне для нього – життя серця. Сен-Прьо намагається втамувати свій душевний біль на природі, у спогляданні її вічного спокою, краси й гармонії; вона намагається забути у виконанні домашніх обов'язків, зокрема у вихованні дітей. Так Руссо в образах закоханих розгортає конфлікт між пристрастями й здоровим глуздом. Це і його власний конфлікт. Розумом він підтримує Жюлі, а серцем – на боці Сен-Прьо.

Своє ставлення до конфлікту він виразив і назвою твору. Йдеться про Елоїзу, в яку був закоханий філософ XII ст. П. Абеляр. Не в силах примирити закоханість в земне життя і вірність релігії, Абеляр умовив кохану дівчину ув'язнити себе в монастир. Він вважав, що так їхнє кохання набуде високого змісту, незабарвленого чуттєвістю. Вони листувалися, і дівчина оплакувала з монастиря занапащену молодість і кохання.

Роман закінчується трагічно. Жюлі застудилася в річці, рятуючи дитину, і вмирає від жорстокої хвороби. Перед смертю вона говорить Сен-Прьо, як важко їй було дотримуватися свого обов'язку, бо він йшов проти природи почуттів. «Природний обов'язок» Руссо вплинув на вчення І. Канта про «моральний імператив» («Критика практичного розуму»).

**Сентименталістський стиль.** Композиційно роман складається з листів, якими обмінюються закохані. Тут Руссо наслідує С. Річардсона. Автор вкладає в уста героїв власні міркування про природу, цивілізацію, мистецтва, Бога і т. п. Своїм психологізованим стилем (описи, рефлексії тощо) роман також зобов'язаний Річардсонові.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

### **Тема 1. Характер літературно-філософської діяльності Вольтера**

Вольтер – енциклопедист доби Просвітництва: естетичні погляди, етапи творчості. Філософські твори Вольтера. Філософська повість «Кандід». Тема, жанр, композиція твору. Своєрідність побудови сюжету повісті Вольтера «Кандід». Фантастика, алегорія, гротеск у творі. Образ Кандіда, його характеристика. Панглос – філософ-оптиміст. Інші герої повісті (Кунігунда, Мартен, Жірофле та ін.). Ставлення до них автора.

**Завдання:**

1. Подумайте, чому твір має таку назву.
2. Випишіть з тлумачного словника визначення слова «оптимізм». Яке визначення цьому терміну дає Кандід?
3. Випишіть з тексту цікаві філософські роздуми героїв.

### **Втілення ідеї «природної людини» у повісті Вольтера «Простодушний»**

«Простодушний» – філософська повість Вольтера (історія створення, тема, ідея, побудова, назва твору). Ідейно-тематичний зміст повісті «Простодушний». Характеристика головного героя Простодушного (Гурона), особливості його світогляду. Проблема кохання у повісті. Образ Сент-Ів. Проблема релігії та викриття церковної реакції у творі.

**Завдання:**

1. Виписати цитати для характеристики головного героя.
2. Виписати філософські думки з твору

### **Тема 2. Ж. Ж. Руссо – видатний французький письменник-просвітник**

Життєві скитання і новизна творчого генія Руссо. Поняття «руссоїзм». Роман «Юлія або Нова Елоїза». Задум і джерело сюжету твору. Епістолярна форма роману. Особливості переживання автора і внутрішній світ героїв. Погляд на жінку в романі: жінка в суспільстві, жінка-мати, жінка – господиня дому.

### **Тема 3. П'єр Бомарше – видатний французький драматург доби Просвітництва**

Життя Бомарше – безперервна боротьба. Драматургічна діяльність – вияв неперевершеної майстерності. Найкращі комедії: «Севільський цирюльник», «Одруження Фігаро». Причини звернення Бомарше до іспанських тем. Комедія «Севільський цирюльник». Назва, тема, композиція. Образ Фігаро – втілення французького національного характеру. Граф Альмавіва та Розина. Бартоло, його характеристика. Інші герої комедії. Ставлення до них автора.

**Завдання:**

1. Підібрати і виписати цитатний матеріал для характеристики героїв.
2. Знайти в тексті дотепні вислови.
3. Хто з героїв сподобався і чому?
4. Які загальнолюдські цінності захищають герої?
- 5.

### **Тема 4. Д. Дідро – один з кращих реалістичних прозаїків. Роман «Черниця»**

Основні віхи життя та творчості письменника. Затхлий монастирський світ і його представники в романі «Черниця». Жанрова специфіка твору, його ідейно-тематичний аналіз. Три плани твору. Антиклерикальний і викривальний протест роману. Викриття релігійного фанатизму і утвердження суспільних прав жінки. Місце головної героїні Сюзанни Сімонен в сім'ї та суспільстві. Душевні переживання черниці. Художні особливості та проблеми твору.

**Завдання:**

1. Подумайте і розкрийте поняття «природної людини» на прикладі головної героїні роману.
2. Чи можемо ми сказати, що автор застосовує прийом – судити сучасну йому систему (цивілізацію) судом наївної людини? Довести свою думку.

**Творче завдання: написати твір-роздум на тему**

**Дефо чи Свіфт? Вольтер чи Руссо? – чия філософія у цій дискусії має рацію? Чиї погляди на людину і суспільство є актуальними і сьогодні**



## Інші письменники французького сентименталізму

**Л.-С. Мерсьє.** Луї-Себастьян Мерсьє (1740 – 1814) розвивав сентименталістський стиль у драматичному театрі – сфері, яку Руссо залишив зовсім без уваги. В п'єсах «Дезертир», «Бідняк» (1772), «Суддя» (1774) та ін. автор розкриває долю людей низького соціального статусу, чий високі моральні достоїнства – працелюбність, доброта, скромність – контрастують з мізерним місцем героїв у суспільстві і дають їм в результаті значну життєву перевагу над їхніми утискувачами – заможними людьми. Мерсьє дотримується думки Шефтсбері про те, що моральність має вроджений характер. Нерідко «негативні» герої у нього морально перероджуються в кращий бік (де Люс з «Бідняка»). Ця риса була успадкована від Мерсьє Віктором Гюго (Жан Вальжан у «Знедолених»). П'єси і драматургічні погляди Мерсьє («Новий дослід про драматичне мистецтво», 1773) вплинули на драматургію рейнських штюрмерів у Німеччині.

**Ж.-А. Бернарден де Сен-П'єр.** Жак-Анрі Бернарден де Сен-П'єр (1737–1814) прославився романом «Поль і Віржині». Оповідач (Старий) розкриває історію дитинства, юнацтва, палкого кохання, розставання і трагічної загибелі героїв. Їх коротке життя проходить на тлі розкішної південної природи (місце дії – острів в Індійському океані), яка виступає символом «природного стану», природної моральності і краси. До загибелі героїв призвели значною мірою станомі забобони батьків (мати Віржині не вірить у щастя дочки з бідним селянином Полем). Буржуазна цивілізація уособлена в образі Парижа, куди їде з рідного океанського острова дівчина, і зображається як згубне начало для людини. Історія закоханих постає під пером письменника як парабола приреченості людського існування у світі, що втратив зв'язок з природними початками й іде сам назустріч своїй загибелі. Єдиний порятунком – Бог католицької віри. Знаменитий твір Бернардена де Сен-П'єра вплинув на художню прозу французького романтика Р. де Шатобріана.

**Н. Ретіф де ля Бретон.** Ніколя Ретіф де ля Бретон (1734–1806) в романі «Розбещений селянин» (1775) також виступає проти згубного впливу сучасної цивілізації на природне ество людини, а символом згуби стає в нього Париж. Таким чином, французьких сентименталістів об'єднує невіра в благодієльні сили цивілізації, ностальгія за втраченою цілісністю і єдністю людини з природою, що втілює для них моральну чистоту і духовну повноту буття. Природу і культуру розділяє трагічна прірва.

**Маркіз де Сад.** Свої найвідоміші твори Доіатеє-Альфонс-Фрапсуа маркіз де Сад (1740—1814) написав переважно у роки французької революції в ув'язненні («120 днів Содому», «Аліна і Валькур», «Жюстіпа, або Нещастя добродійності», «Жюльєтта, або Добродійність пороку» та ін.). Він закінчив своє життя у будинку для божевільних, куди його, як «людину небезпечну і невиліковно хвору», запроторив Наполеон, що не міг пробачити йому памфлета проти своєї дружини Жозефіни. Просвітлений руссоїстський культ природи постає в де Сада як темний фатум природи. Він дотримується думки, що природа людини не просто суперечлива і не вкладається в жодні рамки раціонального, як вважав Руссо, що схвалив перші твори маркіза, але фатально зла і спрямована проти самої людини. «В людській природі закладені задатки всіх злочинів», стверджує один з його персонажів герцог де Блапжі. Зло закладене в нершопочатках Всесвіту. Звідси зневіра маркіза: «Бог або сам злий, або безсилий проти зла»,— писав він. Не вірячи в Бога, де Сад не вірить і в людину. Його романи — це «романи виховання» навпаки. Перед читачем розгортається процес руйнування особистості. Високі поривання людини завжди програють у змаганні з природою. Руссоїстська зневага до цивілізації переростає у маркіза в цілковиту зневагу до суспільного покликання людини. Його герої — індивідуалісти, що

сприймають суспільні норми поведінки як важкий тягар. Проте саме суспільство не стає об'єктом аналізу, тим більше критики письменника.

### ТЕМА 3. ЛІТЕРАТУРА НІМЕЧЧИНИ

Англія і Франція, дві найбільші держави в Європі в XVIII столітті, що боролися за першість у захопленні колоній, за першість на світовому ринку, прагнули підтримати сформовану політичну систему в Німеччині, зберегти її роздробленість, використовувати постійний розбрат між окремими німецькими князями. Вони втягали німецьких князів у війни: Англія проти Франції, Франція проти Англії. Німецькі держави одержували від Англії і Франції величезні грошові субсидії. Франція за 1750–1772 рр. виплатила 82 мільйони ліврів Австрії, 9 мільйонів Саксонії, 9 мільйонів Баварії, 11 мільйонів Пфальцу і т.д. Англія виплатила Пруссії за період Семирічної війни 21 мільйон фунтів стерлінгів. Іноземні субсидії анітрохи не сприяли економічному підйому Німеччини. Війни, у яких брали участь німецькі князівства, усе більше і більше підривали їхні матеріальні основи. У Баварії через брак робочої сили наприкінці XVIII століття третина землі залишалася необробленою, причому землі плодючої. Тяжко постраждала від Семирічної війни Саксонія. Ця війна скоротила населення Ганновера на 96 тисяч чоловік.

Господарське життя в ряді князівств і міст із року в рік усе більше і більше занепадало. Разючий приклад тому – історія Нюрнберга, де населення за двісті років (1580–1780) зменшилося наполовину у зв'язку з поступовим скороченням виробництва і відпливом з міста робочої сили. Німеччина відставала технічно від тодішньої Англії і Франції. Проте у Німеччині в XVIII столітті, особливо в другій половині століття, намітилися тенденції до зростання виробництва, до виникнення буржуазних елементів господарства в надрах економічної системи феодалізму. У верхній Сілезії активізується розробка вугільних покладів, цинкової руди. Збільшується вичинка шкір. Росте гірська промисловість Саксонії. Бурхливо розвивається портове місто Гамбург. Через нього здійснюється вивіз металів, лісу, полотна до Англії, Іспанії, Франції. У Гамбурзі розвивається кораблебудування. Розвиток виробництва в Німеччині відбувається, звичайно, у значно менших масштабах, ніж у Франції й особливо в Англії. Перспективи буржуазної революції ще далекі для Німеччини XVIII століття, значно дальші, ніж у Франції. Німецька буржуазія ще слабка, розрізнена.

Історична обстановка обумовлює й особливості німецького Просвітництва. У Франції просвітителі вже штурмують феодальні bastioni, у Німеччині завдання боротьби ще важко уявляється погляду просвітителів.

Визвольні тенденції німецького Просвітництва тісно переплітаються з ідеєю національної самосвідомості, з ідеєю національної єдності німецького народу. Боротьба за національне об'єднання стала першочерговим завданням німецького Просвітництва. «Ми, німці, ще не нація», – ремствував Лессінг. «І буде Німеччина настільки єдина, щоб німецькі таляри і гроші мали ту саму ціну у всій державі; настільки єдина, щоб я міг провезти свою дорожню валізу через усі тридцять шість держав, жодного разу не розкривши її для огляду. Нехай буде вона настільки єдина, щоб міський дорожній паспорт, виданий у Веймарі, не був визнаний прикордонним чиновником сусідньої держави недійсним, як паспорт іноземця. У межах Німецької держави не повинно бути мови про свою країну і закордон; нехай у Німеччині будуть єдині міри й усе, торгівля й обіг і сотні тому подібних речей, яких я не в змозі зараз пригадати», – писав Гете.

Німецька культура XVIII століття вийшла за національні рамки, увійшовши складовою частиною в загальнолюдську світову культуру. Німеччина висунула гігантів літератури світового значення – Лессінга, Гете, Шіллера, теоретика мистецтва Вінкельмана, талановитих представників літературного руху «Бурі і натиску». Наприкінці XVIII століття небачених висот сягає німецька музика в геніальних творах Моцарта і Бетховена. Німеччина дала світу найбільших мислителів – Канта, Фіхте, Гегеля. Німецька ідеалістична філософія. У Франції рух філософської думки був ідеологічною підготовкою революції. Революція здійснилася. У Німеччині цього не відбулося. Тут усі сили революційних дерзаних трансформувалися у філософську думку, відійшовши до відсторонених сфер складних проблем, часом дуже важливих для інтелектуальної діяльності людей, але далеких від конкретних, нагальних потреб політичного життя. Причому сама форма філософствування набула важко збагненної для недосвідченого читача абстрактності.

Генріх Гайне в книзі «До історії релігії і філософії в Німеччині», у якій він блискуче переклав на зрозумілу мову туманну термінологію німецьких філософів, жартівливо заявляє: «Я торкаюся тут взагалі комічного боку наших філософів. Вони постійно скаржаться, що їх не розуміють. Гегель на смертному одрі сказав: «Тільки одна людина мене зрозуміла», – але слідом за тим сердито додав: «Але і той мене не розумів».

Німецька філософія XVIII століття завоювала собі місце в історії. Німеччина зробила свій особливий внесок у суспільний розвиток європейських народів у вигляді чистого мислення.

У п'єсу «Змова Фієско» Шіллер увів знаменну деталь. Його герой ганить художника: «Ти скидаєш тиранів на полотні, а сам залишаєшся жалюгідним рабом. Мазком пензля ти звільняєш держави, але не в силах розбити власні кайдани. (Голосно, повелительно.) Ходи! Твоя робота – штукарство! Видимість, поступися місцем діянню!..» (дія II, ява 17).

Німецька філософія другої половини XVIII і початку XIX століття була переважно філософією ідеалістичною. Проте порівняно з попереднім їй механістичним матеріалізмом вона зробила крок уперед, збагатила людську думку новим, надзвичайно важливим методом пізнання дійсності – діалектикою. Через боротьбу, через заперечення механістичного, метафізичного матеріалізму вона наблизила людство до вершин філософії – діалектичного матеріалізму, підготувала для нього ґрунт.

**Кант** (1724–1804). Першим у ряді видатних умів, що створили класичну німецьку філософію, був Іммануїл Кант, «Робесп'єр у царстві думки», як охарактеризував його Генріх Гайне. Він відкрив своєю діяльністю епоху розквіту цієї філософії. Твори Руссо і події французької революції зіграли в житті мислителя величезну роль. Руссо змусив його задуматися над проблемою громадянської свободи, революція привернула його погляд до суспільних питань і спонукала розробити своє уявлення про філософію історії.

Кант прийшов до оптимістичного висновку: хід історії веде неминуче до прогресу, до ідеального громадянського суспільства («Ідея загальної історії у всесвітньо-громадянському відношенні»). «Свобода і рівність суть невідчужувані права людини», – заявив він. У дусі руссоїстського республіканізму він розвиває вчення про «колективну волю». У творі «Про вічний світ» він проголошує в якості філософського висновку ідею про ту стадію історії людства, коли воно неминуче прийде до вічного світу на основі «великої народної спілки», «об'єднаної міці», «об'єднаної волі». Кант зробив грандіозний внесок у пізнання всесвіту. Великі уми, у тому числі і Ньютон, билися над питанням походження світів і зрештою приходили до визнання Бога як першопричини виникнення всесвіту. Кант розробив теорію

природного утворення і розвитку зірок і зоряних систем.

Кант не відкинув об'єктивно існуючої матерії, але (у цьому і полягав його ідеалізм) він відкинув можливість її пізнання («рiч у собі»). Філософ протиставив досвід і чисте мислення. Ті уявлення, що народжуються в нас на основі наших спостережень над світом (простір, час, причинність, закони природи), насправді даються нам не досвідом, вони є продуктом чистого мислення. Так думав філософ. У його міркуваннях багато цікавих і плідних думок, проте, читаючи його книги («Критика чистого розуму», «Пролегомени»), зрештою приходиш до безрадiсного висновку, що світ непізнаний, що ми не можемо вибратися з кола апіорних знань, що між нашим розумом і дійсним світом пролягає прірва. Кант розкрив неповноцінність старого метафізичного методу мислення і зробив перші кроки до іншого, діалектичного методу – в цьому історична заслуга його філософії. Однак кінцевий висновок його про те, що істина недоступна мисленню, повертає нас у сферу смутного агностицизму.

«Критика практичного розуму» Канта присвячена проблемі морального стану людини. Французькі просвітители залучали людину до землі, вони кликали її до радості. У прагненні людини на щастя вони побачили єдиний моральний закон. Що ж дав Кант для розв'язання цієї проблеми? Він сформулював абстрактну теорію про певний «категоричний імператив». Людина зобов'язана підпорядковуватися обов'язкам. Не страх або заохочення, а внутрішнє моральне веління підкоряє її цій ідеї обов'язку. «Це саме те велике, що піднімає людину над самою собою (як частину почуттєвого світу), що з'єднує її з порядком речей, яку розум може тільки мислити», – патетично міркує він. У цій ідеї обов'язку є щось від старих християнських повчань: чини так, як хотів би, щоб інші чинили стосовно до тебе, або, за термінологією Канта: «Чини так, щоб максима твоєї волі завжди могла бути водночас і принципом загального законодавства». У світі існують люди, що не підпорядковуються обов'язку і процвітають, і, навпаки, інші, що підпорядковуються обов'язку, але гнані, нещасливі. Де ж гармонія між моральною чесністю людини і благом? Злі насолоджуються, добрі страждають. Християнство відповідало на це посиленням на потойбічну винагороду. До цього ж прийшов і Кант, що надав своєму висновку відповідної абстрактно-філософської форми. З погляду чистого розуму не можна довести існування Бога і безсмертя, з погляду практичного розуму Бог і безсмертя необхідні. Тільки уявлення про Бога і безсмертя може обіцяти людині гармонію морального закону і блага.

Естетиці, науці про прекрасне, Кант приділяє особливе місце: він піднімає її. Естетика в його системі стає вершиною філософії («Критика спроможності судження»). Мистецтво розв'язує всі філософські протиріччя. Якщо немає гармонії між свободою і необхідністю, то вона з'являється в мистецтві, якщо немає відповідності між ідеєю обов'язку (моральним законом) і благом, то ми її (цю відповідність) знаходимо в мистецтві. Прекрасне в мистецтві дає нам усе те, що ми марно шукаємо в реальному світі.

Для сприйняття прекрасного необхідний якийсь абстрагований від практичного розуму смак. Ви бачите прекрасне якимось, сказати б, внутрішнім оком, ваше серце, ваш розум усунуті від усього, що так чи інакше може вплинути на вашу спроможність судження, усунуті від усіх практичних інтересів, користі, добра і т.д. Це чисте, «незацікавлене» споглядання. Ви насолоджуєтесь тільки «формою» прекрасного. Велика місія генія. Він творить вільно. Ніщо не повинно і не може придушити його свободи.

У феодальній Німеччині XVIII століття теорія Канта про свободу генія, прибрана в умовну, абстрактну термінологію, звала художника до морального подвигу в ім'я правди, в

ім'я вищих етичних завдань.

**На зміну філософському дуалізму Канта прийшов суб'єктивний ідеалізм Фіхте (1762–1814).**

Фіхте відкинув кантівську «річ у собі», він хотів злити воедино світ і людину, ліквідувати кантівське протиріччя між суб'єктом і об'єктом і прийшов до заперечення реальності об'єктивного світу. Світ – усього лише породження нашої свідомості.

«Яка нахабність! – вигукували добрі люди. – Ця людина не вірить, що ми існуємо, ми, у котрих більше м'яса, ніж у нього...». Дами запитували: «Чи вірить він принаймні в існування своєї дружини?» – «Ні? – І пані Фіхте це переносить?» – писав з убивчою іронією Генріх Гайне.

Відводячи у своїй філософії таке велике місце вольовій діяльності особистості (по суті, протиставляючи «я» особистості всьому іншому), Фіхте об'єктивно сприяв активізації суспільної свідомості. Цілі його філософії виявилися в даному випадку протилежними цілям беркліанського ідеалізму. «Я жрець істини, я служу їй, я зобов'язався зробити для неї усе – і дерзати, і страждати», – заявляє він.

Фіхте захоплено прийняв французьку революцію, він активно бореться за свободу думки («Спроба сприяти виправленню суджень публіки про французьку революцію», 1793; «Вимога від володарів Європи свободи думки, яку вони дотепер пригнічували», 1793).

У дусі французької просвітительської думки Фіхте міркує про соціальні задачі: «Мета земного життя людства полягає в тому, щоб улаштувати своє земне життя вільно, відповідно до розуму». У дні, коли створювалася філософія Фіхте, у цих висловленнях звучали революційні нотки, їх чули люди, що прагнули соціальних перетворень. Бунтівний, неспокійний філософ був на поганому рахунку в церкві й уряді.

Французька революція і Гегель. Вершиною німецької класичної філософії стала філософія Гегеля (1770–1831). Вона створювалася вже в XIX столітті («Феноменологія духу», 1807; «Наука логіки», 1812–1816; «Енциклопедія філософських наук», 1817, і т. д.) і тому виходить за межі даного періоду. Не можна не відзначити, проте, тут, що і філософія Гегеля була своєрідним відгуком на події революційних років Франції. Вона в галузі думки робила те, що французька революція здійснила в соціальному житті.

Гегель визнав велику творчу місію революції: «Французький народ купіллям своєї революції був звільнений від багатьох установ, що людському духу лишив за собою, як своє дитяче взуття, і які тому обтяжували його і ще обтяжують інших, як неживі ланцюги». Гегель ще замолоду захоплено писав про прогресивний характер історії, про те, що людство рухається вперед, звільняється від шляху тиранії для світла свободи і що прекрасне – це світло. «Я думаю, що немає кращого знаку часу, як те, що людство ставиться до самого себе з повагою; це є доказом того, що зникає той ореол, яким оточені голови утискувачів і земних богів. Філософи наводять докази на користь цього, народи зуміють перейнятися свідомістю його, вони будуть не потребувати, а самі повертати і знову привласнювати собі свої потоптані права». Гегель піднімається до високої патетики, говорячи про світоч свободи: «Я знову і знову закликаю паростки життя: «Тягніться до сонця, друзі, щоб скоріше дозрів порятунок людського роду! Що з того, що нам перешкоджають листя і гілки! Пробивайтеся до сонця!»

Оцінюючи німецьку класичну філософію, не можна відриватися від історичних умов, що її породили, потрібно бачити перед собою відсталу, роздрібнену на маленькі князівства країну, задавлену деспотизмом, коли єдину надію на кращі часи бачили в літературі.

Німецька література, що відбила в XVII ст. глибоке моральне потрясіння народу після спустошливої 30-літньої війни, сповнена ідеями й естетикою бароко, тепер, у XVIII ст., почала поступово переходити до більш спокійного і тверезого погляду на речі. Заговорили про національну єдність і єдину літературну мову (Готшед (1700–1766). «Матеріали для критичної історії німецької мови, поезії і красномовства»). Політична роздробленість країни не могла не позначитися на мові народу. Обласні діалекти, засмічення мови усілякими варваризмами заважали створенню літератури в загальнонаціональному її значенні.

Готшед ввійшов в історію німецької літератури як борець проти стилю бароко («Рациональна риторика», 1728; «Спроба критичної теорії поезії для німців», 1730; «Основоположення німецького стилю», 1748). Він протиставив літературі бароко раціоналістичні основи класицизму. Думка і логіка, ясність, правдоподібність, простота – ось прикраса мистецтва; цивільне виховання – от його мета. Так він сформулював свої естетичні принципи. Наслідуючи їх, він написав трагедію «Помираючий Катон» (1732), у якій прославив громадянську доблесть республіканця Катона Утичного, що не побажав пережити республіку і позбавив себе життя після захоплення Юлієм Цезарем влади. П'єса користувалася протягом приблизно двадцятьох років успіхом у глядачів.

Проте, не володіючи достатніми поетичними силами, щоб створити твори високої майстерності, Готшед сам пішов помилковим шляхом – механічного перенесення на німецький ґрунт методів французької класицистичної літератури. Він перекладав на німецьку мову трагедії Корнеля і Расіна, не намагаючись знайти на рідному ґрунті, у народних поетичних традиціях, необхідних джерел для відновлення національної літератури. Оригінальні і перекладні п'єси Готшеда ввійшли в шеститомний збірник, виданий їм у 1740–1745 рр. під заголовком «Німецька сцена, влаштована за правилами древніх греків і римлян». Своєчасно сказавши нове слово, Готшед швидко, проте, застарів, відстав від вимог часу. «Якби Готшед хотів йти вперед разом із віком, якби його смак і погляди могли розширюватися й очищуватися одночасно з поглядами і смаком його століття, може, він, дійсно, з віршомазом зробився б поетом», – писав Лессінг.

У 40-х рр. розгорілася знаменита суперечка між Готшедом і швейцарськими літераторами Бодмером і Брейтінгером. Вони відкинули нормативну класицистичну естетику Готшеда, що стала вже майже канонічною, і проголосили право поета на творчу свободу.

Суперечка точилася безпосередньо про право поета на вигадку, на введення у твір чудесного елемента, про право на вільні порівняння, мальовничість, картинність зображення. Все це не узгоджувалося із суворою безстрашністю Готшеда. «Швейцарці» заявляли, що поетична мова може сміливо запозичати слова й звороти з мови селян. Останнє особливо шокувало Готшеда. Не без впливу «швейцарців» у 1741 р. був виданий у віршованому перекладі уривок із трагедії Шекспіра «Юлій Цезар» (автор перекладу – прусський посол у Лондоні Каспар Вільгельм фон Борк). Готшед був обурений і висловив негативне судження про Шекспіра. «Швейцарці» підтримали молоді поетичні сили. «Цюрихські полемічні статті про виправлення німецького смаку проти готшедівської школи», що публікувалися Бодмером і Брейтінгером, читалися всією Німеччиною. Готшеда піднімали на сміх, писали на нього епіграми, присвячували йому сатиричні поеми («Дунціада» Віланда). Злі язики жартували, що, коли б Катон підвівся з труни і прочитав трагедію Готшеда «Помираючий Катон», він удруге покінчив би із собою. Авторитет Готшеда був остаточно підірваний. Час його пройшов.

У німецькій літературі настала нова пора. Бодмер і Брейтінгер звернулися до народних

поетичних традицій, до древньої німецької поезії. Бодмер видав поему «Нібелунги», пісні середньовічних міннезігерів. Власна поетична продукція супротивників Готшеда не відзначалася досконалістю, проте їхня заслуга полягала в тому, що вони акцентували національне джерело літератури.

Борючись проти французького класицизму, що популяризується Готшедом, Бодмер знайомив німців зі зразками англійської поезії, перекладав староанглійські балади і «Втрачений рай» Мільтона. Проте тепер у німецьку поезію проник релігійний, містичний елемент. Поети почали захоплюватися християнськими легендами. Бодмер писав поеми на біблійні теми.

Широко популярний у Німеччині в XVIII столітті поет Фрідріх Готліб Клопшток (1724–1803) написав епічну поему «Мессіада» (1748–1773), що складалася з двадцяти пісень. Легенди про діяння Ісуса Христа з Нового Завіту лягли в основу сюжету поеми. Подібно до Мільтона, Клопшток малює грішного янгола Аббадонну, проте останній значно відрізняється від мільтонівського героя. Сатана «Втраченого раю» підміняється титанічною фігурою – вигнаний, але нескорений, гордий тираноборець. Не те в Клопштока. Його Аббадонна – грішник, який розкається, сумний, плачучий, жалюгідний у своєму падінні.

Лессінг, Шіллер і Гете критично відгукнулися про «Мессіаду». Лессінг не без іронії запитував: «Хто не стане хвалити Клопштока? А хто його читає? Ні, вже нехай краще нас будуть менше хвалити, і більше читати». Шіллер гудив Клопштока за надмірну абстрагованість його поетичних вигадок. Гете не міг примиритися з християнським містицизмом Клопштока. Крім епічної поеми, Клопшток написав декілька драм, також із релігійними сюжетами, запозичивши їх з міфології Старого завіту: «Смерть Адама» (1757); «Соломон» (1764); «Давід» (1772). Поет відкинув орієнтацію Готшеда на французький класицизм, вважаючи, що естетика класицизму суперечить національному духу німців. Проте всі перераховані його твори, пов'язані з біблійною міфологією, явно виходили з його ранніх захоплень англійською поезією XVII ст. Недарма Гете гудив його за те, що, закликаючи «вклонитися рідному дубу», він сам молився «чужим богам» (Мільтону).

Лірика Клопштока, дошкульна, меланхолійна, що мала у свій час великий успіх у читача, була присвячена оспівуванню кохання, дружби, славила в захоплених, дещо пихатих виразах красу природи. Милування природою звичайно закінчувалося похвалою богу як упоряднику гармонії і краси світу (ода «Свято весни»). Пізніше Клопшток писав патріотичні оди, прославляючи народ і батьківщину. Клопшток запровадив у вжиток німецької поезії грецький гекзаметр. Згодом Гете вже вільно користується гекзаметром у поемі «Герман і Доротея».

У другому періоді своєї творчості Клопшток звернувся до національної історії, написавши трилогію про Армінія («Битва в Тевтобургському лісі», 1769; «Арміній і князі», 1784; «Смерть Армінія», 1787), що зіграла значну роль у пробудженні революційної і національної самосвідомості німецької прогресивної громадськості тієї пори. Заклик його пролити «кров тиранів за святу свободу» («Битва в Тевтобургському лісі») був захоплено зустрінутий передовими людьми. Драми Клопштока малоприсадатні для сцени. Вони бідні дією. Шіллер не вважав можливим ставити їх на сцені Веймарського театру. Чудові хори бардів, проте, були покладені на музику Глюком (трилогія одержала назву «Бардіта».)

У роки французької буржуазної революції Клопшток пише запальні оди, вітаючи повсталий французький народ. Він засуджує політичну пасивність своїх співвітчизників, що не йдуть шляхом французьких революціонерів. Сама назва однієї з його од цього періоду

дуже промовисто говорить про це: «Вони, а не ми» (1790). Французький Конвент дарує йому звання громадянина Французької республіки. У епоху якобинської диктатури 1793 р. Клопшток відмовився від свого захопленого прийняття французької революції.

До Клопштока за характером своєї творчості був близьким на початку своєї діяльності Віланд (1733–1813). Перші його твори відрізняються релігійною повчальністю і ветхозавітною символікою: «Дванадцять моральних листів у віршах» (1752), «Іспит Авраама» (1753), «Листи покійних до залишених друзів» (1753) та ін. У ті ж роки Віланд захопився Річардсоном, що набув в той час широкої популярності у Європі. За його романом «Грандісон» він написав драму «Клементіна Поррета». Проте драматичні доробки його були невдалі, як і спроби створити епічну поему. Незабаром поет різко порвав зі своїми кумирами – Клопштоком, Бодмером, Річардсоном, відмовився від набожності і став створювати еротичні «Жартівливі розповіді», оспівуючи радість життя, насолоди кохання у витончених, дещо фривольних віршах з вигадливим візерунком поетичних каламбурів. У романі «Агатон» (1766–1794) Віланд малює ідеал гармонійно розвиненої людської особистості, що вміє примирити в собі вимоги розуму і веління серця. Дія роману розгортається в Давній Греції. Агатон відчуває різноманітні мінливості долі, набуваючи мудрості на власному життєвому досвіді. У бесідах із софістом Гіппієм він пізнає принципи нової філософії. Вустами грецького мудреця Віланд викладав вчення французького матеріаліста Гельвеція. У 1770 р. виходить у світ сатиричний роман «Історія абдеритян». Розповідаючи про потішну історію мешканців грецького міста, поет із властивим йому м'яким гумором зображує глуху провінцію своєї батьківщини, яка загрузла у мулі дріб'язкових інтересів.

Віланд перекладає німецькою мовою (у прозі) п'єси Шекспіра і під впливом великого англійського драматурга створює свою кращу, що зберегла свіжість до наших днів, віршовану епопею «Оберон» (дванадцять пісень, 1780), названу Гете «зразком поетичного мистецтва». У поемі показаний казковий світ ельфів із яскравими фарбами, із життєрадісною фантастикою. Як згадує А. Талейран, Наполеон під час зустрічі з Гете сказав йому, що з усіх німецьких письменників він знає тільки його. Гете скромно ухилився від честі бути «єдиним» в Німеччині і назвав ряд імен, що потім боязко з'явилися перед очима гордого завойовника. Серед них був Віланд. Гете високо цінував поета, особливо, як було вже сказано, його жартівливу, у дусі витонченого рококо, поему «Оберон» (1780).

До Віланда примкнув Геснер – поет і художник, що створив знамениті у XVIII ст. «Ідилії» (1756–1772). Ніжні образи ідилічного світу пастушків і пастушок Геснера були далекі від дійсності, але в них було більше життя, ніж у переобтяженому педантизмі наслідувачів Клопштока. Російські сентименталісти обожнювали Геснера. Карамзін писав про нього, що він «ніжні серця сопілкою захоплював».

У розвитку німецької і загальноєвропейської культури зіграв величезну роль видатний історик мистецтва Іоганн Вінкельман (1717–1768), що змусив своїх сучасників по-іншому поглянути на античність і захопитися нею. Його головна праця «Історія мистецтва давнини» (1764), що освітила яскравим світлом найбільші культурні цінності Давньої Греції, містила у собі просвітительську тезу: «Свобода, що панувала в керуванні і державному устрої країни, була однією з головних причин розквіту мистецтва в Греції».

У німецькій літературі з початку XVIII ст. спостерігається поступове дозрівання національної самосвідомості. Німецьке Просвітництво, перед тим як оформитись в той політичний рух, яким він був у Франції, повинно було пройти складний підготовчий шлях. У Франції Просвітництво відразу прийняло політичний, визвольний характер, маючи перед



собою одне завдання – ліквідацію феодалізму, оскільки для Франції цього періоду не існувало проблеми національного об'єднання (проблема ця вирішувалась у кровопролитних релігійних війнах XVI століття). У Німеччині своєрідність історичного розвитку наклала свій відбиток на характер просвітительського руху. Перед німецьким Просвітництвом стояли два завдання: національне об'єднання країни і підготовка буржуазної революції, покликаної ліквідувати феодальну систему.

Німецька література була головним і єдиним важелем просвітительського руху в Німеччині. Німецьке Просвітництво народилося разом із появою гігантської фігури Лессінга, що зуміла усвідомити головні завдання свого часу і пробудити уми сучасників. Проте перераховані нами автори, діючи в дусі нагальних завдань часу, готували це велике пробудження умів.

Готшед звільнив німецьку літературу від бароко, він закликав літературну громадськість до створення національної літературної мови. Клопшток і Бодмер вказали на народні традиції і тим сприяли пробудженню національної самосвідомості німців. У творчості Клопштока до того ж пролунали визвольні ідеї. Віланд, закріплюючи здорові елементи творчості Готшеда і Клопштока, відкинув туманний містицизм останнього, повертаючи літературу до земного життя, вносячи в неї бадьорий дух реальності.

Поступовий прогрес культури, що спостерігався в Німеччині у XVIII столітті, підготував ґрунт для появи Гете і Шіллера – поетів світового значення. Почавши з протесту, вони ознаменували свою творчу зрілість творами великого соціального діапазону і високої реалістичної майстерності. Слідом за Лессінгом вони вивели німецьку культуру з глибокого провінційного захолустя на широкі простори світової культури і збагатили людство новими скарбами думки і мистецтва.

Німецьке Просвітництво дало світу кращі зразки героїчної просвітительської драми. Могутні народні рухи («Гец фон Берліхінген» Гете, «Вільгельм Телль» Шіллера) або боротьба окремої особистості проти політичного утиску («Емілія Галотті» Лессінга, «Підступність і кохання» Шіллера) – ось головні теми німецьких драматургів-просвітителів. Німецький просвітительський театр поставив завдання політичного розкріпачення особистості і народу із ще більшою наполегливістю, ніж це робив театр Вольтера. Героїчна визвольна тенденція німецького просвітительського театру, розкрита на більш близькому історичному матеріалі порівняно з античними сюжетами вольтерівської драматургії, була, безперечно, політично більш гострою і конкретною.

Німецький просвітительський театр ближче, ніж у Франції, підійшов і до реалістичної системи Шекспіра («Гец фон Берліхінген», «Егмонт» Гете, «Валленштейн», «Марія Стюарт» Шіллера). Сценічні постанови тут подані в різнобічному художньому висвітленні.

У світовому процесі розвитку драматургії німецький просвітительський театр являв собою вже інший, більш високий етап після театру Вольтера і Дідро. Ми виключаємо тут комедійний жанр, де першість залишається за Францією (Бомарше).

Німецьке Просвітництво дало світові чудові зразки художньої прози («Страждання юного Вертера», «Вільгельм Мейстер» Гете), у яких політична і філософська тенденція майстерно пов'язана з реалістичним зображенням дійсності. Високого розвитку досягла в німецькій літературі XVIII століття просвітительська і філософська лірика («До радості» Шіллера, «Ганімед» Гете). Проблема народності як одна з найважливіших політичних проблем, піднятих німецьким Просвітництвом, знайшла своє вираження не тільки в драматургії, але й у ліриці. Народні легенди, художні засоби народної поезії, з винятковою

майстерністю використані Шіллером і Гете в баладах, дають тому наочний приклад. Німецьке Просвітництво збагатило людство й в області естетичної думки (теоретична спадщина Лессінга, Гете, Шіллера).

Усе краще, значне, грандіозне, що було в німецькому Просвітництві XVIII століття, було втілено у безсмертному творі Гете – його епічній трагедії «Фауст».

### *Загальний характер німецької культури у XVIII ст.*

У XVIII ст. Німеччина була ефемерною державою під назвою Священна Римська імперія (її історія сягає X ст.), що на федеративних принципах включала окремі «держави» і багато вільних, так званих імператорських міст. Імперія була скасована у 1806 р. Наполеоном Бонапартом, який вольовим рішенням скоротив кількість держав до близько 30.

Німецька культура мала регіональний характер, це заважало консолідації інтелектуальних сил і поширенню єдиної літературної мови. Окремі осередки культури виникали переважно при дворах князів і герцогів. Митці або користувалися покровительством монархів, як Гете, або просто перебували у них на службі, як письменник Лессінг, філософ Лейбніц, композитор Й. С. Бах. Але багато хто і залишив батьківщину, як композитори Гендель і Глюк. Разом з тим придворне життя, культурні запити імператорських міст створювали умови для жвавого культурного обміну з іншими землями Європи. Особливо популярними були англійські мандрівні трупи і італійський музичний театр.

Взагалі німецькі діячі культури не були в опозиції щодо монархізму і церкви, як це спостерігалось у Франції. Навпаки, завдяки меценатству князів і підтримці з боку міських громад (у тому числі й релігійних) німецьке мистецтво у XVIII ст. не тільки відродилося після катастрофи Тридцятилітньої війни (1618 – 1648), а й невдовзі зайняло провідне місце в Європі, відзначаючись художньою оригінальністю і естетичним новаторством.

*Характер Просвітництва в Німеччині.* У XVIII ст. Німеччина вступила в добу Просвітництва. Були закладені засади нової, світської філософії і науки (Г. В. Лейбніц, 1646–1716). Мистецтво, не пориваючи з релігійною тематикою, дедалі частіше зверталось до світських тем, намагалося на прикладах важливих подій національної історії пробудити патріотичні почуття (Фрідріх Готліб Клопшток, 1724-1803).

*Бароко і класицизм в німецькій культурі.* В цілому німецька культура тяжіла до бароко, вплив якого простежується до самого кінця століття. Цим пояснюється сильний інтерес в Німеччині до творчості Шекспіра, Сервантеса, Кальдерона, Мільтона та інших поетів передбароко і бароко. Тут не знали такого потужного протистояння між світською інтелектуальною культурою і культурою народною, як у Франції у «вік розуму». Разом з тим німецький театр пережив сильний вплив французького класицизму. Тут особливо відзначився Йоганн Крістоф Готшед (1700–1766). Йому так і не вдалося задушити традиції простонародної культури, проти якої він зятято виступав (у 1737 р. він привселюдно спалив опудало народного комічного персонажа Гансвурста – Ковбасного Ганса). Поряд із впровадженням відомих сценічних правил і естетичних норм Готшед прагнув надати мистецтву етичного, виховного змісту, підняти його над рівнем голої розважальності, що назавжди залишиться його важливою заслугою.

*Античність у розумінні німців.* Античність також оригінально трактувалася німецькими мислителями. Йоганн Йоахим Вінкельман (1717–1768) вважав, що міфи, закарбовані, зокрема, в античній скульптурі, відображають природність існування людини, повноту її духовного буття в союзі з природою. Якщо французькі класицисти співвідносили міф з ідеєю державності і з

суспільними доброчинностями, то німецькі мислителі – зі Всесвітом, природою, народним життям. Міф у німецькому мисленні переходив у своєрідну філософсько-естетичну *утопію*, сенс якої полягав у «поверненні вперед» – у вірі в те, що людина врешті-решт переборє свої обивательські інтереси, подолає роздвоєність духу і однобічність свідомості і поверне собі, подібно до греків давнини, повноту власного існування в союзі з природою і всім суспільством (ця проблематика стала центральною для веймарської класики). Тоді, за Гегелем, індивід не підлягатиме закону як чомусь чужому і зовнішньому, а сам втілюватиме в собі закон як власну внутрішню сутність.

**I. Кант.** Справжньої оригінальності надав XVIII століттю у Німеччині великий філософ Іммануїл Кант (1724–1804). Головна заслуга Канта полягала в обґрунтуванні *творчого* характеру мислення. Людина – істота скінченна, але мислення її сягає нескінченності. Філософ поглибив уявлення про свідомість, яка не просто механічно копіює реальність, а додає до образу реальності щось від індивіда, роблячи його *особистістю*. Англійські і французькі просвітники у XVIII ст. обстоювали ту думку, що всі люди однакові, бо однакові закони мислення. Філософія Канта давала можливість стверджувати інше: всі люди духовно неповторні, бо мислення не просто відтворює реальність, а й вносить у неї власні уявлення. Кожна людина – *творець* і збагачує природу тим, чого в ній нема, – образами свого мислення (Кант встановив, що одна частина свідомості – здоровий глузд, *Verstand* – пов'язує людину зі світом емпіричного (буденного, звичайного, земного); інша частина – розум, *Vernunft* – з нескінченністю, царину якої філософ назвав «ідеями (або принципами) розуму». Звідси утвердилася назва нового вчення – *ідеалізм*). Вищі, *ідеальні*, поняття краса, піднесене, честь, совість, любов, батьківщина, патріотизм, віра, вічність, безкінечність, Бог та інші – надають сенсу існуванню людини. Без них вона не може жити духовно повним буттям і стає жалюгідним рабом повсякденного, емпіричного – тобто, за влучним німецьким слівцем, філістером (міщанином) (Образ узятий зі Старого Завіту. Філістимляни («філістери») здалися герою Самсону настільки мізерними і жалюгідними, що він, відклавши свого меча, побив і розігнав їх всіх просто осячюю щелепою.).

Кантіанство стало фундаментом всієї німецької літератури останньої третини XVIII ст. – початку XIX ст. Це дозволяє говорити і про якісно нову естетику і художню практику, порівняно з тими, що були притаманні французьким та англійським просвітникам. Особливо яскраво новий характер німецької літератури і естетики виявився у творчості веймарських класиків – Й. В. Гете і Ф. Шиллера та ранніх романтиків.

#### Література до веймарської класики

**Г. Е. Лессінг.** Готгольд Ефраїм Лессінг (1729–1781) (Г. Е. Лессінг проявив себе як теоретик театру («Гамбурзька драматургія», 1767–1768), драматург («Міс Сара Сампсон», 1755; «Мінна фон Барнгельм, або Солдатське щастя», 1767; «Емілія Галотті», 1772; «Натан Мудрий», 1780, та ін.), теоретик мистецтва («Лаокоон», 1766), поет і байкар) в цілому вписується в рамки просвітницького раціоналізму; проте в нього ми знаходимо багато таких імпульсів, що дозволяють розглядати його як предтечу нового мистецтва.

**Лессінгова естетика театру.** Вищий сенс свого життя Лессінг убачав в оновленні німецького національного театру, головне призначення якого, як у Давній Греції, мало б полягати у формуванні *досконалої людини і громадянина*. Театр має пробуджувати всі духовні сили людини, що закладені в ній самою природою. «Виховання не дає людині нічого такого, що б вона не змогла сама одержати з себе. Воно дає їй те, що вона сама могла б одержати з себе, тільки скоріше й легше» («Виховання роду людського»). Вищій моралі відповідає свідомо

установка людини на *самореалізацію* (реалізацію своєї родової сутності), а не страх порушити заборону чи бажання заслужити винагороду. Засобом такого виховання має стати театр.

Ще один важливий принцип Лессінга – естетика театру – *динамізм* характеру і дії; його він і знаходить у Шекспіра. У збірці статей «Гамбурзька драматургія» Лессінг піддає критиці театр Корнелія і Вольтера за наслідування готових зразків, за ходульність образів і нав'язливий дидактизм, а головне – за статичність. Рух, внутрішній неспокій, постійна готовність до самореалізації – віднині це важливі положення для німецької естетичної і філософської думки.

Наступна особливість – видатна роль *уяви*. В художньому творі, пише Лессінг в «Лаокооні», «плідним є тільки те, що залишає вільне поле для уяви. Чим більше ми вдивляємось в об'єкт, тим більше наша думка має можливості додати від себе до побаченого, а чим напруженіше працює наша думка, тим активніша наша уява». Підносячи роль уяви у сприйнятті реальності, Лессінг характерним чином заперечує англійський емпіризм: «Немає нічого більш оманливого, аніж загальні закони наших чуттів. Вони настільки тонкі й заплутані, що навіть найретельніший аналіз навряд чи зможе відшукати їх нитку і простежити її звивистий шлях. Та навіть якби це вдалося, - яка з цього користь?»

У Лессінга багато взяли для своєї естетики Кант, зокрема про роль уяви; ранні романтики – про роль внутрішнього, духовного руху; веймарські класики – про духовну повноту існування людини як повернення до природи, але на новому, вищому рівні; і всі разом – ідею того, що людина має реалізувати своє високе життєве призначення, яке лежить *в самій людині*.

**«Емілія Галотті».** У трагедії «Емілія Галотті» (1772) – найдосконалішому творі Лессінга – розкриваються всі його естетичні настанови. В центрі твору – зображення долі знатної городянки, яка стала безпомічною жертвою зухвалої і грубої сваволі вельможі. Всі колізії п'єси формуються і розвиваються на наших очах без передісторії – від зародження до катастрофи (це відповідає принципам давньогрецької трагедії). Такі сценічно вагомі події, як викрадення Емілії з-під вінця і вбивство її нареченого – графа Аппіані в день весілля, розгортаються в середині п'єси (про це ми дізнаємося з розповіді свідка, що також відповідає сценічним правилам у греків). Завдяки цій перипетії спрямовується у нове річище розвиток не тільки подій, а й характерів, що дозволяє автору поставити героїв у подальшому перед проблемою морального вибору.

В першій половині п'єси сюжетно домінує камергер Марінееллі, людина жорстокого і прагматичного складу; всі ж інші персонажі, включаючи палкого і розпусного принца Гонзаго, виступають як пасивні фігури. Після вказаної перипетії всім героям належить сформувати своє ставлення до того, що відбулося: прийняти як належне і змиритися чи ні. І ось тут, ніби в новому світлі, розкриваються характери персонажів – на наших очах відбувається прозріння, перелом.

**Естетика характеру як становлення.** Лессінг вважав естетично повноцінним лише *драматичний* характер. Це не той узагальнений характер, що проявляється в буденній ситуації, коли всі сторони особистості співіснують у байдужій гармонії (такі характери Емілії Галотті і її батька – полковника Одоардо до викрадення Емілії), а той характер, який виконується в процесі життєвих змагань, коли людина потрапляє в екстремальну, не передбачену її офіційним статусом ситуацію. Саме тоді певні сутнісні сторони особистості «актуалізуються», самовиявляються для подолання зовнішньої перешкоди. Відбувається становлення характеру, часом у несподіваному для самого героя напрямку. В момент загибелі особистість не тільки самореалізується, але і *самостворюється* (постає в єдності родової сутності та індивідуального начала).

Емілія Галотті фактично знаходить себе як особистість, в усій повноті духовних сил, що дрімають в ній, в екстремальній ситуації моральної безвиході. Прохаючи батька вбити її, вона стає «врівень з долею» (Гегель) і постає як справжній *герой*. В античному розумінні герой – це людина, через вчинки якої наочно виявляють себе трансцендентні сили вищої необхідності, в даному випадку – принципи вищої моральності і духовності. В цьому плані зовсім не випадковим уявляється сюжетний зв'язок твору Лессінга з епізодом римської історії часів республіканських чеснот (за Тітом Лівієм), на який вказував сам автор.

Естетика характеру, що формується в екстремальній ситуації, захопила і штюрмерів – Ф. Шиллера («Підступність та кохання»), Й. В. Гете («Страждання юного Вертера»).

**Штюрмерство.** На початку 1770-х рр. серед талановитої студентської молоді ряду німецьких університетів почав ширитися мистецький рух за оновлення національного духовного життя. Безпосереднім поштовхом для загального оновлення стало завершення Семилітньої війни (1756–1763). Спираючись на ідеї найвищих моральних авторитетів у Німеччині – Г. Е. Лессінга і видавця часопису «Німецька хроніка» К. Ф. Д. Шубарта (За наказом герцога Вюртемберзького Карла Євгенія поет, композитор і публіцист Шубарт провів десять років у жорстоких умовах ув'язнення «з метою перевиховання») – рух обстоював духовну незалежність та громадянські права молодого німецького бюргерства, виступав проти деспотизму та безкарності князів, не приховував своєї палкої симпатії до республіканської Америки, де саме у ці роки йшла національно-визвольна війна; обстоював самостійний шлях розвитку німецької культури і не схвалював схиляння перед всім чужоземним; виступав проти церковного догматизму, що давно вже гальмував вільну філософську думку. В цьому плані рух штюрмерства відповідав основним тенденціям Просвітництва.

**Письменники штюрмерства.** Молодь Геттінгенського університету назвала себе «Поетами гаю» на честь оди «Гора і гай» (На горі Геліконі жили античні музи, у священному гаю були святилища германських богів.) патріотично і релігійно настроєного Ф. Г. Клонштока. Поети друкувалися в «Геттінгенському альманасі муз». Це Й. Г. Фосс (в майбутньому – знаменитий перекладач Гомера), Л. Гьольті, К. Ф. Крамер, Й. М. Міллер, брати Х. та Ф. Л. фон Штольберги, Й. А. Лейзевиц, а також знаменитий засновник баладного жанру в Німеччині Г. А. Бюргер («Граф-розбійник», «Сон бідної Зусхен», «Дикий мисливець», «Ленора», 1773–1775). Розквіт їхньої співдружності припадає на 1772–1774 рр.

В «Рейнську спілку» штюрмерів входили переважно юні драматурги і романісти: Якоб Міхаель Рейнгольд Ленц (1751 – 1792) («Шкільний учитель, або Переваги домашнього виховання», 1778), Фрідріх Максиміліан Клінгер (1752–1831) («Близнюки», 1776; «Буря та натиск» – «Sturm und Drang» (назвою цієї п'єси пізніше назвали весь рух.), 1776; восьмитомний роман «Життя, справи і ввергнення у пекло Фауста», 1791), Генріх Леопольд Вагнер (1747–1779) («Дітовбивця», 1776) та інші. Найталановитішим штюрмером був юний Гете, чий блискучий талант уже тоді виявився в поезії, драматургії та романістиці.

Теоретиком штюрмерства був Йоганн Готфрід Гердер (1744 – 1803) (Й. Г. Гердер студентом слухав у Кенігсберзі лекції І. Канта («докритичного» періоду). З 1764 по 1769 рр. служив пастором у м. Ризі. В 1770 р. у Страсбурзі почалася його дружба з юним Гете. З 1776 р. до кінця життя обіймав посаду голови церковного відомства у Веймарі. Залишив роботи, присвячені питанням літератури («Досвід історії поезії», 1766–1767; «Фрагменти про новітню німецьку літературу», «Критичні гаї», 1766–1769) і походження мови («Про походження мови», 1770). Випустив збірку перекладів фольклору народів світу «Голоси народів у піснях» (1779). Головна праця – «Ідеї до філософії історії людства» (1784–

1791).). З його ініціативи була випущена брошура «Про німецький дух та мистецтво» (1772), яка містила «Витримки з листування про Оссіана та пісні стародавніх народів» самого Гердера, «Роздуми про стародавню німецьку історію» Юстуса Мьозера і «Про німецьке зодчество» Вольфганга Гете. Брошура прозвучала як маніфестація нових поглядів на мистецтво та художню творчість.

**Естетична платформа штюрмерства.** Кумирами штюрмерів були Ж.-Ж. Руссо з його культом індивідуальності, природи і природної релігії, лорд Шефтсбері з його культом співдружності духовно близьких людей і вченням про вроджену мораль. Саме напередодні «штюрмерства» Крістоф Мартін Віланд (1733–1813) видав переклади 22 п'єс Шекспіра (1762–1766). Перед молодими поетами відкрився новий світ сценічних можливостей. Шекспір став знаковою постаттю у боротьбі проти німецького псевдокласицизму. Правда, слід відзначити, що за своїми жанровими особливостями значна частина п'єс штюрмерів більше скидалася на інсценовані оповідання чи навіть романи, ніж на справжню драму. Естетика елизаветинської драми примхливо поєднувалася у них з елементами слізної комедії та бюргерської драми, започаткованої у Франції Детушем (1680–1754), Нівелем де ля Шоссе (1692–1754), Д. Дідро, а у Німеччині – Лессінгом. Драматургійні спроби штюрмерів, як правило, пов'язувались з їхнім наміром розкрити драматизм у приватному житті бюргерського стану, людей середнього достатку. Захоплювалися штюрмери німецьким національним фольклором, середньовічною давниною. Історична драма «Гец фон Берліхінген» Й. В. Гете також породила численні наслідування.

Штюрмерським духом були пройняті юнацькі драми і вірші Ф. Шиллера, творчий шлях якого розпочався значно пізніше. Розквіт творчості великого поета припадає на якісно новий період – веймарську класику. Основними представниками цього періоду були Ф. Шиллер і Й. В. Гете.

### Фрідріх Шиллер

**Штюрмерство Шиллера.** У творчості Фрідріха Шиллера (1759–1805) (Дитинство і рання юність Ф. Шиллера пройшли у закритому військовому навчальному закладі «Академія Карла», де він вивчав юриспруденцію і медицину. Там же з'явилися його перші літературні твори. Всього перу Шиллера належать 12 драматичних творів: «Розбійники» (тут і далі дата прем'єри – 1782), «Змова Фієско в Генуї» (1783), «Підступність і кохання, або Луїза Міллер» (1784), «Дон Карлос, інфант Іспанії» (1787), трилогія «Валленштейн» (1798/1799), «Марія Стюарт» (1800), «Орлеанська діва» (1801), «Мессінська наречена, або Брати-вороги» (1803), «Вільгельм Телль» (1804), «Деметріус» (незакінчений фрагмент); понад 100 віршів, кілька прозових творів («Злочинець через втрачену честь», 1786; «Духовидець», 1789), низка трактатів з питань естетики («Листи про естетичне виховання», 1795; «Про наївну та сентиментальну поезію», 1795/1796 та ін.) та історії («Історія тридцятилітньої війни», 1793, та ін.) виділяють штюрмерський період, що включає в себе роки навчання в «Академії Карла» і важкі роки поневірянь після втечі з «Академії» (1782–1787), та період життя у Веймарі й Єні (1787–1805), коли поет знайшов дружню підтримку з боку герцога Саксеп-Веймарського Карла-Августа і його першого міністра Й. В. Гете.

В штюрмерських п'єсах Шиллера ми знаходимо широке використання поетичного арсеналу шекспірівської драматургії, насамперед сюжетних схем і мотивів. Проте проблематика – чисто німецька: зіткнення ідеальних прагнень і високих моральних мотивів з соціально зумовленим началом в людині і в суспільстві. Поразка героя в соціальній сфері має свідчити про перемогу духовного начала. Дух у своєму ширянні ніби відкидає цивілізацію як щось облудне і

неприродне для себе. Незважаючи на те що тут вгадується руссоїстський розбрат між природним еством людини і цивілізацією (культурою), все ж така гострота конфліктів була не відома сучасному Шиллеру європейському сентименталізму.

**«Розбійники».** В центрі драми «Розбійники» (1782) – доля Карла Моора, штурмерського героя. В основі всіх пристрасних вчинків юнака, вихованого на героїчних біографіях Плутарха, – ідеальні мотиви: захист ображеної честі і взагалі справедливості у світі, який для нього, як і для шекспірівського Гамлета, «втратив свій суглоб». Опинившись у безвиході, коли молодший брат Франц підступно зганьбив його перед батьком і примушував до шлюбу його наречену Амалію, Карл стає отаманом розбійників – по-бунтарськи настроєного гурту юнаків без високої життєвої мети. Анархічний бунт проти світу, який Карл сприймає віднині як суцільно ворожий, не тільки не приносить юнакові душевного спокою, а й поглиблює його душевний розлад.

У «Розбійниках» помітні сліди напружених роздумів Шиллера над долею шекспірівського Гамлета. Критики, як відомо, закидали Гамлету нерішучість і вагання перед помстою. Шиллер ставить питання: що станеться, якщо герой, одержимий жагою справедливості, знайде в собі сили пролити несправедну кров? Автор приводить свого героя до трагічного висновку: помста і кровопролиття навіть заради високої мети суперечать шляхетній людській природі. Людина втрачає себе як особистість, зазнає страшних внутрішніх страждань і духовно деградує. Проте якщо Гамлет в момент смерті може втішатися, що не зрадив своїм гуманістичним переконанням, то Карла Моора автор остаточно позбавляє можливості здобути право на помсту, а отже, й виправдати свій протест: «Мені помста належить, я відплачу» (*Римл.*, 12:19). І це робить Карла абсолютно трагічним героєм. Щоб «стати врівень з долею» (Гегель), Карл сам віддає себе в руки правосуддя.

**«Підступність і кохання».** В «міщанській трагедії» «Підступність і кохання, або Луїза Міллер» (1784) Шиллер теж переопрацьовує драматургічний досвід Шекспіра («Ромео і Джульєтта», «Отелло») і в дусі Руссо обстоює ідею позастанових почуттів. У центрі п'єси – історія кохання юного аристократа Фердинанда і дочки придворного музиканта Луїзи. Про своє кохання Фердинанд говорить ніби мовою «Суспільного договору» Руссо, де рівність людей обґрунтовується самою природою («...що старше – мої дворянські грамоти чи світова гармонія?»), а природне ество людини ставиться вище за її соціальний статус.

Драматичний конфлікт не вичерпується зіткненням закоханих з ворожим до них становим суспільством. Автор розкриває *внутрішній* конфлікт і знаходить в самій людині, в її соціально зумовленій психіці сили, що протидіють її власним високим намірам.

Так, для Луїзи трагічним є те, що романтичне почуття і любов до батьків однаково важливі для неї. Вибір їй підказує її *соціальна* психологія. Зваживши раціонально всі обставини, вона доходить висновку, що кохання між бідною міщанкою і вельможним паном не може бути щасливим, що єдиною опорою для неї може бути родина. Тож, щоб врятувати заарештованого батька, вона змушена підписати листа, що має скомпрометувати її в очах коханого.

Ще більше залежить від своєї соціальної психології Фердинанд. Як можновладна людина він звик, що всі його життєві плани здійснюються самі по собі. Коли юнак дізнається про фатального листа, написаного Луїзою нібито добровільно, його кохання переходить у бурхливий вияв ревності, які засліплюють його і заважають розібратися в ситуації. Ревності Фердинанда ґрунтуються на почутті соціальної зверхності, бо юний вельможа ображений не так за свої природні почуття, як за свій високий соціальний статус. Він вважає покарання Луїзи своїм становим правом і дає їй випити отруту.

**Образ леді Мільфорд.** У драмі введений ніби тривіальний любовний трикутник. Найскладнішим у драмі є образ юної аристократки леді Мільфорд. Явна поведінка леді продиктована міркуваннями здорового глузду: відмова Фердинанда одружитися (за наказом батька) з нею означала б для неї безчестя. Отже, вона всіма силами намагається примусити юнака до шлюбу.

Проте леді спроможна побачити у самому Фердинанді не тільки його соціальний статус, а й духовно обдаровану особистість, і щиро закохується в нього. Крім того, вона знає про кохання Луїзи і Фердинанда, і як жінка розуміє права кохання. Словом, поведінка леді Мільфорд відбиває суперечливі обставини її життя, в яких вона сформувалася як особистість: вона належить до вищого світу, але свого часу їй довелося спізнатися із злиднями, з приниженнями і образами. Зверхність аристократки примхливо поєднується в ній зі співчутливістю до простих, щирих почуттів.

Філософська кульмінація драми – розмова Мільфорд і Луїзи, коли дівчина відмовляється від Фердинанда, а леді відчуває, що мотиви і вчинки Луїзи чистіші, благородніші за її власні. В цей момент в душі Мільфорд починається боротьба між здоровим глуздом аристократки і душевним благородством Людини. Гору бере Людина, і леді приймає рішення залишити двір назавжди. Вона відчуває величезне внутрішнє полегшення, яке сприймається глядачем як перемога вродженої моральності. Так, слідом за Шефтсбері, Шиллер обстоює свою віру в незламність людини, стійкість її вродженої духовної природи.

**«Дон Карлос».** «Дон Карлос, інфанта Іспанський» (1787), разом зі «Змовою Фієско в Генуї» відкриває серію драм на історичні сюжети. Шиллер – засновник жанру історичної драми в європейській літературі. Його надихав приклад ранніх історичних драм Й. В. Гете.

Шиллер використовує досвід Шекспіра. Але він не просто поєднує реалії дійсних історичних подій з вигаданим, «романічним» сюжетом, а й намагається мотивувати історичні події «романічними» причинами. Для цього він навіть змінює характери і положення реальних історичних осіб, – прийом, що в майбутньому набув загального поширення в історичному жанрі. Так, непередбачуваним результатом фатального кохання принца Карлоса і його юної мачухи, королеви Єлизавети, стало повстання і кровопролиття в далеких Нідерландах (XVI ст.). Король Філіпп хотів поставити намісником у Нідерландах гуманного і освіченого Карлоса; але придворні дізналися про його таємний зв'язок з юною королевою і використали цей факт проти нього. Намісником став герцог Альба, що своїм жорстоким правлінням спровокував у країні народне заворушення.

**Проблеми реалізації ідеї освіченого абсолютизму.** У драмі знаходимо відгуки загальнопросвітницької ідеї освіченого абсолютизму, яку автор розкриває в усій її привабливості і суперечливості через образ маркіза Поза, друга Карлоса. Висока політична мрія Поза – встановлення в Нідерландах республіканського правління. Коли король, змучений своєю недовірою до придворних, наближає до себе маркіза як людину, незаплямовану придворними інтригами, той закликає Філіппа до більш м'якого правління, вмовляє його поважати гідність кожного підданого, дарувати свободу думки, заборонити інквізицію, відмовитися від традиції обожнювання короля.

Проте Шиллер намагається представити Позу як людину, цілком віддану одній абстрактній політичній ідеї. А така людина, як пояснював сам автор у «Листах про «Дон Карлоса»», може з часом стати справжнім деспотом, бо заради високої мети не зупиниться перед жодними жертвами. Цю ідею свого твору Шиллер сам глибше зрозумів і свідомо відточував її в наступних редакціях драми після того, як познайомився з етичним вченням І. Канта. У



нього він прочитав, що «справжня сутність людини» не може бути реалізована в емпіричному бутті, а залишається «метою ідеальних прагнень». Не можна приносити в жертву високій ідеї конкретні інтереси реальної людини.

«Дон Карлос» свідчить, що ідея вдосконалення суспільства на засадах просвітницького розуму поступово жила себе в Німеччині. Шиллер працював над своєю драмою до кінця життя. Він став свідком Французької революції з її терором, який втягнув у себе тисячі не причетних до політики людей. Шиллер, без сумніву, розмірковував над долею Робесп'єра як раба історії і жертви власних ідей, які мали ушляхетнити людський рід, але призвели до кровопролиття.

**Філіпп і Великий інквізитор.** «Якщо ця трагедія і зможе схвилювати глядача, – писав Шиллер в передмові до твору, – то тільки завдяки зображенню короля Філіппа». Автор знаходить несподівані фарби для цього деспотичного правителя Іспанії. Король страждає від браку простих почуттів; його оточують лестощі, інтриги, релігійний фанатизм. Інтриги Альби руйнують всі його сподівання на встановлення простих людських відносин. Проти власної волі він мусить стратити маркіза, якого встиг полюбити як друга, і віддати в руки інквізиції сина і дружину.

Психологічна кульмінація образу і всієї драми – розмова Філіппа з Великим інквізитором, який погоршливо кидає королю свої звинувачення (V, 10). Великий гріх Філіппа як правителя полягає у тому, що він на якусь мить відчув себе батьком, а не королем. Інший гріх – що він у підданому (Позі) побачив просто людину, друга. Але найбільший гріх – що він на якусь мить відчув себе внутрішньо вільною людиною, забувши, що є підданим ордену і рабом церкви. Тепер король мусить добровільно віддати інквізиції сина і тим самим спокутувати свої гріхи. На запитання, чи пробачить йому Бог добровільну зраду – фактично вбивство сина, звучить відповідь, що сам Бог віддав свого сина на смерть заради нової справедливості!

Тут ще раз наголошується та ж сама думка, що розкривається в образі маркіза Позі: фанатичне служіння високій, але абстрактній ідеї веде до злочину проти людяності. Інквізитор виправдовує свій злочин заради ідеї. Але така ж сама ідея заважає королю відчувати себе батьком і просто людиною. Щоб бути повновладним правителем, він мусить задушити в собі природну людську сутність.

**Естетика Шиллера.** Наступне десятиліття після написання «Дон Карлоса» Шиллер присвятив в основному заняттям історією, філософією і естетикою. Тут він спирався на І. Канта. Виняткова філософська сприйнятливості поета зумовила не лише ідейне зближення з великим філософом, а й спробу дати його ідеям оригінальний напрям розвитку. Зазнав Шиллер також впливу з боку Гете. Дружба з великим поетом почалася у 1794 р. і тривала до передчасної смерті Шиллера (1805). Пошуки нових естетичних і етичних ідей у співдружності з Гете вилилися в певний художньо-естетичний напрям в німецькій літературі, названий пізніше веймарською класикою. Серед інших сучасників Шиллер виявляє інтерес до ідей В. фон Гумбольдта, відточує свої думки у полемічній рецепції молодих романтичних філософів – Й. Г. Фіхте і В. Ф. Й. фон Шеллінга та ін.

**«Листи про естетичне виховання».** Робота над 27 «листами» (в яких поет звертався до данського герцога Фрідріха-Християна Шлезвіг-Гольштейн-Августенбурзького) тривала в 1793–1795 роках, тобто в останні роки Французької революції, і певною мірою є відгуком на її історичний виклик. Трагічні колізії революції переконали поета в неспроможності реально існуючої держави забезпечити гармонію духовного існування людини, бо «держави сама викликає зло». Повернення до суспільних форм минулого (Греція часів Перікла) також

неможливе. Залишається одна сфера, де людина може знайти для себе гармонійне буття, – сфера естетичного: «Краса має вивести людину на істинний шлях», «Красу треба зрозуміти як необхідну умову існування людства», «Краса є єдиною можливим вираженням свободи в явищі». Адже, за Кантом, естетична царина примирює антиномію духу і природи, свободи і необхідності. У сфері естетичного панує воля, а його закони людина сприймає як природні: «Дух в естетичному настрої (...) вільний від будь-якого примусу (...), а закони, за якими діє при цьому дух, не усвідомлюються і не здаються примусовими, оскільки не викликають протидії». За Кантом і Шиллером, єдина дія, що не підкоряється примусу і не знає протидії, чії закони приймаються радісно і добровільно, це – *гра*. Мистецтво – це «царство веселої гри і видимості». «Людина грає тільки тоді, коли вона людина у повному сенсі слова; і вона буває людиною у повному сенсі лише тоді, коли грає».

**Мораль як вчення про вільний вчинок.** Проте кінцевою метою для людини, за Шиллером, є все ж не естетична насолода, а реальний *вчинок*. Естетичне переживання має підготувати людину до переходу в царство вільного вчинку (моралі). Вчинок є вільним, якщо закони його сприймаються не як примусові, а як природні, тобто як такі, що не нав'язуються людині ззовні, а ніби виходять з її власного ества. У 24-му «Листі» Шиллер пише про «три ступені розвитку, що їх неминуче і у строгій послідовності мають пройти як окрема людина, так і весь рід, якщо вони захочуть викопати все коло свого життєвого призначення (...) Жодний ступінь не може бути пропущений зовсім, а також не може бути зміненою їх послідовність...» Ці три ступені – фізичний, естетичний і моральний стани: «Людина в її *фізичному* стані підкоряється лише своїй природі, в *естетичному* стані вона звільняється від цієї сили, у *моральному* стані опановує її».

**Символічна функція мистецтва.** Як бачимо, Шиллер досить високо ставить цінність мистецтва. В передмові до трагедії «Мессінська наречена» Шиллер пише, що мистецтво має розкрити перед людиною приховану від зовнішнього погляду глибинну сутність сушого. Ця сутність, хоча й дається людині в чуттєвих спогляданнях природи (тобто всього реального), в них все ж прихована. Лише мистецтво може так відтворити чуттєвий світ, щоб у зовнішніх, емпіричних явищах представити іманентну їм вищу сутність. «Сама природа є лише ідеєю духу, що ніколи не сприймається почуттями. Ця ідея лежить під покровом явища, але сама себе в явищі ніколи не виявляє...» (Тому-то, пише Шиллер в іншому місці, митець «не може скористатися жодним елементом дійсності у тому вигляді, в якому він його знаходить»). «...Лише мистецтву ідеалу дано досягнути цей дух сутності й закріпити його в чуттєвій формі». Таке «мистецтво ідеалу» може бути «правдивішим за будь-яку реальність і реальнішим за будь-який досвід». Шиллер виступає за «мистецтво ідеалу» і дає його зразки в своїй драматургії. В цілому вчення Шиллера про художній твір дозволяло теоретично подолати естетику наслідування готових зразків і розвинути символічну *естетику мистецтва*.

**«Про наївну і сентиментальну поезію».** Ідучи слідом за І. Кантом, Шиллер розглядав емпіричну природу як таку, що дається нашому безпосередньому спогляданню як «хаос почуттів»; в нього мистецтво вносить «форму», тобто виявляє приховану ідею природи. Відповідно до цього Шиллер вирізняє два типи поезії: «наївну», яка сама безпосередньо досягає цю приховану ідею, і «сентиментальну», яка розкриває цю ідею через рефлексію. Яскравим прикладом першої він вважає давньогрецьку класичну поезію, а з сучасних йому поетів – Гете. Прикладом другого типу може бути більшість сучасних йому поетів, у тому числі й він сам.

Неспроможність сучасної людини відчувати інтуїтивно, «наївно» приховану сутність реальності, зокрема її поетичність, красу і зворушливість, Шиллер пояснює фактом

внутрішнього розколу самої людини. Вона живе «у розладі з самою собою, а суспільство викликає в неї лише невтішні враження, тож ми не знаємо настійливішого прагнення, ніж тікати зі світу таких людей». Поет згадує про стародавніх греків, які «не поривалися до втраченої природи, а самі були природою»; «Вони відчували натурально, ми ж відчуваємо лише натуру»; «Наше прагнення до натури можна порівняти з тугою хворого за здоров'ям».

Шиллер був першим філософом, який констатував факт психологічного і соціального відчуження людини. Відправною точкою для нього прислужилися трактати Ж-Ж. Руссо, де женецький мислитель аналізував ворожість цивілізації (культури) природному еству людини, а прогрес пов'язував із неминучими втратами для духовності. Питання подолання цього розколу стане головним для веймарської класики, а ще пізніше – для ієнських романтиків.

**Лірика Шиллера.** Ключ до розуміння ліричної спадщини Шиллера треба шукати не так в інтимній біографії, як у філософських роздумах поета. До неї пасують слова В. фон Гумбольдта: «Думка – ось справжня стихія його життя». У своїй ліриці Шиллер постає перед читачем у трьох іпостасях: як поет, оратор і філософ.

**Філософська лірика.** У центрі філософської лірики Шиллера стоїть людина, сприйнята не як окрема особистість, а як родова істота – носій високого розуму, глибоких почуттів, величних намірів і передбачень. Це монументальний образ, який нагадує нам узагальнені риси давньогрецьких статуй. Індивідуальне відсутнє зовсім. Переживання тільки пафосні. Доля людини розкривається з позиції вічності. Так, в поезії «До радості» (1785) ліричний герой виступає на тлі Всесвіту і на рівні з ним. Космічний розум і людський розум оспівуються тут як споріднені явища.

Нерідко ліричні роздуми поета можуть бути переведені в площину філософії без суттєвих втрат для змісту. Так, в «Богам Еллади» (1788) змальовується минуле як царство наївної і радісної гармонії людини і природи, а сучасність – як царство сумного раціоналізму. Це перегукується з основними положеннями трактату «Про наївну і сентиментальну поезію». Думки про високе призначення поезії містять вірші «Митці» (1788), «Поділ землі», «Влада співу» (1795), «Елевзійське свято» (1798).

**Піднесене у віршах Шиллера.** Природа займає важливе місце в поезіях (і в драмах) Шиллера, її образ розкривається в плані кантіанської естетики *піднесеного*. За Кантом, *піднесене* виражається в явищах чи подіях (природи чи історії), які перевищують спроможність їх охоплення розумом чи фізичними силами людини. Але піднесене – це не реальне явище, а здатність розуму (уяви) надихатися величним, знаходячи його в емпірично звичайному. Тож піднесене живе переважно в мистецтві і стає доступним для людини через естетичний образ. Шиллер *естетизує* природу. Він сприймає її поглядом і душею митця, мислителя. Ми не знайдемо у нього простих, щирих пейзажних замальовок, як у Гете; його ландшафти завжди панорамні, сам поет стоїть десь на вершині гори і спостерігає величне життя природи. Природа постає як втілення вищої необхідності без цілі, як велична вільна *гра*:

Бачу я – молоді зорі й сонця встають  
В тверді вічній верстають тисячолітню путь,  
Грають хвилі  
До принадної цілі;  
Десь далеко вловляє зір  
Інший простір – без сонць, без зір.  
(Переклад Миколи Лукаша)

Серед поетичних предтеч Шиллера, поета природи, слід назвати Ф. Г. Клопштока (1724—1803), в якого поет узяв піднесено-урочистий тон і схвильовано-картинну фантазію; Й. Г. Гердера, який захопив його своїми панорамними візіями буття, і Ж.-Ж. Руссо, від якого він перейнявся ораторським пафосом і ностальгічним почуттям природи і минулого.

**Балади Шиллера.** Для читацького загалу Шиллер залишається цікавим насамперед своїми баладами, більшість з яких було написано у знаменитий «баладний рік» – 1797-й. На відміну від Гете, який віддавав перевагу фольклорним сюжетам, Шиллер знаходив свої теми в історії: в античній («Івікові журавлі», «Полікратів перстень», «Геро і Леандр», «Кассандра») або середньовічній («Лицар Тогенбург», «Келих», «Рукавичка»). Якщо Гете писав свої балади як маленькі драми або комедійні сценки, то Шиллер – скоріше як новели; якщо Гете прагнув розворушити уяву читача, розчулити його чарівною або чудесною подією, то Шиллер вводив у свої балади певну моральну тенденцію. До них добре пасували б як епіграф слова з вірша Гете: «Бо вини // Немає без тяжкої кари».

**«Пісня про дзвона».** Шиллер-поет тяжів до монументальних ліричних форм. Серед таких віршів особливо примітна «Пісня про дзвона» (1799), яка несе на собі відбиток тих тривожних часів. Поки відливається дзвін, перед нашими очима розгортається все життя людини: народження, кохання, одруження, виховання дітей, праця, пожежа, похорон... Всі головні події в житті людини супроводжує подзвін.

Вищого смислу надає існуванню людини «святий, благий порядок, батько миру і достатку». Але ось, подібно до дикого вогню, виривається з-під влади порядку людська стихія, і тоді «Нема нічого вже святого, // Чеснота топчеться шокрок, // А зло справляє перемогу, // І торжествує скрізь порок». Найдорожче – злагода поміж людей, тож нехай це і буде ім'я дзвона! Латинське слово «Конкордія» викликає асоціації з подіями у Франції, у строфах про народне повстання звучить біль і осуд.

Дзвін постає як багатозначний символ. Це і праця, яка згуртовує людей; і цивілізація, яка народжується спільними зусиллями; це символ живої співзвучності із Всесвітом і вічністю; нарешті, символ мистецтва, яке иримирує і підносить людей.

**«Валленштайн».** Переселившись в Єну, Шиллер зміг розпочати цілеспрямоване вивчення історії. У 1788 р. він випускає двотомну «Історію відокремлення об'єднаних Нідерландів від іспанського уряду», що дало йому змогу в 1789 р. одержати місце професора історії в Єнському університеті; в 1793 друкує «Історію Тридцятилітньої війни». У своїх нових історичних драмах Шиллер намагається виявити об'єктивні тенденції історичного розвитку, зрозуміти людину в її цілісності – як господаря своєї волі і як раба історії. Чи можуть історичні обставини принизити значення морального обов'язку? На що спроможна людина в моральному плані, не будучи вільною в історичному контексті?

Ці питання Шиллер порушує в монументальній драматичній трилогії «Валленштайн» (1799), де звертається до подій Тридцятилітньої війни в Німеччині (1618–1648). Він розкриває долю дворянина Альбрехта Валленштайна, який зробив запаморочливу військову кар'єру, двічі своїми перемогами рятував становище імператора, а своїм блискучим талантом полководця здобув авторитет серед солдат. Якоїсь миті йому здалося, що він вільний від історичної необхідності і може спрямовувати історію в своїх честолюбних інтересах. Замисливши зрадити короля, він намагається вступити у союз із супротивником (шведами), щоб захопити Богемію і встановити там своє правління. У самозасліпленні Валленштайн розраховує на підтримку солдат і офіцерів, але військові організують проти Валленштайна заколот, і той гине.

У складному образі головного героя прочитуються риси штюрмерського індивідуалізму ранніх персонажів Шиллера; але порівняно з ними образ Валленштайна розкривається у складніших відношеннях з історією і життєвими обставинами. Це свідчить про подолання Шиллером певного моралізаторського пафосу своїх штюрмерських драм («Розбійники»). Відповідно до символічної естетики самого Шиллера історична драма поступово набуває у нього рис *історико-метафізичної* драми, що особливо яскраво показує «Марія Стюарт».

**«Марія Стюарт».** У трагедії «Марія Стюарт» (1800) на сюжет з англійської історії 1587 р., здавалося б, усі переваги на боці англійської королеви Єлизавети. Її династична суперниця, шотландська королева Марія Стюарт, надійно ув'язнена в замку Фотрингеї, а політична допомога католицьких держав паралізована. Придворні юристи підтверджують законність її дій. Проте історична особа не завжди тотожна з історичною необхідністю, бо вона при цьому ще й *людина*, тобто непередбачувана в своїх суб'єктивних мотиваціях істота. Особливо, якщо вона – жінка. Шиллер задався метою розкрити в історичній особі вияв суперечливої діалектики загального, окремого і одиничного («випадкового, партикулярного» – Гегель).

**Метафізична діалектика в трагедії.** Шиллер розкриває суперечливість мотивів поведінки обох героїнь. Вони постають перед глядачем не лише як дві королеви, а й як дві жінки. Ці сторони їх ества не узгоджені між собою; і саме вони обумовлюють відносність *свободи* Єлизавети – господарки ситуації, і відносність *несвободи* Марії, особи залежної. Автор ставить своїх героїнь перед питанням, що є найсуттєвішим для кожної з них у ситуації вибору: їхній політичний статус чи природна людська (зокрема жіноча) сутність. Єлизавета пишається своєю моральністю і зневажає Марію; але в глибині душі заздрить їй, її сповненому пристрастей життю (сама англійська королева є незаміжньою і бездітною). Вона заздрить вмінню Марії завойовувати серця чоловіків (тут автор значно омолодив обох королев). Все це вселяє в душу Єлизавети невпевненість: чи виграла вона щось у житті, будучи королевою? Вона вагається віддати останні розпорядження щодо страти. А коли шотландську суперницю страчено, звинувачує придворних, нібито її неправильно зрозуміли. Бо відчуває жіночим серцем, що Марія померла *переможницею*.

Так перевага, яка була дана Єлизаветі самою історією, перетворилася па поразку, абсолютна свобода – на абсолютну несвободу, а її «моральність» – на причину катастрофи. У цьому трагізм образу Єлизавети. Шиллер тут перемістив конфлікт у ту площину, де «причина нещастя не тільки не суперечить моральності, але саме моральністю викликана» («Про трагічне мистецтво», 1792).

**Образ Марії Стюарт.** Драма Шиллера є одним з його найглибших психологічних творів. Марія показана жертвою свого палкого темпераменту, що є, в очах Шиллера з часів штюрмерства, виявом чистої природної сутності. Їй варто лише покаятися перед Єлизаветою під час нібито випадкової зустрічі двох королев у саду. Марія це розуміє і намагається стриматися. Але їй так і не вдається підкорити себе необхідності: гору беруть складні підсвідомі мотиви: тут і колишня образа, і ревності, і гордість. В цілому «спонтанність» поведінки Марії відбиває неусвідомлений, але глибинний, «вроджений» (Шефтсбері) моральний імпульс. Вона кидає в обличчя суперниці тяжкі звинувачення, і тим прирікає себе на смерть. Але Марія по-своєму і виграє цей двобій.

Трагізм образу Марії у тому, що торжества своєї людської сутності вона досягла ціною самого життя. Так, позбавлена будь-якого історичного шансу, вона використала свій людський шанс і піднялася врівень з долею.

**Жанрова продуктивність.** Реальні історичні події в цій драмі подаються не як нагода поміркувати над суперечливостями жіночого характеру, а як свідчення певної суворой закономірності, метафізичної логіки, яка знаходить своє *необхідне* вираження в конкретній історії. Тож метафізика свободи відображає в цій драмі метафізику історії.

Перед нами драма зіткнення ідей, суперечки переконань, боротьби моральних мотивів. В цьому плані «Марія Стюарт» вгадує шлях, яким пішла європейська драматургія в другій половині XIX ст., зокрема «драму ідей», представлену творами Р. Вагнера, Г. Ібсена, Дж. Б. Шоу, Лесі Українки.

**«Вільгельм Телль».** У драмі «Вільгельм Телль» (1804) Шиллер розкриває тему боротьби швейцарських кантонів за свою незалежність проти австрійців у середні віки і об'єднує дві сюжетні основи. Це історичний переказ про клятву представників трьох швейцарських кантонів біля озера Рютлі у 1307 р., де провідну роль відігравав селянин Вернер Штауффахер, і легенда про вправного стрільця Вільгельма Телля, що виникла значно пізніше, у XV ст.

Штауффахер і Телль – головні персонажі драми. Штауффахер – організатор, він дбайливо сплановує і методично готує виступ народу проти поневолювачів. Його тактика – детально продумана і обережна боротьба.

**Образ Телля.** Телль, навпаки, відзначається психологічною самодостатністю, внутрішньою відокремленістю від інших, незалежним способом життя і думки. Він схильний до імпульсивних дій. Проте саме йому і судилося відіграти роль «історичної випадковості», яка привела в рух ретельно підготовлені сили, нехай і дещо випередивши час. Він викликав гнів австрійського намісника Геслера, а потім і вбив його. Після цього народ піднімається на повстання.

В образі Телля є певні риси фольклорного героя: він розкривається через виняткові вчинки, які потребують від нього непересічних особистих якостей. Він рятує на човні в розбурханому Фір-вальдштетському озері втікача, стріляє в яблуко на голові сина і точно поцілює в нього, тікає в бурю з човна. Його чудодійна стріла, ніби втілення самої долі, вражає злочинного штатгальтера Геслера.

**Метафізика героїзму.** Ми знаходимо в образі Телля розкриття метафізики героїзму. Сутнісні сили історії шукають для свого утвердження в реальності й конкретного вияву окрему людину, яка, не обов'язково будучи при цьому історичною особою, стає *героєм*. Герой – це індивідуальна людська воля, обрана історією для здійснення своєї мети. Герой може і не знати про вищі наміри історії. Як бачимо, саме таким героєм і виступає в драмі Телль. Своїм розумінням історії і героїзму Шиллер міг вплинути на історичну (і естетичну) концепцію Гегеля.

**Образ природи в драмі.** Важливою складовою твору стала природа як віддзеркалення національного характеру вільнолюбних швейцарців. Розбурхане озеро, дикі й мальовничі ущелини, величні силуети гір із вічно засніженими вершинами, бурхливі водоспади, веселка у водяних бризках і казкове місячне світло, – всі ці картини дикої і величної швейцарської природи, які Шиллер ретельно вписує в ремарки, є не просто чужоземною екзотикою. Вони були підказані поету естетичними роздумами над міркуваннями І. Канта в «Критиці сили судження», зокрема про красу і піднесене.

**Народження міфу в драмі.** Прості селяни в драмі мають символізувати ту втрачену «наївність» і щиросердність, яких бракувало раціоналістичній добі, в яку жив сам автор. Шиллер прагне розкрити першовитоки народного життя, народного характеру в усій їх сутнісній глибині і величності. Тут він наближається до ранніх німецьких романтиків, які вважали, що народ – це субстанція, закорінена в природі, але наділена духовністю. Містком, який поєднує

природу і свідомість, є *міф*. Шиллер не просто побудував свою драму на легенді (міфі); твір дає змогу відчутти, що зображений тут народ *живе в міфі*, творить своє життя як міф. Так на наших очах ніби ще раз народжується легенда про Телля з глибин природи, з глибин народного життя.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 1. Г. Е. Лессінг – мислитель, поет і драматург німецької літератури XVIII ст.**

1. Лессінг – відомий німецький теоретик і драматург доби Просвітництва. Нові теорії драматурга. 2. «Емілія Галотті» – ілюстрація нових теоретичних положень Лессінга. «Емілія Галотті» – звинувачення і палкий протест проти насильства людини над людиною, проти тиранії жорстоких князівств. 3. Сюжетна основа трагедії. Тема, ідея, проблематика твору. 4. Причини трагедії Емілії Галотті. 5. Характеристика інших образів трагедії: Одоардо, граф Аппіані, принц Марінееллі, графиня Орсіна. 6. Значення драматургії Лессінга в розвитку німецької літератури XVIII ст.

**Завдання:**

1. Складіть цитатну таблицю для характеристики образів.
2. Подумайте, у чому полягає трагедія Емілії Галотті?

**Тема 2. Ф. Шиллер – видатний німецький поет, драматург, естетик епохи Просвітництва**

Життєвий і творчий подвиг Шиллера. Демократичний і гуманістичний характер п'єс драматурга: «Розбійники», «підступність і кохання», «Вільгельм Тель». Історико-психологічні трагедії «Дон Карлос», «Марія Стюарт».

Сюжет і проблематика драми Ф. Шиллера «Розбійники». Конфлікт з моральним і державним устроєм феодальної Німеччини. Образ Карла Моора. Стосунки Франца та Амалії. Характеристика розбійників. Сюжет і проблеми драми. Республіканський світовий ідеал у драмі.

**Завдання:**

1. Подумайте, до якого морального занепаду приходять Карл Моор.
2. Чи можна виправдати «благородне розбійництво» чи «високу помсту»?

## ТЕМА 4. ВЕЙМАРСЬКА КЛАСИКА. Й. В. ГЕТЕ

### *Перехідний характер творчості поета.*

Творчість Йоганна Вольфганга Гете (1749 – 1832) (Гете навчався у Лейпцизькому і Страсбурзькому університетах, одержав диплом ліценціата права. Ліричні вірші, драма «Гец фон Берліхінген із залізною рукою» (1773) і роман «Страждання юного Вертера» (1774) зробили ім'я поета загальновідомим. З кінця 1775 р. Гете проживав у м. Веймарі, де знаходився на службі у герцога Саксон-Веймарського Карла Августа. Дві подорожі поета – до Італії (1786–1788, 1790) і подорож старовинними німецькими містами у 1814– 1815 рр. – логічно ділять цей час на три періоди. Десятиліття 1794–1805 рр., що пройшло під знаком творчої дружби з Ф. Шиллером, стало вершиною розквіту веймарської класики. Доробок поета складають твори практично у всіх існуючих на той час жанрах: вірші і поеми («Римські елегії», 1787; «Рейнеке-Лис», 1793; «Герман і Доротей», 1797; балади, 1798; «Західно-східний диван», 1819), драматургічні твори («Егмонт», 1787; «Торквато Тассо», 1787; «Іфігенія в Тавриді», 1788; Великий Кофта», 1791), романи, повісті й новели («Розмови німецьких біженців», 1794; «Казка», 1794; «Літа науки Вільгельма Мейстера», 1796; «Вибіркова спорідненість», 1809; «Роки мандрів Вільгельма Мейстера», 1829, та ін.), автобіографічна проза («Італійська подорож», 1816–1817, 1829; «Поезія і правда», 1831), статті з питань літератури і мистецтва, численні розвідки на природознавчу тематику тощо. Вершиною творчості Гете став «Фауст» (1831).), що став не лише завершенням доби Просвітництва, а й містив виразні риси нової історико-літературної доби – романтизму. Багато взявши у свого часу, Гете незрівнянно більше дав йому, поступово утворивши тим самим нову художню епоху. Генріх Гейне назвав час творчості поета «художнім періодом Гете» в німецькій культурі, а у ХХ ст. історик літератури Г. А. Корф назвав останню третину ХVІІІ – першу третину ХІХ століття «часом Гете».

Перехідний характер доби зумовив складність і суперечливість творчості Гете. «Різноманітні уявлення Гете, що постійно змінювались за його довгого неоднозначного життя, дають привід для такої ж різноманітності пояснень», – справедливо писав Георг Зіммель. Навіть саме життя поета неможливо втиснути у якісь логічні рамки, його не можна підкріплювати «цитатами», бо «на них завжди можна знайти факти, протилежні за своїм значенням».

**Лірична поезія штюрмерських часів.** Рання творчість поета тісно пов'язана з рухом штюрмерів. Багато що поєднує лірику юного Гете з традиціями європейського сентименталізму. Сентименталізм звеличив неповторність індивідуального світобачення. До його суттєвих рис належить здатність героя знаходити в буденних виявах життя прихований від решти людей високий зміст. Тож джерело неповторності світу міститься не так у самій реальності, як у суб'єкті, що наділяє реальність властивостями свого багатого внутрішнього світу. Своє злиття з реальністю індивід сприймає як творчий акт, наповнений почуттям емоційної зворушеності й розчуленості, навіть патетичної схвильованості, що й становить суть сентиментального переживання.

Надзвичайно поширеною в німецьких штюрмерів була тема природи. У «Травневій пісні» юного Гете годі шукати раціонально впорядковану панорамність чи певну ландшафтність природи. Погляд поета рухається розкуто, свавільно, навіть хаотично, підкоряючись настрою внутрішнього радісного збудження. Поет переносить на природу свій радісний настрій і таким чином витворює власний автопортрет. В інших юнацьких поезіях Гете природа постає то бурхливо-збудженою, то лагідно-тихою й інтимно-ніжною, то злою й ворожою, то тривожно-



містичпою. Але щоразу перед нами по-різному розкривається сам поетичний суб'єкт, завжди перед нами – образ самого поета.

**«Ганімед».** У вірші «Ганімед» Гете прагне передати акт поетичного натхнення, одержимість людини творчим духом природи. Невинний, нетямущий Ганімед – це образ людської душі. Невідома сила, що раптово підносить його до неба, – це натхнення як вияв вищого творчого духу. І ось невинні очі дитини бачать те, чого не дано побачити більш нікому. Обранець – він! Ганімед жадібно всотує в себе незабутні враження. Образ натхнення як високого, але наївного осягнення перегукується з ученням Канта про *генія*: «Геній сам не може описати чи науково показати, як він створює свій твір (...), сам не знає, яким чином у нього здійснюються ідеї для цього, і він не владний спеціально чи за планом придумати їх і роз'яснити іншим...».

**Гете і європейський сентименталізм.** У штюрмерських віршах та інших творах Гете розвинув стиль сентименталізму до вимірів, цілком чужих Руссо. Про це свідчить явище, що може бути назване штюрмерським індивідуалізмом. Герой постає як окрема психологічна монада (Лейбніц), він сам є для себе джерелом духовної сили, морального закону і психологічної самодостатності. Образ монадичного героя постає перед нами у «Великих гімнах». У «Прометейі» герой кидає звинувачення в обличчя самому Зевсу! Прометей – сам для себе моральний закон і джерело духовної незалежності. Таке сприйняття античності було чуже французьким класицистам.

Образи природи в ранній ліриці Гете іноді химерні, фрагментарні, уривчасті. Природа постає різноманітною, несподіваною, щедрою на дива, часом навіть грізною і страшною. Про це свідчать балади «Рибалка» й особливо «Вільшаний король», написані вже у післяштюрмерську добу (1782). В останній дитина стає жертвою власної уяви, раціональні пояснення батька виявляються безсилим. У змаганні здорового глузду та наївної уяви перемагає уява і тим занапащує все. Здається, тут Гете замислюється над тією страшною ціною, що її платить людина за автономність і самодостатність уяви, розуму.

**«Страждання юного Вертера».** Апофеоз суб'єктивної схвильованості, яка надає природі нового для неї смислу, може перейти в трагедію, а нетотожність реальності та її образу в свідомості – стати причиною трагічного розладу. **Тема трагічного розладу між реальністю та її суб'єктивно забарвленим змістом розкрита письменником у повісті «Страждання юного Вертера» (1774).**

Твір написаний у формі листів Вертера до його друга. В центрі першої частини – любовні почуття Вертера до Шарлотти, яка, хоч і відчуває прихильність до юнака, вірна своєму нареченому Альберту, вийти заміж за якого вона пообіцяла вмираючій матері. У другій частині розповідається про службу Вертера в державному відомстві, яка закінчується для героя відставкою через його фатальну помилку. Третя частина має назву «Від видавця – читачеві» і містить розповідь (нібито оперту на власні записи Вертера) про останні його години, а також про його самогубство і поховання.

**Вертер як трагічна монада.** Головний персонаж марно прагне відстояти свою внутрішню самобутність, світ почуттів як основний зміст своєї особистості. Вертер – трагічна монада, що сама в собі знаходить моральний закон і джерело психологічно насиченого життя. Цей духовно незалежний герой протистоїть світові загальноприйнятого – суспільству, де мотиви поведінки підкоряються лише емпіричному плинові життя, де панують етикет, компроміс, умовності. Перед Вертером ніби є вибір: підкоритися закону громадської думки, морального компромісу, станової ієрархії. Але для героя це означало б поступитися своїм витонченим внутрішнім світом.

Розуміючи, що його почуття, неповторність духовних прагнень нікому не потрібні, незрозумілі, більше того – виступають перешкодою для щастя, Вертер убиває себе.

**Вертер як нестандартна особистість.** Світ розкривається для Вертера у вигляді особливих цінностей, які існують *тільки* для нього. Він цінує відносини і речі, що, не маючи значення для інших, складають для нього інтимно близький образ світу. Ці уподобання роблять його *нестандартною особистістю* в суспільстві і викликають в оточення подив та нерозуміння. Своєю схвильованою і емоційно піднесеною мовою Вертер нібито заперечує раціональну розсудливість прагматично налаштованого оточення (до якого належить і Шарлотта). Герой усвідомлює свою відчуженість від людей, неможливість знайти з ними спільну мову, тим більше реалізувати у суспільстві свої якості. Він доходить висновку, що його внутрішня неповторність і є головною завадою для щастя.

Вертер хоче утвердити себе як внутрішньо вільна людина, але не у згоді зі стандартною поведінкою, конвенційним способом мислення і дій, що поширені в суспільстві, а всупереч їм. Він сам хоче бути своїм законом, але діяти не анархічно і свавільно, а у згоді з природою, яку у XVIII ст. сприймали як жадану духовну повноту світовідчуття. Вертер утверджує своє право на духовну монадичність ціною власної смерті.

**«Гец фон Берліхінген».** Драма «Гец фон Берліхінген із залізною рукою» (1773) написана на сюжет з реформаційних війн у XVI ст. на основі автентичних мемуарів Готфріда (Геца) фон Берліхінгена.

В автобіографії поет згадує про своє захоплення історією цього лицаря в одному зв'язку з Фаустом. У задумах про Прометея, Геца і Фауста проявилися нахили юного Гете до сюжетів, що мали протестний характер, та до історичних, міфологічних чи легендарних осіб, що викликали до себе неоднозначне ставлення, здебільшого несприйняття та осуд (в цей ряд можна поставити й Вертера). Так відлунювався шекспірівський підхід: цілком свідомий намір зробити психологічно масштабнішою політично чи морально одіозну особу, розкрити у злочинці чи віровідступнику загальнолюдське; і на додачу пробудити палке співчуття до того, кого громадська думка одностайно засуджувала.

**Принципи поетичного історизму в творі.** У «Геці» поет силою уяви не просто відтворював минуле, а сам *творив* історію, викликав до життя *нову* історичну особистість. В основі нового підходу до історії було прагнення утвердити нові духовні цінності. Головний наголос при цьому падав на особистість. Сама історія, попри всю її конкретність, відтворену на основі мемуарів лицаря та історичних досліджень вчених, все ж таки відходила у творі на другий план і поставала як своєрідне універсальне середовище, як така собі сфера для ширяння людського духу. В центрі твору опиняється особистість у напруженій взаємодії чи відштовхуванні з цим універсальним середовищем. Перед нами розкриваються підходи до метафізичної і одночасно психологічної історичної драми, яку згодом найяскравіше вдається втілити Ф. Шиллеру. В штюрмерські роки Гете почав роботу над темою «Фауста».

### Гете у Веймарі

**«Егмонт».** Робота над «Егмонтом» розпочалася ще в роки штюрмерства і була закінчена під час перебування в Італії (1787). Вона несе на собі відбиток юнацьких настроїв поета.

Події у творі розгортаються в Нідерландах у XVI ст. (якщо скористатися зіставленням з «Дон Карлосом», – одразу після показаних Шиллером подій): герцог Альба приїздить з Іспанії до Брюсселя, щоб кривавою рукою ката втихомирити народ і розправитися з протестантами. Першою його жертвою стає граф Егмонт, один із штатгальтерів (правителів) Нідерландів.

П'еса написана у формі хроніки останніх днів перед вторгненням Альби і закінчується ув'язненням головного героя.

Егмонт – типовий штюрмерський герой, трагічна монада. Йому здається, що він ні від кого не залежний, крім власної волі. Він лояльний до іспанського короля і відчуває себе вільним від диктату юрби. Він, не криючись, відвідує кохану Клерхен, просту дівчину. Він відкрито пишається своїм нідерландським патріотизмом. Коли Альба, прибувши з армією, запрошує його з підступними намірами до свого палацу, – з'являється туди без страху і вагань.

Тема свободи розкривається у творі в суто штюрмерському дусі – як самоствердження особи через виклик всьому конвенційному в житті – чи то в політиці, чи то в звичаях або навіть в коханні! Як слушно зауважив В. М. Жирмунський, «важко уявити менш політичну п'есу на гостро політичну тему»; Егмонт, зображений тут, є не так політик, як «геніальний сенсуаліст», «коханець переважив у ньому політика».

На думку самого Гете, в основі конфлікту п'еси лежить «демонізм», в якому « гине достойне і торжествує ненависне». Про це свідчать і слова головного героя: «Людина вважає, що сама творить своє життя, що керується власною волею, у той час як приховані сили, що живуть в ній, ведуть її назустріч фатуму».

Ідею трагічного зіткнення вільнолюбної особистості з фатальними силами відтворив у своїй геніальній музиці до «Егмонта» Л. ван Бетховен.

**У творчому союзі з Ф. Шиллером.** Величезне значення для Гете мали у 1794–1805 роках дружні відносини з Ф. Шиллером. Під його впливом у поета знову пробуджується інтерес до юнацького задуму «Фауста», що він його закинув ще в середині 1770-х рр. Шиллер побачив у штюрмерській творчості Гете вияв «наївного» генія, що утверджує повноту свого буття як буття одухотвореної природи на противагу сучасній цивілізації, цінності якої більше нагадували болісну тугу за природою.

Гете і Шиллер спільно намагалися осмислити риси нового світовідчуття, в основі якого лежала б духовна повнота і цілісність, притаманна хіба що самій природі, і розробити принципи нової естетики творчості. Зразок вони шукають в античності, в середніх віках, у добі Відродження. Ці філософсько-естетичні шукання одержали в гетезнавстві назву *веймарської класики*. Естетика веймарської класики свідчить про рішучий відхід від просвітництва в тому варіанті, в якому він був представлений в Європі просвітницьким раціоналізмом і сентименталізмом.

**Естетика веймарської класики.** Новаторським теоретичним міркуванням Гете передували твори, в яких поет намагався втілити принципи нової, не штюрмерської естетики: «Римські елегії» (1787), «Іфігенія в Тавриді» (1787), «Торквато Тассо» (1789), «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796) та інші. Найповніше принципи веймарської класики були втілені у «Фаусті». Питання нової естетики художньої творчості Гете осмислював у цілій низці статей. Між природою і культурою, на думку Гете, немає непрохідної прірви (як вважав Руссо), вони тісно взаємопов'язані. Розвиток природи закономірно приводить до виникнення свідомості і культури. Цим положенням відкидається раціоналістична теорія наслідування, що виходить не безпосередньо з природи, а із «вторинних» зразків. Тут уже сама природа стає основою законів мистецтва і через одні й ті самі фундаментальні закони утверджує свою вищу форму існування – свідомість і як її найкращий вінець – красу. Цим пояснюється настійливе прагнення Гете знайти «прафеномен», щоб використати його як спільну основу для художньої творчості і для наукового вивчення природи.

В основі міфотворчості веймарських класиків лежало не наслідування готових зразків, як у французьких класицистів, а свідоме відтворення митцем ніби несвідомих творчих імпульсів

природи, не реалізованих нею самою до кінця. Це зумовило ідеалізуючий принцип зображення персонажів, зокрема у «Фаусті» та в інших творах поета.

**Краса і стиль в системі веймарської класики.** Краса для веймарської класики була невід'ємною від уявлення про *належну людину*, яка б втілювала у собі внутрішню цілісність чуттєвого і духовного, єдність із зовнішнім світом – з суспільством, природою, Всесвітом. Веймарська класика – це не спроба реставрувати минуле, а таке собі *повернення вперед*, до повноти людського існування, яке може бути досягнуто свідомо, а не просто отримано з рук природи, як це сталося на світанку людської культури.

Стиль в розумінні веймарських класиків відображає внутрішню сутність об'єкта, його *істину*, яка завжди явлена *чуттєво* і завжди – через *красу*. Призначення форми – не підкреслювати зміст експресією, а *урівноважувати* його і тим самим забезпечувати цілісну єдність *форми, змісту і духу*. Таке розуміння форми і стилю виводило їх за межі відтворення лише самої давньогрецької поетичної техніки і відкривало простір для використання практично *всіх* можливих стильових систем і жанрових особливостей, зокрема народнопоетичного середньовіччя, бароко і т. ін. Особливо яскраво такий жапрово-стильовий симбіоз був представлений у другій частині «Фауста».

**Веймарська класика як відкрита система.** Веймарська класика була *відкритою системою*, оскільки мала опертя на фундаментальне поняття розвитку людини і культури, спрямованого на якомога повніше виявлення їх вищої родової сутності. «Пізній» Гете в цілому зберіг вірність культурологічним і естетичним постулатам веймарської класики, хоча й відмовився певною мірою від тих її елементів, що були пов'язані з використанням античних міфів і поетичної техніки давніх греків.

Отже, суть веймарської класики полягала не в культивуванні давньогрецького ідеалу, а в утвердженні тих тенденцій, які з часом зробили б непотрібною давньогрецьку культуру саме як ідеал. Тоді людина відкриє в собі здатність до повноцінного сприйняття *всіх* світових культур. А разом з проблемою ідеалу зникне і проблема публіки, яка постійно турбувала поета і, зокрема, знайшла відбиття на сторінках «Фауста» («Пролог у театрі»). Тож звернення Гете в середині 1810-х років у пошуках внутрішньо повного людського буття до культури Сходу в «Західно-східному Дивані» відповідало логіці розвитку головних тенденцій веймарської класики.

**Р. Вагнер про веймарську класику.** Не всі тенденції веймарської класики виявилися життєздатними. Палкий прихильник Гете Ріхард Вагнер (1813–1883) писав про неможливість досягнути повноти естетичного ідеалу в умовах духовного розколу, що його переживає сучасне суспільство: «У греків мистецтво було закорінене у суспільній свідомості, тоді як зараз воно існує лише у свідомості окремих індивідів поряд із суспільною несвідомістю (...) Справжнє й прекрасне мистецтво не може існувати там, де воно не впливає з життя як вияв вільної, свідомої суспільної самосвідомості, але знаходиться на службі у сил, що ворожі вільному розвитку суспільства (...) Ні, ми не хочемо знов зробитися греками, бо те, чого греки не знали і що неминуче привело їх до загибелі, – ми тепер це знаємо».

### «Фауст»

**Народна легенда про доктора Фауста.** Задум «Фауста» – головного твору Гете, виник ще у 1770-ті роки в Страсбурзі.

Народна легенда, що стала ядром Гетевого твору, розповідала, як чорнокнижник Фауст уклав угоду з дияволом, який обіцяв йому доступ до всієї можливої земної мудрості, але натомість вимагав безсмертну душу вченого. Коли ж Фауст пересититься знанням, він сам вільний спинити останню мить свого життя.

Період «складання» народної легенди про Фауста нараховує кілька століть. Він завершився створенням «народної книжки» «Історія про доктора Фауста», що була надрукована 1587 р. у Франкфурті-на-Майні видавцем Й. Шпісом. Легенда проникла в Англію, де на її основі К. Марло написав п'єсу «Трагічна історія доктора Фауста» (1593).

**Повернення легенди в Німеччину.** У XVII ст., внаслідок заборони пуританами в Англії загальнодоступного народного театру, гурти акторів шукали заробітку за кордоном, насамперед у Німеччині. Вони і привезли з собою виставу про чорнокнижника. Для того щоб полегшити глядачеві розуміння сюжету, його максимально спрощували, наголос робили на видовищності, наприкінці зазвичай показували «балет і веселу комедію». У виставі брали участь німецькі комічні персонажі – Гансвурст (Ковбасний Ганс), Пікельгерінг (Маринований оселедець), Каспар (чи Кашперле). Вони не просто пояснювали зміст дійства, що йшло іноземною мовою, але й розважали публіку. З часом закріпилась традиція показувати Фауста у супроводі комічного слуги чи учня-невдахи. Роль першого поступово перебрав Мефістофель, а другим став «фамулос» (учень) Вагнер. Мірою того як діяльність англійських театральних гуртів поступово згорталася, їхні сюжети і театральні прийоми переходили в німецький ляльковий театр. Там сюжет про доктора Фауста ще раз був спрощений, видовищно підсилений, загравав новими комічними барвами і став ще більш моралізаторським. В такому вигляді і познайомився майбутній поет з історією бунтівного доктора.

#### **«Фауст» Гете в контексті його штурмерських творів.**

Зіставляючи написані в роки штурмерства гімн і драматичний начерк «Прометей», драму «Гец фон Берліхінген», роман «Страждання юного Вертера» і «Прафауста», неважко помітити, що всі ці твори мають протестний характер і орієнтуються на зображення героїв, чия політична роль або приватне життя виключало будь-яку можливість для їхньої суспільної значущості чи моральної взірцевості. Вони зародилися в уяві поета-штурмера, настроєного протестно, *неконвенційно* щодо сучасного йому літературного і громадського життя.

Фауст у штурмерському рукописі – молодий учений, яким і належало бути бентежній людині нової формації. Уже в цьому повороті сюжету ми відчуваємо неконвенційність, елементи епатажу, приховану незгоду з літературною традицією. Гете хотів показати життя знаменитого віровідступника Фауста так, щоб розбудити до нього співчуття, а для цього прагнув розкрити душу вченого не так у наукових заняттях, як у приватній сфері, в коханні до жінки.

**Особливості поетики «Фауста-1».** У 1790 р. Гете опублікував свій твір під назвою «Фауст. Фрагмент» (дія обривалася після сцени «Собор»). У 1808 р. поет надрукував значно допрацьований, збільшений в обсязі у два з половиною рази текст під назвою «Фауст. Перша частина трагедії» («Фауст-1»).

«Фауст-1» виявляє чимало рис, що пов'язують його з естетикою народного театру, Шекспіра. Місце дії постійно змінюється, сцени чергуються за принципом контрасту. Поет намагається розгорнути центральну подію сцени, показати момент прийняття рішення або розкрити основний афект; при цьому дію, що служить переходом від одної сцени до другої, він просто опускає. Звідси у читача виникає враження розриву між сценами і певної фрагментарності цілого. Домінує установка на театральність і атмосфера чудесного, багато комічних сцен, де диявол виступає у травестійному вигляді. Світло, колір, звук і рух відіграють важливу роль. У кожній сцені є свій яскравий видовищно-предметний центр. Зокрема, у першій сцені театральньо ефектно з'являється Дух Землі. У сцені «Авербахів склеп у Лейпцігу» це магичні дії з вином, яке починає текти прямо зі столів, а також пожежа наприкінці. У сцені «Вечір» Мефістофель видихає

в кімнатці Гретхен сірчаний дим, так що зайшовши, охайна дівчина відразу ж кидається провітрити помешкання.

**Неконвенційні риси Мефістофеля.** Якщо Фауст у Гете, на відміну від народної легенди, позбавлений травестійності, то образ «ворога роду людського», навпаки, щедро наділений рисами комізму. Мефістофель поєднує риси двох типових образів народного комізму: гробіана (Grobian) і шахрая (блязня, дурня – Schelme, Narr). Обидва персонажі належали до низового середовища і виступали як неконвенційні особи, тобто як такі, що відкидають загальноприйняті цінності, здатні на епатаж і виклик. Мефістофель виступає як цілком *неконвенційна*, навіть анархічна особа. Це виражається в нехтуванні всіма високими нормами людського суспільства, про що свідчить його позиція щодо науки, щодо кохання і подружнього життя тощо; та іноді читач відчуває згоду з цим персонажем. Так, у пісні про блоху («Авербахів склеп...») Мефістофель виступає проти сервілізму в суспільному житті, який часто так допікав Гете. Всі готові терпіти укуси блохи та її род и чіп, щоб потрапити в милість до царя.

**Неконвенційні риси Фауста.** Сам Фауст демонструє риси неконвенційності, але без грубого епатажу, притаманного чорту. Зокрема, його глибоко не задовольняє вивчення філософії, медицини, юриспруденції та богослів'я. Це ж саме стосується приватних стосунків та інтересів. Так, під час наукових занять він замріюється про природу – джерело найбільшої повноти знань. Він хоче завоювати серце Маргарити поривом природного почуття і висловлюється в дусі філософії Ж.-Ж. Руссо – вельми виклично для ортодоксально настроєного читача і для Мефістофеля про Бога природи і любові як про високу істину: «Наповни ж цим все серце, аж по вінця, // І якщо в цім чутті зазнаєш щастя ти, // То зви його, як хочеш: // Любов! Блаженство! Серце! Бог!»

**Тема природи в «Фаусті-1».** Велику роль відіграє в «Фаусті-1» природа. В сцені «Ніч» вона розкривається як первозданий, безпосередній та істинний світ на противагу світу вторинному – книжно-схоластичному, кабінетному. Природа – це світ свободи, світ тепла й ніжності; це світ душевної гармонії й повноти життя, світ чуттєвої повноти. В такому сприйнятті природи багато від сентименталізму Ж.-Ж. Руссо, від теплоти філософського пантеїзму Шефтсбері. Та Гете надає темі природи *трансцендентального* значення, тут відчувається благотворний вплив Г. В. Лейбніца. Поет розглядає природу як частину Всесвіту, а отже, і як позначену атрибутом духовної й фізичної нескінченності. Водночас поет сприймає *цю* універсальність як пластичну одухотвореність, чуттєво забарвлену розмаїтість. Знак макрокосму, що його розглядає Фауст, розкриває образ природи як *світобудови*. Вченого захоплює гармонійна картина світу, де, як в ідеально налагодженому механізмі, ні на хвилину не припиняється активна робота. Та Фаусту ближчий інший знак – знак Духа Землі, який являє собою живе буття, де змішані «народження і смерть, океан і твердь, ткания мінливе, життя бурхливе».

Як бачимо, природа постає у «Фаусті» як така, що *безпосередньо* оточує людину, як субстанція *світобудови* і як *принцип* буття. В останньому особливому значенні природа розкривається зовсім не обов'язково як прекрасна та гармонійна, вона буває *різноманітна*, мінлива і навіть непередбачувано страшна та ворожа. Не випадково те, що Дух Землі постає перед Фаустом у «страшному вигляді». Таке трактування природи зумовлене розумінням долі людини як споконвічно трагічної – через небажання людини зректися прагнення до безкінечного і через неспроможність збагнути безкінечність звичайним смертним розумом. Бурхливе, радісне і трагічне включення людини у природу як у щось єдине і цілісне саме й оспівується у «Фаусті».

**Тема кохання в «Фаусті-1».** З темою природи в «Фаусті-1» переплетена тема кохання. Якщо в легенді нечестивий чорнокнижник викликав з небуття знаменитих красунь давнини і віддався з ними любовній пристрасті (серед них була знаменита грецька красуня Гелена, через яку почалася Троянська війна), то Гете вирішив зробити коханою мага звичайну городянку Маргариту, якій він дав надзвичайно юний вік – 14 років! І це до неї, у її сіті, за планом диявола, мав потрапити досвідчений спокусник, щоб назавжди загубити свою душу?!

Навіть озброєний магією і маючи такого могутнього помічника, як Мефістофель, Фауст не в змозі опиратися владі природного почуття. Тема трепетної сентиментальної закоханості чорнокнижника прозвучала визивно для німецької публіки, яка звикла завжди бачити у Фаусті нікчемного віровідступника, що використовує магію у своїх корисливих, низьких, плотських цілях. Диявол також безсилий спрямувати почуття Фауста і Гретхен у русло грубого любострастя. Фауст і Гретхен з радістю і відчаєм, Мефістофель з роздратуванням і цинічною недовірою змушені визнати над собою вищу силу природи, що підносить і оглушає, заповнює і спустошує все людське єство, силу, непідвладну ні чорнокнижництву, ні чарам, непередбачувану у своєму безкінечному розмаїтті, що живе за своїми власними законами.

**Образ Маргарити.** Маргарита (Гретхен) до зустрічі з Фаустом – це образ *спокійного і щасливого невідання*. Вона втілює наївну душевну гармонію. Це гармонія певного укладу життя, де панують рутинні сімейні обов'язки, диктат звичаїв і суворих життєвих правил. Про свої щоденні хатні обов'язки та про сумні події у сім'ї Гретхен говорить з епічною наївністю і спокоєм. Сентиментально захоплений монолог Фауста в кімнатці Маргарити («Вечір») не тільки розкриває почуття закоханого, а й змальовує риси патріархальної простоти й усталеності життя дівчини. Тут час ніби зупинився, про що свідчить мотив крісла – «троп батьків», символ споконвічності. Дівчина прагне у всьому дотримуватися «пристойності», а її закоханість уявляється їй відхиленням від налагодженого, добродесного життя, чого вона сама від себе не чекала.

До зустрічі з Фаустом Маргарита знала тільки любов до Бога і приязнь до своїх рідних. Ось чому для неї важливо узгодити своє нове, не відоме раніше почуття із значущими для неї цінностями. Так виникає розмова з Фаустом про Бога. Дівчина прийняла почуття кохання в своє серце, у свій світ наївної гармонії. Проте нове почуття виявилось зовсім не таким, як це їй мріялося. Схвильованість Гретхен вилилася в її пісні за прядкою: «На серці жаль, // Мій спокій зник // І вже не вернеться // Повік, повік». Це несвідома тривога людини, яка відчуває, що її забирають під владу, підкоряють своїм незламним законам якісь невідомі космічні сили. В образі Гретхен Гете втілює свої роздуми не просто про безтурботно-гармонійний стан душі, а й про місце гармонійного спокою в системі світової, природної єдності. Бурхливі поривання і спокійна наївна гармонія душі виражають дві сторони буття. Проте в своєму становленні природа завжди порушує спокій та застій і рухається до своєї мети. В «Фаусті-1» тема кохання, як і тема природи, виходять за рамки сентиментального стилю і набувають *метафізичного* звучання.

**Жанрово-стильова своєрідність твору.** Публікуючи «Фауст-1», Гете вже уявляв у загальних рисах концепцію всього твору. Вельми складне завдання полягало у тому, щоб інтегрувати в задуману цілісність уже готову 1-шу частину, написану з іншими поетичними намірами. Не можна сказати, що це завдання було розв'язане поетом естетично бездоганно. «Фауст-1» і «Фауст-2» не утворюють органічної єдності, зокрема щодо стилю. Перша частина

відзначається «романічністю», а друга – жанрово вільним, фесричним, ліричним характером. Гете свідомо намагався нівелювати, зруйнувати подієву лінію у творі.

При доопрацюванні 1-ї частини було підсилено три аспекти: філософська змістовність образу Фауста, стихія комічного і масові сцени. Останні досить симетрично «разбивали» подієву лінію і переключали увагу глядача на царину певної чарівно-поетично-комічної умовності («Відьмина кухня», «Вальнуржина ніч» та ін.).

У 2-й частині жанровість була доведена до безупинного фесричного руху, в якому читач часто втрачає нитку невідомості. Весело-тривожний карнавал придворних і вистава з викликанням тіні Гелени в 1-й дії химерно переходить у викликання з колби Гомункула в лабораторії Ватера і безтурботне морське свято міфологічних істот у 2-й дії, яке змінюється в 3-й дії гротескною виставою (Мефістофель в ролі потворної діви Форкіади!) і ніби інсценізованим, казковим шлюбом Фауста з тінню Гелени; їхній син – хлопчик Евфоріон – з'являється і зникає як тінь не реалізованої до кінця поетичної мрії, ніби повторюючи долю нещасного Гомункула. В 4-й дії читача переносять на театр воєнних дій, де беруть участь, поряд з армією Цісаря, химерне ополчення Мефістофеля і сили завороженої ним природи. Наприкінці 5-ї дії останній акорд людської драми переходить в просвітлений, урочистий, безплотний рух: ангели несуть душу Фауста на небо.

**Комічна парадигма у творі.** «Фауст» Гете спирається на модель новоевропейської містерії. Це дозволило поету виразити комічну парадигму свого, вісімнадцятого століття. Сміх у містерії пов'язаний з її провіденціальною ідеєю: ворог роду людського ще не переможений остаточно, проте доля його вирішена і він приречений па поразку. Влада диявола поширюється на все матеріальне, але скрізь ширяє дух, тож матерія і плоть уже не викликають у людини побоювання і страху. Предметно-матеріальна чуттєвість збуджує вже не гнівливий, а *веселий і радісний* сміх. Стає зрозумілою чи не найголовніша відповідність сміху Гете в «Фаусті» матеріальному сміху. Усе XVIII століття було добою емансипації розуму. Тіні минулого, здавалося б, назавжди пішли в небуття, а разом з ними й віковічні «вороги роду людського»: невігластво, необмежена влада монархічного деспотизму, клерикальної нетерпимості й догматизму, різноманітні світоглядні забобони і страхи. Європейська культура прагнула нових, незвіданих шляхів розвитку. Новий сміх відбивав невідповідність вимог високого розуму вже віджилим, як тоді здавалося, нормам мислення, моралі, поведінки. Вісімнадцяте століття – це самостійна доба комічного в мистецтві. Сміх Гете відбивав радісну й оптимістичну *емансипацію розуму*.

Сучасник Гете, естетик романтизму Ф. Шлегель писав, що в майбутньому саме комедії належить стати «найдосконалішим з усіх творів поетичного мистецтва (...) Тоді місце комічного займе *радісне*». Подібними прагненнями позначений «Фауст» Гете – новаторський монумент комічного.

**Угода Фауста і Мефістофеля.** З наближенням всієї роботи до кінця Гете дедалі ясніше відчував, що логіка створеного ним образу не припускає скинення Фауста в пекло, як того вимагала середньовічна легенда.

Що являє собою угода Мефістофеля і Фауста? Знаменита умова диявола спирається на *утилітарно* сприйняту «міль щастя». Все, що утилітарне, – егоїстичне. Прагматична мораль Мефістофеля не передбачає, що щастя може полягати в *ідеальних* мотивах, зокрема у самозреченні. Ось чому з самого початку Мефістофель прагне розпалити афекти Фауста, щоб впливати на нього через чуттєві задоволення.



**Образ Мефістофеля.** Мефістофель переконаний в одвічній зіпсутості людини, внаслідок якої її легко можна збити з моральної позиції. Таке переконання не тільки було загальним місцем містерії як джерела сюжету Гетевого твору, а й відображало філософські суперечки у XVIII ст. Зокрема Гете у «Фаусті» не міг пройти повз трактат «Байка про бджіл» Бернарда Мандевіля (1670–1733), в якому англійський філософ виклав свої погляди на зло як рушійну силу суспільного добробуту. В усіх діях і висловлюваннях Мефістофеля чітко проглядається цілком світський світогляд – *моральний емпіризм*.

Мефістофель репрезентує заперечуваний німецьким ідеалізмом погляд (зокрема, і Мандевілевий) на чуттєвість і матерію як такі, що фатально поневолюють людину. Поет виразив свій постулат образно, але цілком зрозуміло для XVIII ст. словами Господа («Пролог на небі»): «В душі, що прагне потемки добра, // Є правого шляху свідомість». Тут у Гете Господь відображає позицію, згідно з якою людина спроможна протистояти чуттєвості завдяки розуму. Світ чуттєвості (матерію, природу) поет розглядає не як фатальну пастку для душі, а як прекрасний і повнозвучний світ. *Розум* орієнтує людину на вищі цілі існування, на пошук вищого сенсу буття – того, чого не може підказати *здоровий глузд* просвітників-раціоналістів.

**Облудна «діалектика» Мефістофеля.** З розумінням *провокуючої* (а не діалектичної, як нерідко тлумачать) ролі зла для суспільства пов'язана самохарактеристика Мефістофеля: «Я – тої сили часть, // Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого...». Мефістофель трактує рівнозначно і зло, і добро як щось чуттєве, окреме, кінцеве, «випадкове і партикулярне» (Гегель). Зв'язок між ними існує у вигляді самої випадковості, а не у вигляді розвитку. Мефістофелеве розуміння добра і зла позбавлене універсальності, його неможливо пов'язати з природою; адже Мефістофель репрезентує не всю природу, а лише одну її частину – хаотичну, неоформлену, «революційну». У «Фаусті» *конструктивну* єдність полярних сил в процесі *розвитку* представляє не Мефістофель, а все ж таки сама Природа як така, у всьому її розмаїтті та багатстві.

Мефістофель введений як носій *деструктивного* зла. Він заперечує, щоб знищити, а не ствердити. Становлення Фауста як особистості відбувається завдяки його *свідомим* прагненням, а не втручанням випадковостей з волі носія «зла» Мефістофеля. Твердження Мефістофеля – це парадокс *здорового глузду*. На ньому Мандевіль побудував свою філософію, ним грає Мефістофель. Воно звучить як бундючна самореклама, забарвлена, проте, іронічною гіркотою; адже не дарма диявол скаржиться на свою неспроможність переробити світ: «На всякі способи я брався, // А все удачі не діждався: // Проти пожеж, потопів, бур // Земля стоїть собі, як мур!»

**Історична суперечка емпіричної та ідеалістичної моралі у творі.** Історична цінність емпіричної етики полягала в розкритті головної суперечності суспільства, в якому не знаходять самовиявлення природні почуття людини. Регулюючим принципом при такому розумінні є не особистість, а чужа їй сила (держава). Німецький ідеалізм, аж ніяк не заперечуючи такого протиріччя, вбачав регулюючий принцип у самій особистості, в тій стороні людської природи, яка пов'язана не з чуттєвою матерією, як у англійських і французьких емпіриків, а зі світом космічної духовної енергії. У цьому криється ще одне пояснення, чому *емпіризм* і *скептицизм* Мефістофеля (Мандевіля) постійно зазнає поразки у суперництві з *ідеалізмом* Фауста (Канта).

**Фауст у пошуках вищої істини.** Логіка образу Фауста приводить його до миті найвищого життєвого задоволення як миті *самозречення*. Сенс свого існування Фауст знаходить в задоволенні не чуттєвих бажань, як того прагнув скептик і емпірик Мефістофель, а ідеальних прагнень. У чому вони полягають? Цей мотив розвивається в останній, 5-й дії твору. У

винагороду за військову допомогу Фауст одержує від Цісаря безплідну рівнину, що її постійно заливає морська вода, вирішує осушити її і побудувати місто. Він вступає у двобій з деструктивними силами природи, «дурною безкінечністю» в ній, і тим підносить себе, Людину, як конструктивне, творче начало (Важливо, що Гете зіставляє діяльність трьох «зодчих»: Цісаря, який після одержаної перемоги будує державу на нових законодавчих засадах, Архієпископ, що споруджує храм, і Фауста, який створює, за задумом автора, щось зовсім інше – нову цивілізацію.).

На думку Канта, людина не може бути засобом найвищих задумів природи, але тільки метою. Оскільки сама по собі мета недосяжна, то існування людини – безкінечне. Призначення людини на землі може здійснити не один окремих індивід (навіть геній!), а лише рід. Так доба Канта–Гете виходить на нове уявлення щодо культури. На думку Канта, культура є здатністю людини ставити перед собою не лише найближчі (емпіричні), й віддалені (ідеальні) цілі й підпорядковувати їм не лише особисте життя, а й життя всього роду. Істинне буття людини – це буття в культурі, в царині найвищих, «дальніх» життєвих цілей, що освітлюють світлом високого смислу її повсякденне існування і підносять його над тваринним животінням у світі «скінченного», емпіричного. Готовність постійно долати невідповідність кінцевого результату ідеальним цілям містить у собі парадигму культури.

**Заключний монолог Фауста.** Знаменитий монолог Фауста в сцені «Просторе дворище перед палацом», в якому він промовляє, здавалося б, фатальні слова про повне задоволення сущим, насправді є апофеозом нескінченного в людині:

Лиш той життя і волі гідний, Хто б'ється день у день за них. Нехай же вік і молоде, й старе Життєві блага з бою тут бере. Коли б побачив, що стою з народом вільним в вільному краю, Тоді гукнув би до хвилини: Постій, хвилино, гарна ти! Ніяка вічність не поглине Мої діла, мої труди! Провидячи те щасне майбуття, Вкушаю я найвищу мить життя.

За Кантом, умовою розвитку людської культури може бути лише боротьба, бо має бути прийнятий виклик, кинутий природою. Уявляючи собі «райську країну» майбутнього, Фауст зовсім не виключає небезпеку з життя людей. Тож їхнє життя і в майбутньому позначене діяльним доданням загрози, яку постійно таїть у собі море. Проте саме в цих умовах і можливе повноцінне життя всіх поколінь. У невтомній діяльності не окремих індивід, а лише рід у своїй сукупності (тобто в безкінечності) досягає стану повної свободи, про що й говорить Гете вустами свого героя. До людського роду як цілісності Фауст зараховує себе. Фауст тут, кажучи словами Фіхте, «утверджує не самого себе, а щось більше, ніж він сам». Фауст бачить свою заслугу перед народом не в тому, що він ушляхетнив його життя, а в тому, що передає йому свою істину «діяльної свободи», тобто не істину досягнення скінченного, а істину прагнення до нескінченного. Це робить його щасливим. Фауст не випадково говорить про майбутнє. Оскільки, на думку Канта, вищі прагнення людини знаходять задоволення «не в індивіді, а в роді», то Мефістофель, прагнучи спокусити Фауста, опиняється перед завданням, яке неможливо виконати. Ось чому диявол зазнає поразки.

У своєму монолозі Фауст говорить, що хоче бути разом «з народом вільним в вільному краю». Епоха Канта–Гете розглядала свободу як усвідомлення індивідом самого себе через безперервність власного діяння, але не з огляду на зовнішню необхідність, а завдяки внутрішньому вольовому імпульсу. Тоді дійсно, як говорить Фауст, індивід мусить оволодівати (*erobern muss*)

свободою в безперервному (taglich щоденному) діянні, інакше він втрачає самовідчуття власної ідентичності.

Тож Мефістофель втрачає право на душу Фауста, оскільки мить щастя героя пов'язана з ідеальними мотивами.

Апофеоз як кінець трагедії. Фауст щасливий, бо сам робить вибір, в цьому вільному виборі знаходить себе як Людина і повністю зливається з майбуттям людського роду, з культурою, яка безкінечна. Індивід смертний, але рід безсмертний; тож Фауст готовий до смерті, передаючи свою індивідуальну естафету людському роду. Так Гете розв'язує у творі проблему смерті. «Фаус-тіанський» трагізм не потребує моменту катастрофи, його призначення – возвеличення цінності життя, прощання з яким злилося для Фауста з моментом глибокого задоволення і втіхи. Твір закінчується апофеозом.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 1. Й. В. Гете – німецький письменник, мислитель XVIII ст.**

Історія життя і творчості письменника. Лірика Гете, її фольклорні мотиви, філософічність, психологічна глибина та образне багатство. Автобіографічні мотиви в романі «Страждання молодого Вертера».

**Тема 2. Пошуки справжнього сенсу буття в трагедії Гете «Фауст»**

Творча історія «Фауста», композиція трагедії. Жанрово-композиційні особливості твору. Історія життєвих шукань Фауста. Боротьба добра і зла як рушійна сила розвитку світу. Протистояння творчої людини Фауста і Духа руйнації, сумніву і зневіри Мефістофеля. Тема кохання Фауста до Маргарити. Образи трагедії: а) Фауст і Вагнер; б) Фауст і Мефістофель; в) Маргарита, її трагедія. Реальне і фантастичне у творі. Своєрідність і світове значення «Фауста».

**Завдання для підготовчого періоду**

1. Подумайте, в чому суть суперечки показаної в «Пролозі на небі».
2. Чому об'єктом суперечки між Богом і Мефістофелем став Фауст? (зверніться до характеристики Фауста Мефістофелем).
3. З'ясуйте ставлення Бога до Фауста.
4. Простежте шлях Фауста до розуміння істини.
5. Випишіть афористичні вислови з трагедії «Фауст».
6. Подумайте, чому Бог називає Мефістофеля «справдешною дитиною Божою».
7. Порівняйте образи Маргарита та Катерини (за однойменною драмою Т. Г. Шевченка).

**Написати твір-роздум на тему «На що більше заслуговує Фауст – на рай чи на пекло?», ілюструючи роздуми цитатами з тексту.**

## Висновки

В літературі XVIII ст. відбувається потужний стильовий злам. Практика універсальних стильових систем залишається в минулому. Мистецтво, насамперед література, стають окремою сферою культурного життя і вже не виражають сукупні культурно-історичні прагнення власної доби. Естетичні системи втрачають значення всезагальності. Поступово і неухильно розходяться шляхи літератури і театру, театру і музики. Стильовий неспокій пояснювався напруженими пошуками нового стилю, що мав претендувати на втрачену універсальність в умовах розпаду об'єктивної естетико-стильової загальності.

Рубіж XVIII–XIX ст. став переломним в історії всього Нового часу («модерну»).

В основі епохи модерну лежало світське раціоналістичне мислення, що виробилося на противагу богословсько-бароковому і стало основою для розвитку науки і техніки, а отже, так званого індустріального суспільства. Знання в добу модерну почали розглядати переважно як систематизуюче і перетворююче; орієнтували його на виявлення істинності, універсальних взаємозв'язків у природі і мисленні. Як в абстрактному мисленні, так і реальному процесі розбудови культури панувала ідея ієрархічності – підпорядкованості певній домінанті. Культура і цивілізація набули антропоцентричної, а філософія – суб'єктоцентричної спрямованості. Людину з її сенсом існування і реальними життєвими інтересами розглядали як точку відрахунку і центр буття, у співвіднесеності зі світобудовою, природою, суспільством. Девізом модерну можна вважати слова І. Канта: «Людина – не засіб, а мета». В основі філософських систем лежала ідея прогресу. Вражаючий розвиток європейської культури в ту добу пояснюється тим, що модерн орієнтувався на збереження і захист родової природи людини, фундаментальних основ її існування.

Тенденція стрімкого розкладу основної парадигми модерну спостерігається на початку XX ст., своєї катастрофічної точки він досяг у 1980-ті роки. Проте перші ознаки кризи модерну виявилися уже на рубежі XVIII–XIX століть. Діагноз модерну був поставлений у культурологічних і філософських творах Ф. Шиллера, Фіхте і Г. В. Ф. Гегеля; його проблеми були в центрі творів Ф. В. Й. фон Шеллінга, Ф. Шлейєрмахера, Ф. Шлегеля, Новаліса, Й. К. Ф. Гельдерліна та ін. Причину кризи вони вбачали у вадах раціоналістичного мислення, що перетворився, зокрема, в англійський емпіризм і скептицизм, французький сенсуалізм і матеріалізм. Вони сприймали сучасність як трагічну, дисгармонійну. Гете писав: «Як мізерно все виглядає у нас, німців! <...> Всі ми, врешті-решт, ведемо жалюгідне ізольоване життя»; «Я передбачаю час, коли людство не радуватиме вже Творця, і він змушений буде знов усе зруйнувати, щоб оновити своє творіння. Я твердо переконаний, що все йде до цього...» Ф. Шиллер вважав, що сучасна людина «живе в розладі з собою, а суспільство викликає в неї лише невтішні враження <...> Тепер панують (матеріальні) потреби і підкоряють своєму тиранічному ярму морально зіпсуте людство. (Матеріальна) користь стала великим ідолом часу, якому служать усі сили й підкоряються всі обдаровання. На цих грубих терезах заслуги не має ваги мистецтво, (яке) зникає з галасливого ринку століття».

Гете і його сучасники вважали, що в історії була лише одна доба, коли людина відчувала себе щасливою: це античність. Стародавні греки жили в гармонії з природою, суспільством, космосом і богами. Своє реальне життя вони вважали закономірним віддзеркаленням космосу, який сприймали як втілення ідеальної гармонії і впорядкованості. Але цей стан більше ніколи не повернеться. Сучасна людина живе в розладі з природою і космосом. «Стародавні греки відчували натурально, ми ж відчуваємо натуру <...> Наше прагнення до натури можна порівняти з тугою хворого за здоров'ям» (Шиллер).

Отже, Гете і його сучасники на рубежі XVIII– XIX ст. оцінювали свій час не менш скептично, ніж сучасні мислителі. Проте тоді ніхто не сприймав кризу як катастрофу всієї культури, а власну трагічну сучасність розглядали як один з етапів у загальному русі Природи до майбутнього. Оцінку сучасності пов'язували з передбаченням гармонійного майбутнього, з неминучим «поверненням вперед» до повноти духовного існування, втраченого в ході цивілізації. Спіралися на постулат Канта, згідно з яким «засіб, що ним природа користується для того, аби здійснити розвиток всіх задатків людей, – це антагонізм їх в суспільстві». Життя – це велика драма, покликана звеличити могутність людського духу. Для того щоб знайти справжню свободу духу, людина мала спочатку покинути рай (Кант), залишити теплі материнські обійми природи (Фіхте). Гете і його сучасників вирізняє міцна віра в онтологічну досконалість людської природи.

Гете і його сучасники бачили вихід в конструктивізмі, в активній роботі творчого розуму (Зрозуміло, маємо на увазі не раціоналістичний «здоровий глузд» – *Vorstand, raison, understanding*, що лише механічно віддзеркалює «реальність», а кантіанський «безконечний», творчий розум – *Vormunft*, що включає уяву (тепер його називають «духовність»)) (на відміну від деконструктивізму сучасної доби). Антагоністичність життя вони не фетишизували (як зараз), а вважали закономірною передумовою, що стимулює виявлення усіх духовних сил людини (в цьому полягає смисл останнього монологу Фауста). Розум активно вносить у природу такі начала, яких в ній досі не існувало; вони «продовжують» природу на вищому рівні, зокрема у сфері розумного життя – ноосфери, цієї «другої геологічної сили на землі», за словами В. І. Вернадського. В безкінечності розуму вбачали заперуку безкінечності людської культури, нових її форм.

## Питання для самостійної підготовки до МКР 1

### Тема 1

1. Чим характеризується доба Просвітництва? Які хронологічні рамки їй відведені?
2. Чим обумовлені особливості англійського Просвітництва? Хто є його представниками?
3. Що має своїми витокami творчість Р. Бернса?
4. Який внесок у розвиток жанру пригодницького роману зробив Д. Дефо?
5. Які жанри переважають у творчості Дж.Свіфта? Чим це зумовлено?
6. В чому полягають особливості романістики Г. Філдінга?

### Тема 2

1. В чому полягають особливості французького Просвітництва? Чим вони зумовлені?
2. Чому XVIII століття у Франції називають «віком Вольтера»?
3. Чим обумовлено звернення Вольтера до жанру філософської повісті?
4. Кого із французьких просвітників називають «великим енциклопедистом доби Просвітництва»?
5. Яке спрямування має творчість Д. Дідро? Чи втілює письменник провідні гасла доби у своїх творах?

### Тема 3

1. Хто із письменників втілює провідні риси сентименталізму у французькій літературі XVIII століття?
2. Які чинники вплинули на формування французької драматургії XVIII століття?
3. Які нововведення у теорію драматичного мистецтва вніс П. О. Карон Бомарше?
4. Яким чином теорія «природної людини» репрезентована у творчості маркиза де Сада?

### Тема 4

1. В чому полягає своєрідність німецького Просвітництва? Чим це зумовлено?
2. З'ясуйте особливість назви та характерні риси руху «Буря і натиск». Чим характеризується спрямованість їхньої діяльності?
3. Кого вважають теоретиком штюрмерства?
4. У чому проявляється новаторство Лессінга-драматурга?
5. Яка провідна думка трагедії Лессінга «Натан Мудрий»?

### Тема 5

1. Кого називають «німецьким Шекспіром»? Чим це зумовлено?
2. Чим стали для Шіллера роки навчання у Штутгартській академії?
3. До яких змін у житті Шіллера призвело звернення до драматургії?
4. Що таке «міщанська драма»? Який твір у доробку драматурга репрезентує цей жанр?
5. В чому полягають особливості естетичних поглядів Шіллера?

### Тема 6

1. Що підтверджує геніальну обдарованість Гете? Які автобіографічні факти є свідченням цього?
2. Риси яких напрямків об'єднує творчість Гете?
3. Доведіть, що роман «Страждання молодого Вертера» має автобіографічні мотиви. Який епізод з життя письменника це підтверджує?
4. В чому полягає новаторство Гете-лірика?
5. Які драматичні прозові твори Гете вам відомі? В чому їх своєрідність?
6. В чому полягає значення творчості Гете для світової літератури?

### Тема 7

1. В чому полягають особливості італійської літератури XVIII століття?
2. Що відрізняє італійську комедію масок від французького та англійського тогочасного театального мистецтва?
3. В чому полягала сутність театральної реформи К.Гольдоні?
4. Хто з італійських драматургів виступав за відновлення національної самобутності театру і жанру комедії зокрема?

## МОДУЛЬ 2. ТЕМА 5. ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ХІХ СТОЛІТТЯ

### Вступ

Література ХІХ століття умовно розподіляється на два етапи:

- від Великої Французької революції 1789-1794 рр. до пролетарських революцій 1848-1849 рр. і Громадянської війни у США;
- період соціальної стабільності та росту буржуазних настроїв у європейських країнах та США, який призвів до розподілу літератури на елітарну і масову.

ХІХ століття називають “століттям історії”, і не випадково – саме в цей час відбуваються величезні соціальні зміни, які, безумовно, відобразились на ході літературного процесу: Велика Французька революція зруйнувала феодальний світ, створила духовні умови для виникнення суспільства буржуазної демократії, і хоча просвітників-раціоналістів ХVІІІ ст. було звинувачено у кривавих жахах якобінського терору, все одно – європейське суспільство пішло шляхом розвитку раціональної культури (у переважній своїй якості), про це яскраво свідчить розквіт раціонально-експериментальної науки ХІХ ст.

Яскравою прикметою літератури ХІХ ст. є також виявлення національної своєрідності окремих країн, не виключаючи США. Формування європейських націй підійшло до своєї фінальної стадії, до свого максимального загострення. Якщо у попередні епохи розвитку європейських літератур інтелектуали Європи, скоріш, осмислювали себе як своєрідну “інтелектуальну націю” серед різнорідного, але нерозумного народу, то тепер письменники ототожнюють себе із своєю нацією, яку оцінюють як неповторну. Але усвідомлення національної самобутності не означає національного відокремлення. Різні європейські культури вступають у живий процес взаємодії, починають осмислювати неповторність одна одної, взаємно збагачуються.

Для літератури ХІХ століття є характерними два глобальних літературних напрямки: романтизм і класичний реалізм. Ці два напрямки розвивалися практично паралельно, постійно взаємодіяли, збагачували одне одного. Хоча романтизм вважається “старшим” за класичний реалізм, тому що романтики раніше, ніж реалісти, набули власної естетичної теорії, яка спочатку виникли в Німеччині (Генський і Гейдельберзький університети), надалі отримала розвитку в Британії і у Франції, а потім розповсюдилася по усьому світу. Відбулося це у 90-х рр. ХVІІІ – 10-х рр. ХІХ ст. Реалізм же довгий час себе не усвідомлював. Сам термін виник лише наприкінці ХІХ ст., тоді, коли розвиток напрямку вже відбувся. Стендаль вважав себе романтиком, Бальзак – еkleктиком (на жаль, цей термін не прижився), а більшість реалістів ХІХ ст. взагалі себе ніяк не називали. Вони просто осмислювали свою велику епоху, відчуваючи при цьому рух історії, трохи не на фізичному рівні, і намагаючись відобразити цей Великий Рух у власній творчості.

### **Тема І. Романтизм як літературний напрямок і як універсальний світогляд**

Зовнішнім поштовхом, який призвів до виникнення спочатку теорії романтизму вважається Велика Французька революція, яка викликала розчарування у діяльності філософів-раціоналістів ХVІІІ ст. Декарт, Локк, Дідро, Руссо, Д'Аламбер стверджували: людина є феноменом розумним, розум людини є спроможним підкорити Природу,



побудувати справедливе суспільство. Спроба побудувати таке суспільство відбулася у Франції 1879-1894 рр. Почалася Велика революція красиво: тисячі людей у єдиному стихійному пориві зруйнували найстрашнішу тюрму Франції Бастілію, символ середньовіччя і жорстокого насильства з боку держави і церкви. На вулицях Парижа залунав красивий лозунг: “Свобода! Рівність! Братерство!”. А потім до влади прийшли якобінці на чолі із Робесп’єром і розпочали масові розправи з аристократами. Аристократів і незгодних було багато, кати втомлювались рубати голови ручним способом, і тоді інженер Гільйотен винайшов машину для відрубання голів, яка за ім’ям свого винахідника отримала назву “гільйотина” і набула значення символу Великої Французької революції у її зворотньому сенсі. “І це є справедливе, розумне суспільство, яке обіцяли просвітники? “ – запитували мислячі люди в усьому світі і приходили до висновку – “філософи” помилились. Але перші романтики (а до них причисляють Гельдерліна і діячів ієнської університетської школи (Німеччина), Блейка, Вордсворта, Кольріджа (Англія), Шатобріана, Жермену де Сталь, Сенанкура (Франція)), не тільки заперечували спадщину просвітників, а і використовували її. Руссоїстський культ почуття і природи, фаталізм пізнього Дідро, культурологічні ідеї Гердера лягли в основу романтичної теорії. Тому сентименталізм Стерна і Руссо, стихійність “Бурі і натиску”, загадковість пізнього Гете і релігійність Шиллера називають “предромантизмом”.

Існує проблема типології романтизму. За часи ідеологічної зашореності романтиків було досить грубо розподілено на революційних і реакційних, або прогресивних і консервативних, або активних і пасивних, або соціологічних і психологічних. Наприклад, Скотт і Байрон належать до єдиного руху британського романтизму, але за ідейною спрямованістю їхньої творчості вони є різними: Скотт – провіденціаліст, Байрон – бунтар.

В результаті Скотта і Байрона було розведено за різними сторонами барикад. І це є абсолютно неправомірним, тому що самі художники все життя спілкувалися не як вороги, а як друзі, тому що сучасники не бачили конфронтації між помірним шерифом (яким був Скотт) і бунтівним лордом. Більш правомірною, як нам здається, є типологія за національними художніми системами, тим паче, що вона збігається з загальною установкою романтизму на зображення національної специфіки.

Філософську базу романтизму було створено в першу чергу в Німеччині. І тут незаперечною є заслуга Фрідріха Шеллінга. “Мистецтво надає змогу цілісній людині досягнути висот пізнання“, - стверджував він у “Філософії мистецтва». Тобто раціональна наука є “голкою, яку увіпхнули в океан”. Вченому-раціоналісту здається, що він пізнає природу, і що це можна робити тільки силами раціонального експерименту, спираючись тільки на людський розум. Вся теорія романтизму протирічить цьому. За Шеллінгом (а слідом за ним пішов ще один знаменитий ієнець - Фіхте), пізнати Вселенну можна тільки поєднавши розум і інтуїцію, тобто розум і почуття. Художник як носій геніального духу, в момент напруження всіх духовних сил об’єднується із Всесвітом (тотожність суб’єкту і об’єкту). Висловити те, що він відчув, можна тільки силами мистецтва, та й те частково, тому що людська мова є ще досить примітивним інструментом. Думки Шеллінга було підтримано літературознавцями Августом і Фрідріхом Шлегелями (потім до них приєднається англієць Кольрідж). Так виникне твердження «твір мистецтва є явищем природним, органічним, він залежить від свідомості автора лише частково, а взагалі існує незалежно – народжується, набуває розвитку, змінюється відповідно до вимог окремих епох, і продовжує життя тоді, коли людина, яка допомогла йому з’явитися, давно вже залишила

світ». За такими законами існує символічне мистецтво міфологічного типу. Саме таке мистецтво було метою романтиків. Бальзак назвав мистецтво романтизму “мистецтвом образів”, і це є правомірним. Романтики створювали образи величезного, міфологічного масштабу, образи-міфи. “Ми можемо стверджувати, що всякий великий поет має призначення перетворити на щось цілісне ту частину світу, яка відкрилася йому, і на основі цього матеріалу створити власну міфологію”, - стверджував Шеллінг, розробляючи основи літературної міфотворчості. Отже, Старий Морехід Кольріджа, Манфред Байрона, Квазімодо Гюго є не просто літературними персонажами. Вони втілюють глобальну філософську думку – про недоторканість Природи (Старий Морехід), про революційні зміни у суспільстві (Квазімодо). Сказане не означає, що художники-романтики абсолютно не цікавились суспільним життям. А.А.Слістратова назвала поезію Байрона “поезією політики”, у надрах романтизму виник соціальний роман (Віктор Гюго, Жорж Санд, Ежен Сю), але більша частина художників-романтиків все ж таки протиставила власну творчість злободенності, намагаючись проникнути у вічні, понадчасові сфери силою мистецтва.

М.М.Бахтін сказав про художників романтизму, що вони завжди привносять до мистецтва щось “примарне, жахливе, підсвідоме”. Це пов’язане із етичною метафізичністю, із недовірою до людського розуму, яка завжди була притаманною романтикам. З перших кроків розвитку романтизму в центрі його світосприйняття стояла особистість художника, яка є спроможною спіймати те, що є невловимим для раціонального аналізу. Особистість геніального художника набуває значення пророка, але пророка іронічного. Романтична іронія як особливе естетичне явище, вперше набула визначення у творчості Фрідріха Шлегеля, який трактував іронію як “єдину форму, в якій те, що виходить від суб’єкта, певним чином від нього відокремлюється і об’єктивується”. Тобто художник повинен сприймати себе і власний дар не як абсолютну цілісність, а як незалежні одне від одного субстанції. Талант є наданим об’єктивним духом, який керує творчістю плотської і недосконалої людини. Художник повинен долати суб’єктивне світосприйняття, і надавати волю об’єктивному духу, розуміти, що геніальні твори мистецтва створює не тільки він, а і Природа, Всесвіт. Тобто художник повинен іронізувати не тільки над недосконалим людським суспільством, а і над собою, тому що він теж є частиною цього суспільства. Твір художника є явищем набагато вищим, ніж особистість самого художника.

Явище романтичної іронії прямо пов’язане з явищем двосвіття, ще одним основоположним поняттям романтичної концепції мистецтва. Будь-яка реальна даність є недосконалою і неправдивою. Художник, який вимушений в ній існувати, не повинен сприймати життєву метушню серйозно. Його покликанням є світ інший, ідеальний. Гегель охарактеризував явище двосвіття так: “З однієї сторони, царство духовне, яке є завершеним у собі самому... З іншої сторони, перед нами царство зовнішнього, яке не підтримує міцних зв’язків із духом”. Практично кожний художник-романтик існував у своїй творчості в умовах двосвіття, але ставлення до свого призначення в різні часи було різним. Якщо на початку розвитку романтизму здібність до уявлення розцінювалась як неодмінна прерогатива “цілісної людини” (Шеллінг), як щасливий дар “шукача”, то подальший розвиток романтичного мислення був охарактеризований одним із пізніх романтиків А.Мюссе, так: “Захоплені уми, люди з палкою душею, які мали потребу у нескінченному... відлюдилась у хворобливих мареннях”. Пізній етап розвитку романтизму набуває якостей демонізму. Іронічне ставлення до реальності змінюється на ненависть до неї. У творах Гофмана, Байрона, Мюссе з’являються мотиви естетизації зла, злочину. Відмова романтичного героя

від загальноприйнятих норм життя починає трактуватися як єдиний можливий для художника вибір. “Демонічні” романтики ніколи не були рабами зла, вони розподіляли його на побутове, паскудне, і на зло, яке належить до “царства духовного”. На останнє вони дивилися з повагою і ототожнювали його з погордою таланту і волі.

Романтики були абсолютними художниками. Розрахунок, кар’єризм був їм абсолютно чужий. Вони будували власне життя за законами мистецтва, проживали його трагічно, викликаючи при цьому жах у сучасників. Підтвердженням цієї думки може служити життя Байрона, Шеллі, По і багатьох інших. Життєтворчість була проявом утопізму, який був притаманним іманентно романтизму. Обоження краси вело до заперечення буденного, загальнолюдського, а це в свою чергу викликало настільки бунтарські настрої, що творчість набувала демонічного ореолу.

Романтизм як напрямок припинив своє існування наприкінці XIX ст. із зникненням наявних літературних кіл, але романтизм як універсальний світогляд залишився, і посів дуже важливе місце в контексті розвитку нереалістичних напрямків кінця XIX-початку XX ст. (символізм, неоромантизм), зайняв він почесне місце також і у широкій течії модернізму XX ст. Розуміння процесу творчості як ірраціонального акту, відокремленість художника від буття “сірої маси”, пошук яскравої особистості та незвичних умов для її існування, починаючи із початку XIX ст., із початку руйнації феодального світу, набув значення філософського підґрунтя всіх нереалістичних напрямків, які будуються на суб’єктивному осягненні світу, і заперечують об’єктивний підхід. Екстатичне служіння утопії краси, заперечення усього звичного, застиглого вело до ідеалізації виключної особистості, виключного середовища. Тому романтизм поліг в основу елітарної культури, яка оформиться кінцево в період стабільності, наприкінці XIX ст. Буденність, повторність служать основою вічних цінностей, заперечення основ вело до заперечення догматів людського існування, до аморалізму. Таким чином романтизм сприяв виникненню маргінальної культури XX ст., яка відокремлюється від усього соціального взагалі.

Зосередженість романтиків на національній своєрідності мистецтва мала як позитивні, так і негативні наслідки. Не можна не визнати тієї ролі, яку відіграла у розвитку світової культури діяльність братів Грімм, і взагалі гейдельберзької групи романтиків (Арнім, Брентано та ін.). Величезною є заслуга А.Дурана, який вперше видав іспанські народні пісні (збірка “Романсеро”). В Ірландії показав неповторність стародавньої культури Т.Мур, в Швеції – Е.Тегнер, в Фінляндії – Е.Льонрот. Романтики вперше зосредили увагу людства на шедеврах середньовічного епосу, який у вік класицизму інакше як дикість не оцінювався. Але діяльність, наприклад, Клейста, Шваба, Арніма у XX ст. набула значення джерел фашистської ідеології. Але, треба зазначити: без національної своєрідності, без відображення естетичних сторін національного буття романтизм не можна уявити, але це не означає абсолютно негативного вироку. В кожного художника-романтика існувало власне ставлення до національної специфіки, і якщо А.Міцкевич був зосередженим на усьому польському, то, наприклад, Жермена де Сталь вивчала своєрідність німецької і італійської душі, і все життя заперечувала ідею виключності і самозадоволеності французької культури.

Естетика романтизму передбачає боротьбу з будь-якою нормативністю. На початку XIX ст. головним ворогом романтичних шкіл був класицизм з його різким розмежуванням високого і низького стилю, трагічного й комічного, з суворими вимогами до кожного окремого жанру, з обов’язковою перевіркою кожного твору з позицій розуму. Романтики усім цим вимогам протиставили установку на природність. Установка на природність є

також мірилом реалізму (згадаємо шекспірівське “mirror up to Nature”). У чому ж полягає різниця? У “Передмові до “Кромвеля” В.Гюго згадав шекспірівське дзеркало, але додав: дзеркало романтичного мистецтва повинно бути концентруючим. Романтизм отримав у спадщину від сентименталізму культ почуття, але романтиків цікавило не стільки почуття, скільки пристрасть. Тому прийом контрасту має особливе значення для них. Різке розподілення світла і тіні надає творчості особливу експресивність, але і деформує образність, надає їй рис химерності, фантастичності. Контраст може проявлятися на різних рівнях: як співставлення двох протилежних світів (Гофман), як створення підкреслено прекрасних та підкреслено потворних, гротескових образів (Гюго), але порушення правдоподібності буде наявним обов’язково.

Романтизм зруйнував нормативну систему жанрів і змінив її на культ змішаності протилежних рис. Так виникли ліро-епічний і ліро-епіко-драматичний жанри (Байрон, Шеллі). Зацікавленість у фольклорі привела до створення літературної казки (Тік, Гофман, Андерсен). Зацікавленість у всьому оригінальному, неповторному привела до відкриття колориту, а зацікавленість в історичному колориті – до створення жанру історичного роману (Скотт).

Є неправомірним протиставлення романтизму і класичного реалізму, хоча це напрямки, безумовно, різні. Романтизм має на увазі заглиблення у суб’єкт, реалізм спирається на об’єкт. Романтизм оперує образністю, яка є націленою на відокремленість від усього звичайного (нетипова особистість у нетипових обставинах), реалізм вивчає звичайне, те, що регулярно повторюється у певний історичний час, і створює типові образи (типова особистість у типових обставинах). Але академік В.Жирмунський справедливо зазначив: “... реалізм, який не пройшов через романтизм, відрізняється певною абстрактністю та схематичністю “. Вивчення романтиками самотності привело до виникнення костюмбризму (від ісп. *costumbre* – звичай), літератури, яка була зосередженою на вивченні оригінальної вдачі окремих народів. “Батько” класичного реалізму – “фізіологічний нарис” – безумовно пов’язаний із костюмбрийською літературою.

Традиційна психіка викликали в романтиків іронічне ставлення. Вони звертали увагу в першу чергу на неймовірні зліти і падіння, на патологічні прояви (роздвоєння особистості, галюцинації). І ці моменти досліджували дуже глибоко (Гофман, Клейст). З абсолютною впевненістю можна сказати: романтики зробили великий внесок у розвиток художнього психологізму, розкривши людську душу як непояснимий, невіддільний раціональному аналізу феномен.

### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

Визначення поняття «романтизм», його витоки та естетичні засади. Особливості романтизму. Багатство і складність літератури романтизму. Найвидатніші представники мистецтва романтизму. Романтизм і мода.

## Тема II. Німецький романтизм

У Франції відбувалися події Великої революції, а потриархальні німці дивилися і осмислювали історичні події. В Ієнському університеті виникає гурток інтелектуалів, який вилучає з контексту улюблені поняття членів Конвенту (“свобода”, “рівність”, “царство розуму”). Вони починають видавати журнал “Атеней” (з 1798), в якому публікують свої “фрагменти” брати Шлегелі, Вакенродер, Новаліс, Тік, Фіхте, Шеллінг. Вони розробляють жанр фрагменту, який сприймають як синтез науки і мистецтва, як форму, яка долає усе догматичне, застигле, кінцеве.

“Істинний поет не просто знає, він відає: він є всесвітом у малому відбитті “, - стверджував Новаліс. Так відкрилася тема, яка є програмовою не тільки для німецького, а і для європейського романтизму – тема художника, протилежного навколишньому середовищу, яке осмислюється як ворог справжнього мистецтва.

Фрідріх фон Гарденберг, він же – позачасовий Новаліс (“той, хто обробляє цілину “) є не тільки поетом, а і теоретиком романтичного типу творчості. “Поет осягає природу краще, ніж це робить розум вченого “, - стверджував він. Характерний для німецьких романтиків принцип двосвіття і романтичної життєтворчості яскраво розкривається на прикладі творчої долі Новаліса. Він працював інженером на шахті, був людиною техніки, і це – його реальний, матеріальний світ. А от коли він починав творити літературу, він перетворювався на Новаліса, – і це його світ духовний. Поетичні збірки “Гимни до ночі” і “Духовні пісні” присвячені Юлії Кюн, нареченій Новаліса, яка померла молодою, не дочекавшись весілля. З точки зору раціонального розуму, вони не могли спілкуватися, але Новаліс не просто оспівує свою кохану, він розмовляє з нею на духовному рівні так, як це робив Данте, коли переходив в інший світ, щоб побачити Беатріче. Найзнаменитішим твором Новаліса є роман “Генріх фон Офтердінген” (публ. 1802). Після смерті поета Л.Тік знайшов лише дві частини – “Очікування” і “Звершення”. Середньовічний лицар Генріх бачить сон про блакитну троянду і закохується у неї. Сон для романтиків є набагато реальнішим, ніж матеріальний світ, тому Генріх відправляється на пошуки квітки, якої не існує для звичайних бюргерів. Мандри у власній свідомості є одночасно мандрами у середньовіччі. Але нічого трагічного роман в собі не несе. Це радісний ентузіазм мрійника, який силою власної уяви може долати час і простір. У ХХ ст., автор феєрії “Синій птах”, Моріс Метерлінк, буде називати Новаліса своїм вчителем, а блакитна троянда назавжди залишиться емблемою німецького романтизму.

Людвіг Тік, творець жанру літературної казки (“Бідний Екберт”, 1797) після смерті багатьох ієнців, які нехтували усім земним настільки, що не потурбувалися про систематизацію і видання власної спадщини, зібрав і видав твори Новаліса, Вакенродера, Шеллінга, братів Шлегелей, і це є серйозним внеском у світову культурну спадщину.

У 1806 – 1813 рр. Наполеон проводить серію воєнних походів, які він вважав визвольними. Армія Наполеона несла народам буржуазні свободи, але не враховувала національні почуття. В результаті в Німеччині під девізом “З Богом, за короля й батьківщину” почався патріотичний рух, який швидко переріс у націоналістичний. Усе французьке засуджувалось як частина розбещеної й розпутної культури. Вільнолюбству “негідних вольтер’янців” німці протиставлять свої старовинні цінності – патріархальність, чистоту нравів. Навіть Гете заперечував у цей час французьке вторгнення. Через зосередженість на суто німецькій культурі, зростає інтерес до німецького середньовіччя.

Фрідріх Фуке створює повість “Ундина” (1811), в якій, абсолютно нехтуючи сьогодення, розповідає про кохання між русалкою й лицарем. Пізніше за мотивами “Ундини” Фуке Гофман створить першу романтичну оперу “Ундина”, а Гейне – знамениту баладу “Лорелея”.

Драматург й новеліст Генріх фон Клейст є художником не просто трагічним. Клейст – художник катастрофічний. Трагічний розкол між лицарськими ілюзіями хлопця з аристократичної родини і суворою правдою дійсності призвів до двох смертей (Клейст спочатку вбив свою наречену, а потім вистрелив у себе). Невипадково Гете казав: “Щодо мене, то письменник цей... викликає завжди жах”. Важко уявити собі більш протилежних художників, ніж Гете й Клейст. Якщо для Гете античність завжди була осередком Прекрасного, то Клейст у драмі “Пентиселея” руйнує цей ідеал. Пентиселея, жінка, закохана в Ахілла, не може повернути до себе його пристрасть і у пориві до помсти травить героя собаками. Тут руйнується все – віра у силу кохання, віра в героїзм. Клейст створив тільки один твір, який не лякає нас огидливим і одночасно гострим поглядом на життя. Це “Розбитий глечик”, забавна комедія про забавний суд, на якому одні дурні виступають проти інших дурнів. Вторгнення французького війська у Німеччину викликало бурю обурення в душі Клейста. Окрім публіцистичного “Катехісису німців”, Клейст створює драму “Битва Германа”, в якій оспівує велич середньовічних германців і виправдовує руйнування ними Риму. Французи сприймалися тоді як нащадки давніх римлян, і тому драму сприймали як антифранцузьку. У ХХ ст. фашисти не обминули увагою цей гранично націоналістичний твір Клейста і використовують його на підтвердження власної ідеології. Але не вся творчість Клейста була зосередженою на національній тематиці. В новелах “Землетрус в Чилі” (1807), “Міхаель Кольхаас” (1810) Клейст виходить на загальнолюдський рівень осмислення вічного конфлікту між людиною і державою.

Наступне покоління романтиків з’являється у Гейдельберзі. Викладачі цього університету А. фон Арнім і К.Брентано із 1805 до 1808 рр. публікують збірку “Чарівна сопілка хлопчика”, яка викликає великий резонанс в країні. Світова спільнота, та й самі німці, вперше побачили й оцінили чарівність народних балад про доктора Фауста, про щуролова з Гамельну та ін. Деякі із поезій, які надійшли до збірки, були авторськими, лише створеними за мотивами народних легенд, наприклад, баладу “Лоре Лей” (1802) створив Брентано, і все одне - Гейне міг з повним правом сказати, що в цих баладах “б’ється серце німецького народу”. Іще більш широкий відгук отримали “Дитячі й сімейні казки” (1812 – 1822) братів Гримм. Якоб й Вільгельм Гримм провели величезну роботу зі збирання та публікації суто народних казок, намагаючись зберегти особливості мовлення, колорит народного оповідання.

Наполеонівські війни викликали глуху реакцію в Німеччині. Для збереження основ феодального устрою створюється Священний Союз Німецької нації на чолі із Прусією, суворий режим якого протримався із 1815 до 1830 рр. Опонентом Священного Союзу став Ернст Теодор Амадей Гофман. Як мислитель Гофман виступає спадкоємцем ієнської школи. Вимоги, які там було висунуто до ідеального художника – універсальність мистецтва, концепція романтичної іронії, синтез мистецтв – були в повній мірі реалізовані у творчості Гофмана. Але між ієнцями й Гофманом існувала суттєва різниця: перші були сповнені радісної упевненості в тому, що романтичне “я” поета має змогу піднятися над дійсністю через іронію зняти протиріччя. Вони вірили в те, що фантазія є більш реальною, ніж реальність, і наявність здібності до фантазії сприймалася ними як можливість абсолютної свободи, як звільнення від влади матерії. Герой Гофмана також сприймає реальний світ в

іронічному плані і намагається вирватися з його кайданів, але письменник іронізує і над цією мрією-утопією, і над своїм героєм-диваком, розуміючи безсилля романтичного “я” перед жорстокою силою реальності. Особливу увагу Гофман зосереджує на особистості художника. Практично вся його творчість – від музичних новел (“Кавалер Глюк”, “Дон Жуан”) до роману “Життєві переконання kota Мурра” – присвячена темі зіткнення між художником і вульгарним середовищем, яке його оточує. Перша книга Гофмана “Фантазії в манері Калло. Листи з щоденника мандруючого ентузіаста” (1814 – 1815) стверджує: художник – не професія, художник – спосіб життя. Таким є Ансельм із новели “Золотий горщик. Казка з нових часів” (1814). Вже ця рання новела демонструє основні особливості творчості Гофмана: в ході зображення матеріального світу він майстерно передає колорит через естетичну деталь (дія новели проходить у Дрездені, місто легко впізнається), реально відображає тенденції, які існують в світі німецького бюргерства (мрії Вероніки є типовими мріями духовно обмеженої особистості жіночої статі). Одночасно “Золотий горщик”, так само, як і “Крихітка Цахес, за прозванням Циннобер”, приголомшує своєю чудернацькою фантастикою. Але чим неймовірнішою є пригоди, тим стає більш очевидним – усе це є плодом нестримної вигадки письменника, все це є казкою. Роман “Еліксир Сатани” (1816) написаний у традиції “готичного роману” кінця XVIII ст. Про це свідчить авантюрний сюжет, заплутані відносини між персонажами, образ двійника, мотивіровки, які є пов’язаними з релігійними мотивами гріха і спокути. І в той же час Гофман відокремлює від творів Уолпола, Радкліф та інших авторів “готичних романів” деяка суттєва грань: якими б цікавими не були численні пригоди Медарда, більш значимими і цікавими для автора є ті процеси, які відбуваються в душі героя, яку роздирають протилежні почуття. Гофман показує: людську душу не можна досягнути раціонально, і тому від людини можна чекати будь-яких поворотів в поведінці – від злочину до самопожертви. Взагалі Медард є не стільки гріховним, скільки залежним від долі. Такий підхід лякав багатьох читачів Гофмана. Гегель, наприклад, визначив творчість Гофмана як “хворобу духу”, Скотт заперечував “божевільні фантазії”. Взагалі, письменник не стільки захоплював, скільки лякав сучасників. Але його внесок в процес розвитку художнього психологізму не можна заперечити. Літературознавці виділяють у творчості Гофмана в першу чергу зображення “дивних психічних явищ”. Гофман є співцем “нічної сторони душі”, і в цьому він є сином свого часу. На початку XIX ст. з’являлося чимало книг, присвячених проблемі сновидінь, гіпнозу і т.д. Особливо популярними були книги Г.Г.Шуберта “Роздуми про нічну сторону природознавчих наук” (1808) і “Символіка сну” (1814). Гофман був особисто знайомим із Шубертом, брав участь у сеансах гіпнозу в клініці знаменитого психіатра д-ра Маркуса (Бамберг). Якості людської свідомості Гофман осмислював з позицій ідеалізму. Героїня новели “Пісочна людина” (1816) Клара протистоїть вразливому Натаніелю, якого, починаючи з дитинства, переслідує таємничий Коппеліус. “Доки ти у нього віриш – він існує: його сила тримається у твоїй вірі”, – стверджує Клара. Але вона не може врятувати Натаніеля від самогубства. Людство взагалі предстає у творчості Гофмана у песимістичному забарвленні. Наприклад, у повісті “Майорат” боротьба за старшість і право успадкування породжує ворожнечу між членами родини, доводить до батьковбивства і братовбивства. Філософія і сатира, трагічне і забавне існують поряд у романі “Життєві переконання kota Мурра” (1819 – 1821), який вважають вершиною творчого шляху письменника. Чудернацька композиція книги є біографією kota й історією придворного життя у карликовому німецькому князівстві, які подано паралельно через цікавий прийом змішання дбайливо збережених мемуарів Мурра і макулатурних

листів “якогось капельмейстера Крейсlera”, перемішаних і позабутих. Кіт використав закинуті на горище записки вже померлого музиканта і на зворотній стороні аркушів “створив” власний твір. Фрагментарність записок Іоганнеса Крейсlera надає роману об’ємність, багатовимірність, тим паче, що у макулатурні листи вписується декілька сюжетних ліній. Образ Мурра у гротесковому плані відображає психологію німецького філістера і психологію матеріального світу взагалі. Крейслер – образ частково автобіографічний, він, також, як і автор, є професійним музикантом і одночасно письменником, мандрує різними німецькими князівствами та ніде не знаходить притулку. Гофман навіть передає деякі риси власного трагічного кохання (через історію стосунків між Крейслером та Юлією). Поряд із Іоганнесом автор поставив ще одну людину мистецтва. Це Абрагам Лісков, ілюзіоніст і піротехнік, органний майстер і професійний організатор придворних свят. І Крейслер, і Лісков мешкають поза кордонами людської моралі. Але аморальність їхня є різною. Крейслер – носій високого демонізму, його аморальність диктує конфлікт між обдарованою особистістю і філістерським оточенням. Лісков згоден на вбивство, але його аморальність є дрібною, корисливою, і тому - брудною. Наприкінці дії він деградує як художник. “Серапіонові брати” (1819 – 1820) – це збірка дуже різних за жанром новел, які є обрамленими новелою про чотирьох друзів-письменників. Вони по черзі читають свої твори і представляють чотири різних естетичних позиції. Але всіх їх об’єднує шанований ними образ відлюдника Серапіона і вимога: фантазія є реальнішою за дійсність. Гофман включив до збірки твори різних років: тут є новели на історичну тему (“Дож й догареса”), новели про музикантів і художників (“Фермата”, “Артусова зала”) і осяяна святом казка “Лузгунчик, або Мишачий король”, яка навечно увійшла у коло дитячого читання і яку вславив своєю музикою П.І. Чайковський. Особливої уваги заслуговує повість “Майстер Мартін-бочар та його учні” (1818) – романтична ідилія, яка в естетизованому плані відображає життя середньовічних ремісників. У творах Гофмана, також, як і в творах багатьох інших романтиків, відображено зіткнення двох світів: матеріального і духовного. Два паралельних світи можуть перехрещуватися (як в “Золотому горщику”), можуть не помічати одне одного, але завжди існує трагічне, хоча й іронічно осмислене протиріччя між світом таланту і фантазії і світом бездуховності і обмеженості. Незрозумілий сучасниками, Гофман почав сприйматися на рівні пророка через декілька десятиріч після смерті. По, Бальзак, Достоевський, Блок, Кафка та багато інших художників вважали Гофмана своїм вчителем.

Німецький романтизм є взагалі надзвичайно багатим і значущим явищем. Йозеф фон Ейхендорф, Людвіг Уланд, Адельберт Шаміссо, Вільгельм Мюллер залишили глибокий слід у світовій літературі.

Цілою епохою у німецькій і світовій поезії є творчість Генріха Гейне. До своєї “Книги пісень” (1827) поет включив поетичні цикли, які він публікував із 1821 р. – “Страждання юнака”, “Ліричне інтермеццо”, “Повернення на батьківщину”, “Північне море” та ін. Ліричний герой “Книги пісень” є молодим чоловіком то іронічно насмішливим, то романтично захопленим, але які б почуття його не переймали, він завжди зберігає романтичне протиставлення між собою і “цивілізованим” суспільством вірнопідданих німецьких філістерів, яке складається з “гладких чоловіків” і “гладких дам” на “гладенькому паркеті”, і до яких поет звертається у “Мандрах Гарцем” із такими словами: “Я хочу піднятися в гори, і там сміятися над вами”. Якщо ранні німецькі романтики через романтичну теорію знаходили шлях до підняття над матеріальним світом, то Гейне, також,



як і Гофман, віртуозно володіючи прийомом романтичної іронії, навіть не намагається врятуватися від реальності і її жорстоких законів. Гейне порівнював себе з Атлантом, який тримає на своїх плечах усі злигодні світу. Поза жартами і гумором його поезій відчувається жорстока туга за справжнім життям, жадання вирватися за кордони суспільства, яке душило його. Взагалі “Книгу пісень” присвячено невдалому коханням до кузини Амалії, дочки значного гамбурзького банкіра, в домі якого вимушений був жити юний Гейне. Звідси й назва збірки, яку поет запозичив в Петрарки ( “Канцоньєре” в перекладі означає “Книга пісень” ) і тим самим приєднався до багатовікової традиції оспівування недосяжної Мадонни. Правда, Мадонна Гейне нагадує ренесансні взірці доволі віддалено. Поет не заперечує – він закохався у досить обмежену і звичайну дівчину, але інших немає. Існує наступна думка: Гейне опустив кохання з небес на натертий паркет гамбурзької вітальні, і сам боляче вдарився об цей паркет. Звичайно, кузина Амалія не могла віддано покохати поета, який не мав хисту до комерційних справ. Та й не в дівчині справа. Як писав один із перших рецензентів збірки, відомий письменник Карл Іммерман, зміст ранніх поезій Гейне лише зовнішньо зводиться до любовного переживання: “Але тільки ми поглянемо на справу більш докладніше, ми з’ясуємо, що свідомість поета турбують набагато сильніші мотиви, ніж любовна невдача, і що бідна дівчина, якій він так сердито докоряє, терпить за гріхи інших”. “Книга пісень” давно вже набула значення не тільки німецького, а й світового шедевр, вона підводить підсумок під розвитком німецького романтизму. Іншою визначною книгою молодого Гейне є збірка прози “Дорожні картини” (1826 – 1831). Гейне був природженим поетом, і коли звертався до прози, залишався поетом у прозі. Гнучкість і розкутість мовлення, ліризм, усі ці завоювання романтизму – від Вакенродера до Гофмана – органічно сприйняв Гейне. Найбільшою популярністю користувалися перша частина книги ( “Мандри Гарцем” ) і друга новела другої частини ( “Ідеї. Книга Ле Гран “). В “Мандрах Гарцем” ліричний герой піднімається ( як в буквальному, так і в переносному смислі ) над мандруючими поряд із ним бюргерами, які вульгарно і в’юнко екстатують з приводу заходу і сходу сонця у горах, і при цьому ретельно дбають про всі умови туристичного контракту. Вони сприймають горну країну, яку оспівує поет, на рівні туристичного проспекту, і поет без жалю залишає їх далеко позаду. Центральною картиною фрагменту “Ідеї. Книга Ле Гран “є картина дитячих спогадів поета про перебування війська Наполеона у його рідному Дюссельдорфі у 1806 р. Образ “народного імператора” набуває романтичного ореолу. Хоча Бонапарт виступає скоріш фоном, ніж головним героєм твору. Його проїзд головною алеєю палацового парку показано у піднесено-романтичному ключі (“дерева у тремтінні схилялися до нього... а зверху, у синьому небі, з’явилася золота зірка”). Картина появи Наполеона у Дюссельдорфі нагадує євангельську картину народження Христа (благоговіння природи, небесна зірка), і, безумовно, висловлює демократичні настрої молодого поета. Але головним героєм фрагменту є все ж таки не Бонапарт, а простий барабанщик Ле Гран, з яким подружився малий поет, і який вчив хлопця французькій. Першими словами, яким навчив ліричного героя Ле Гран були – “свобода”, “рівність”, “братерство”, і це залишилось в душі Гейне на усе подальше життя. Поета навіть не лякали криваві злочини революції, він виправдовував їх і із задоволенням вчився виконувати на барабані “Червоний марш гільйотини”. У 30-х рр. починається новий етап творчості Гейне. У травні 1831 р. він емігрує до Франції, і до кінця життя мешкає в Парижі, де стає духовним посередником між німецьким і французьким суспільством, публікує низку публіцистичних праць (“До історії релігії і філософії в Німеччині”, “Романтична школа” та ін.). Гейне був людиною абсолютної

свободи і тому навіть його вчителі, старші німецькі романтики, не викликали в нього тремтіння. Німецьку класичну філософію він вважав не тільки досягненням духу, а й могутньою руйнівною силою, докоряв Жермені де Сталь, яка у своєму трактаті “Про Німеччину” створила ідилічну картину патріархальної і “святої” країни. Книга де Сталь обурювала Гейне усе життя і пізніше у “Визнаннях” (1854) він писав: “вона усюди бачить спіритуалізм, вона вихваляє нашу чесність, нашу добродійність, наш духовний розвиток, вона не бачить наших в’язниць, наших публічних домів, наших казарм...”. Німецька романтична школа відштовхувала Гейне своєю ідеалізацією середньовіччя, пропагандою католицизму. Хоча оцінкам Гейне, безумовно, не варто довіряти як абсолюту. Його ставлення до окремих представників німецького романтизму здається занадто полемічним, у захваті заперечення й революційного руйнування поет явно грішив перебільшенням. В Парижі Гейне створює чудову новелу “Флорентійські ночі” (1836). Романтичне сприйняття Італії (Гейне взагалі тяжів до романського світу) чарує витонченою іронією і ліризмом. Поема “Атта Тролль” (1843) з’явилась в момент демократичного піднесення у Німеччині, який почався у 1840 р. В поемі про життя дресированих тварин Гейне висміює рабство, але підкреслює – сам він не збирається, на відміну від багатьох інших німецьких поетів того часу, зближуватися ані з однією із партій, він віддає перевагу вільній пісні романтизму. Про бажання залишитися поетом Гейне говорив і в публіцистичній праці “Генріх Гейне і Людвіг Берне” (1840). Марксистська “Рейнська газета”, хоча й опублікувала декілька розділів “Атта Тролля”, в цілому відгукнулася на позицію Гейне образливо, звинувачуючи його у романтичному суб’єктивізмі. У 1843 р. Гейне після багаторічного розлучення з рідною землею навідується до Німеччини. В результаті з’являється поема “Німеччина. Зимово казка” (1844). “Зимово казка” Гейне є, безумовно, сатиричною пародією на прекраснодушні різдвяні твори, які у великій кількості з’являлись в канун свята. Різдвяна казка Гейне примушує читача не милуватися сусальною добротою під ялинкою, а із жахом дивитися на німецьку дійсність, яку поет порівнює із “дантовим адом”. Гейне непримиримо й саркастично ставиться до всіх добродійних німецьких “казок” про нового Барбароссу, взагалі до милування тими сторонами свідомості німецького народу, які провокують сліпе підкорення владі. Гейне знущається навіть над ідеєю побудування Кельнського собору і над народними релігійними піснями, якими так милувалися романтики старшого покоління. Зустріч ліричного героя із маленькою дівчинкою-жебраккою на самому в’їзді до Німеччини є символічною. Худенька жебракка, яка втілює сучасну поету Німеччину, співає пісню про загробне воздаяння. Поет пропонує “нову пісню, кращу пісню” про необхідність побудування тут, на землі, не соборів, а гідних для життя простих людей умов, побудування суспільства, в якому “старанні німецькі руки” не будуть працювати на “ледаче пузо”. Але у революційний дух Німеччини Гейне не вірить і іронізує над власною мрією. У 1844 р. Гейне познайомився з Марксом, але дружба продовжувалась недовго. У 1848 р., під час революційних заколотів в Німеччині, владні структури опублікували матеріали, надані французьким урядом, про таємні грошові зв’язки між Гейне і французьким прем’єр-міністром Гізо. Поет не зміг спростувати дану інформацію, і діячі «Рейнської газети» розірвали стосунки із ним. Вільнолюбство Гейне не носило чіткого суспільного забарвлення, воно було швидше антисоціальним. Поета дратував світ німецького бюргерства, який «проковтне» будь-якого поета й революціонера. Про це Гейне говорить у поезії «Політичному поету»: «Раб про свободу заспіває під вечер у пиварні...». На революційні події у Силезії Гейне відгукнувся поезією «Силезькі ткалі». Робітники у цьому творі

представлені як нерозумна грозова маса. Повтор рефрену «ми ткем» нагадує прокляття і одночасно погрозу майбутньої помсти. Після придушення революційних виступів 1848 р. Гейне зло посміявся над німецьким Міхелем, який у березні покричав, а потім прокинувся в оточенні 34 государів. Остання поетична збірка Гейне «Романсеро» (1851) вражає різноманітністю творів. Вона поєднує в собі пародоксальний збіг «вільних пісень», гострих сатиричних балад і абсолютно ліричних творів. Гейне пішов із життя таким, яким і жив – вільним художником, який не підкорився жодній з існуючих тенденцій.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 1. Сатирико-метафоричний зміст казки-новели Е.Т.А. Гофмана «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер»**

Іронічне зображення буржуазно-філістерського світу і сили грошей. Засоби характеристики негативних явищ. Роль фантастики, карикатури, гротеску та інших художніх засобів у створенні сатиричних образів (Цахеса, князя Пафнутія, барона Протекстатуса фон Мондштейна, професора Моша Терпіна) і ситуацій.

Сатирико-метафоричний зміст казки. Добрі сили (фея Розабельверде, лікар Проспер Альпанос) і їхня роль у казці. Світ філістерів (Фабіан, Кандіда, Мош Терпін, князь, барони). Образ князя Панфутія. Протиставлення творчої людини і бездуховного філістера (Бальтазар і Цахес).

**Тема 2. Генріх Гейне. «Книга пісень»**

1. Як розумів Г. Гейне призначення поезії і як це розуміння виявилось в його вірші «Хотів би я в слово єдине...»?
2. Структура і тематика збірки Г. Гейне «Книга пісень».
3. Назвіть основні мотиви кожного з циклів «Книги пісень».
4. Які особливості романтичного світосприйняття відобразилися в збірці Г. Гейне «Книга пісень».
5. Ліричний герой у збірці Г. Гейне «Книга пісень». Автобіографізм поезій Г. Гейне.

### Тема III. Датський романтизм

Датський романтизм складався на основі німецьких теоретичних шкіл (особливо гейдельберзької), але датчани мали власну національну фольклорну традицію. Саги, казки, пісні стали живильним ґрунтом розвитку датського романтизму. Там черпали натхнення Інґеман, Хаух, Херц ( зміст драми якого “Дочка короля Рене” поліг в основу лібрето до опери Чайковського “Іоланта” ). Філософ Кіркегор, який у ХІХ ст. сприймався у романтичному ключі, пізніше почав усвідомлюватися як один із фундаторів європейського екзистенціалізму. Його роздуми про самотність людини у світі були, безумовно, продиктовані відчуттям самотності художника у світі філістерів, яким є пронизане мистецтво романтизму.

1810 – 1820 називають у датській літературі періодом казок. Спочатку з’являються “Датські народні сказання” (1818). Їхній видавець Тіле був послідовником братів Грімм і намагався донести до читача стихію справжньої народної казки. “Старовинні датські сказання і співи” (чотири випуски, 1854 – 1861) видані Грунтвігом. У 1816 р. Еленшлегер видав “Казки різних народів”, першу збірку літературних казок, що вийшла у Данії, до неї надійшли казки Клейста, Фуке, Тіка. В цю літературну епоху виступив найкрупніший датський казкар Х.К.Андерсен.

Ханс Крістіан Андерсен народився у сім’ї чоботаря у невеличкому провінційному містечку Оденсі. Прагнення до творчості привело його до столиці, де він, ведучи напівголодне існування, зміг закінчити школу й університет. Андерсеном було написано шість романів (“Імпровізатор”, “О.Т.”, “Тільки скрипаль” та ін. ), але світове визнання йому принесли казки. У 1835 р. Андерсен починає періодично видавати казки, які у 1841 р. увійдуть у книгу “Казки, що були розказані дітям”. Ранні казки Андерсена часто є літературною переробкою народних казок, які він сам чув у дитинстві ( “Огниво”, “Маленький Клаус і Великий Клаус”, “Принцеса на горошині”, “Дикі лебеді”, “Свинопас” ). Сюжет “Нового вбрання короля” було запозичено із іспанського джерела. А от “Дюймовочка”, “Русалочка”, “Калоші щастя”, “Ромашка”, “Стійкий олов’яний солдатик”, “Оле Лукоє”, хоча і мають деякий зв’язок із фольклором, все ж таки є авторськими творами. На фоні численних казкарів, яких романтизм породив у різних країнах, казки Андерсена виділяються відсутністю дидактичного начала і, як здавалось критикам ХІХ ст., відсутністю належної шани до королівських осіб, які в казках Андерсена ходять палацом у пантофляхах ( адже палац є їхнім домом ), стелять постелі і варять гречану кашу. Казки Андерсена, з одного боку, є цілком антисоціальними, а з іншого – мегасоціальними. Вони вийшли за межі свого століття, стали постійними супутниками людства через бачення датським казкарем вічного змісту будь-якої людини, нехай то буде король, королева, принцеса або селянин. Символом творчості Андерсена вважається Русалочка, героїня однойменної казки (їй навіть встановлено пам’ятник у Данії). Народні сюжети, пов’язані із любов’ю між людиною і антропоморфною природною істотою, існують в різних народів ( згадаймо поетичну драму Лесі Українки “Лісова пісня”, яку теж було створено за фольклорними мотивами ). Знав подібні легенди і датський фольклор. Але казка, яку було створено Андерсеном, набула особливого поетичного змісту. Русалочка втілює стихійні сили, від яких вже давно трагічно відокремилось людство. Русалочка, Дюймовочка, Гидке Каченя відображають протиріччя між трагічно-утилітарним світом людей і таємничими силами природи і творчості. Всі романтичні герої Андерсена не відмовляються від своєї справжньої поетичної природи, як би

важко їм не приходилося. Слово “справжній”, взагалі, є ключовим в Андерсена. “Справжній” означає природний, істинний, правдивий. В “Калошах щастя” письменник інтерпретує вічну проблему незадоволення людей тим, що вони мають, вічне прагнення до кращої долі. Нерозумний чиновник, який живе у ХІХ ст., мріє про середньовіччя. Там нібито все було гарно: лицарі рятували “Прекрасних Дам”, а дракони й чаклуни завжди зазнавали поразки. Дві мудрі феї, втомлені ниттям чиновника та й інших людей, які зібралися у вітальні одного будинку у Копенгагені, підкладають під вішалку у передпокої чародійні калоші. Це калоші щастя. Хто надіне їх, той буде мати виконаними всі свої бажання. Незабаром чиновник, який мріяв про середньовіччя, надівши калоші, виходить із будинку, і замість звичного Копенгагена, бачить Копенгаген середньовічний, який лякає його смородом, брудом, темрявою. Стічні канали, сповнені щурами, стають неабиякою перешкодою на шляху бідного чиновника, його ще й було побито п’яними гуляками. Зазнавши великого страху від здійснення власної мрії, чиновник повертається до свого століття і дякує Богові за те, що він не живе у середньовіччі. Іншим володарем калош щастя стає простий солдат, який мріє зайняти командний пост, але, отримавши його, дуже хоче знову стати простим солдатом. “Калоші щастя”, з одного боку, вирішують філософську проблему щастя у дусі релігійного фаталізму (що є характерною рисою романтизму), з іншого – іронізують з приводу ідеалізації середньовіччя, яка була вельми поширеною у колах романтиків (романтична іронія). Андерсен є захисником простого і ясного погляду на світ, який, на його думку, і є справжнім. Такий погляд мають діти і художники. Тому саме малий хлопець стає відкривачем істини “У новому вбранні короля”, тому і осміяно дурненьку принцесу із “Свинопаса”, яка погналася за дорогими іграшками і відмовилась від справжніх, природних, і тому чарівних троянди й солов’я. І справжня принцеса завжди буде принцесою, навіть в одязі жебрачки ( “Принцеса на горошині” ), тому що принцесою вона народилася (знову релігійний фаталізм). В збірку “Нові казки” (1848) увійшли “Снігова королева”, “Гидке каченя”, “Соловей”, “Тінь”, “Дівчинка із сірниками”. Під час створення “Нових казок”, у 1843 р., Андерсен пише Інґеману: “... я кінцево вирішив писати казки! Тепер я розповідаю з голови, хватаю ідею для дорослих – і розповідаю її дітям”. І справді, казки Андерсена мають подвійного адресата: через захопливість фабули вони приваблюють дітей, а глибиною змісту – дорослих. Його казки написано простою, наближеною до народної мовою, і цим вони є близькими до дитячого розуміння. Але за удаваною простотою криється філософський підтекст, який є незрозумілим дітям, але цікавить дорослих. Чимало мотивів творчості Андерсена наближені до традиційних романтичних мотивів. Гидке каченя стає в один ряд з альбатросом Кольріджа й Бодлера, примушує згадати “Чайку” Чехова. Проблема трагічного життя обдарованої особистості набула особливої актуальності у епоху розвитку буржуазних настроїв. Гидке каченя одночасно є прекрасним лебедем, але зажирілі мешканці птичого двору цього не розуміють. Далі власної годівниці вони не бачать, і власну рабську психологію вважають єдино правильною. Казка “Тінь” належить до двох традицій, які існували в романтизмі. З одного боку історія вченого, який спромігся шляхом раціонального експерименту відлучити від себе власну тінь, споріднює казку із творами Гофмана ( “Крихітка Цахес”, “Еліксири Сатани” ), повістю Шаміссо “Неймовірні пригоди Петера Шлеміля”, а також із знаменитим “Франкенштейном” Мері Годвін-Шеллі. Високодуховна й талановита людина, яка стала рабом тіні, сама наклікала на себе біду. Не розуміючи справжньої суті природи, вчений поставився до власного експерименту занадто легковажно, відпустивши тінь в гості до сусідів. Він думав, що тільки він сам є самим собою, але людська психіка – річ таємнича, і

про це неодноразово говорили романтики, розкриваючи тему двійництва. Тінь виявляється досить самостійною і підступною істотою, яка руйнує долю свого колишнього господаря. Так через “дитячий” жанр казки Андерсен передає глибокі філософські думки.

**Творче завдання:**

Підготувати проєкт-презентацію анотації казок братів Грімм та Х.К.Андерсена.

## ТЕМА 6. Англійський романтизм

В Англії, на відміну від Німеччини, романтизм довгий час сам себе не усвідомлював, хоча романтичні тенденції там проявилися ще у XVIII ст. (іронічна самооцінка, антираціоналізм, уявлення про “оригінальність”, “незвичність”, “непояснимість”, тяжіння до старини ).

Одночасно з Великою Французькою в Англії відбувалася своя революція, набагато більш тихіша, але не менш трагічна, - революція індустріальна. Вмирала “old kind England” (стара, добра Анлія), “green wood’s England” (Англія часів зеленого лісу), народжувалась “workshop of the world” (майстерня світу). Англія почала будувати суспільство буржуазної демократії іще у XVIII ст. Отримавши права, рівні з аристократами, буржуа ринулися до штурму суспільства. Аристократи не могли конкурувати із ними у плані винахідливості, діловитості, хитрості. В результаті, наприклад, лорд Байрон через нестачу коштів вимушений був продати власний родовий маєток, який його пращурини отримала як нагороду за служіння Британії. І вихований за законами родової честі дворянин, і простий селянин, нащадок вільних йоменів, відчували себе безсилим перед новою силою. Англійський романтизм розвився на ґрунті розгубленості людей художнього мислення перед світом буржуазного процвітання.

Англійський романтизм умовно розділяється на три покоління: старше (Блейк, Вордсворт, Кольрідж, Сауті, Скотт); середнє (Байрон, Шеллі, Кітс); молодше (Карлейль).

Вільям Блейк передбачив розвиток романтизму трохи не на двадцять років, за життя був відомий невеликій купці шанувальників, його творчість було оцінено пізніше. Творчість Блейка вважається романтичною через те, що в ній постійно відчувається опір часу. Гравер і поет створив свій власний світ. Його творчість нагадує сни наяву, причому Блейк усе життя щиро вірив: він бачить золотих птахів на деревах, веде бесіди із Сократом, Данте, Христом. Глибоко релігійний Блейк постійно намагався звести небо і землю, побачити небесне у буденному. “В одній миті бачити вічність, і небо – у цвітінні квітки”, - так поет сформулював власне кредо. Його твори (“Пісні невинності” ( 1789 ), “Пісні досвіду” (1794 ), “Шлюб Неба і Аду” ( 1790 ), “Книга Уризена” ( 1794 ), “Ієрусалим, або Втілення Гіганта Альбіона” ( 1804 ), “Привид Авеля” ( 1821 ) демонструють абсолютну чужість Блейка передовій науці свого часу. Для нього беконівська “достовірність” є найгіршим із усіх обманів, а Ньютон виступає в творчості Блейка у вигляді символу зла. Сучасний йому світ поет порівнював із чудесною церквою, до якої уліз брудний змії й загадив її ( “Я бачив храм...” ). Через п’ятнадцять років після смерті поета його відкрили “прерафаеліти”, художники, які намагалися повернути мистецтво до “дорафаелівських” часів. Вони творили за законами старовинного ремісництва, і Блейк з його ствердженням блудливості розмов про “темряву середньовіччя”, якої, на його думку, насправді не існувало, з його зануренням в абсолютну духовність і виготовленням книжок власними руками, без допомоги машин, був сприйнятим на рівні пророка. А наприкінці XIX ст. Блейка кінцево канонізували символісти.

-... Імена Вордсворта і Кольріджа часто згадуються поряд, тому що вони є представниками так званої “озерної школи” (“лейкісти”). Вільям Вордсворт народився на півночі Англії, у Кемберленді, там і прожив більшу частину свого життя. Кемберленд називають “країною озер”. Маєток Вордсворта було розташовано саме там, там він надавав притулок своїм друзям-поетам, тому і почали називати їх “лейкістами”. Вордсворт вважається в Англії одним із найзначніших, якщо не найзначнішим поетом. Він є співцем англійського пейзажу,

спокійного і затишного. У 1798 р. Вордсворт разом із Кольріджем видає збірку “Ліричні балади”. Збірку відкривала поема Кольріджа “Сказання про старого морехода”, таємнича історія про помсту природи тим, хто її не поважає. Семюель Тейлор Кольрідж з дев’ятнадцяти років почав приймати опіум ( досить розповсюджена розвага в середовищі богемно налаштованих романтиків ), і це суттєво скоротило його творчий шлях. Але “Старий мореход” залишився в історії світової літератури. Моряки із глибокої давнини поважають альбатросів, красивих птахів, які практично ніколи не сідають на землю. Вважається, що в них вселяються душі людей, які загинули на морі. Тому альбатросів не можна вбивати. Але старий морехід розповів сучасному перехожому: коли він був молодий, то просто заради дурної розваги вбив одну із таких птиць, яка проводжала їхній корабель. А потім члени екіпажу почали гинути один за одним, спочатку під час шторму, потім – від спраги під час штилю. І тільки винуватся трагедії духи природи залишили в живих, і тепер він блукає містом, скалічений алкоголем і божевіллям старець, і розповідає людям про помилку, яка зруйнувала йому життя, але ніхто не прислухається до нього. Духи природи засудили його до Життя – у – Смерті, муки совісті катують старого моряка важкими видіннями про смерть і передсмертні прокляття товаришів. Ця людина не живе, а існує під тягарем важкого покарання. Чеканні рядки поеми діють на читача магнетично. Шеллі знепритомнів, коли вперше почув цю поезію. Роберт Сауті, ще один представник “лейкізму”, зробив видатну державну кар’єру. Його було, також, як і Вордсворта, призначено придворним поетом. Пізніше, в “Дон Жуані”, Байрон піддасть “лейкістів” сарказму через їхню споглядальну й аполітичну позицію. Хоча не можна признати абсолютну правоту Байрона. Наприклад, у Сауті є балада “Блейхемській бій”, є іронічним уявленням державної історії. Внуки знайшли на полі, де колись проходила битва, череп, і прохають дідуся розповісти, яким був знаменитий Блейхемський бій? Адже в підручниках написано, що він є славетною сторінкою англійської історії. Дідусь у розгубленні: його пам’ять зберегла жадливі, нелюдські картини, а у школі вчать тільки парадній сторінці історичних подій.

### **Життя і творчість Байрона**

-...“Він був увесь за дійсність”, - говорив друг і біограф Байрона Т.Мур. Але ці слова треба розуміти, враховуючи наступний аспект: за яку дійсність? Байрон не хотів бачити дійсність буденну, метушливу. Його приваблювала дійсність романтична, тим паче, що, на відміну від інших романтиків, які оспівували вигадані замки й вигадані мандри Сходом, Байрон мав власний родовий замок і до Сходу їздив дійсно. Подорож молодого поета до Португалії, Іспанії, острову Мальта, Албанії, Туреччини, Греції сучасники вважали божевіллям. Ніхто не вірив, що лорд повернеться додому. Але він повернувся, уславивши себе штурмом Дарданелл, які, як античний герой Леандр, переплив. Байрон не просто писав вірші, він жив поетично. Про це свідчить і його політична позиція. Успадкувавши місце у Палаті Лордів, поет почав із захисту луддитів, робітників текстильних підприємств, які ламали стани, намагаючись таким чином запобігти скорочення. Парламент роздивлявся законопроект (білль) про впровадження смертної кари для луддитів. Байрон, як у парламенті, так і в поезії, порадив державі вішати робітників на вовняних панчохах. Щоб увесь світ бачив: в індустріальній Англії машину, яку виготовляє панчохи, цінують набагато вище, ніж людське життя. У 1828 р. Байрон публікує дві перші пісні “Паломництва Чайльд Гарольда” і отримує шалену популярність. Поему, яка надала життя ліро-епічному жанру, було створено на основі дорожнього щоденника, до якого Байрон вносив свої враження під час подорожі. Вигаданий, розчарований у житті Чайльд Гарольд з’являється на початку твору і бентежить



уяву своїм чорним плащем і суто англійським спліном. Але автор незабаром відсуває його убік і починає говорити із читачами від першої особи. Таким чином епічна лінія ( мандри Гарольда ) перехрещується із лінією ліричною ( авторські відступи ). В результаті з'являється жанр ліро-епічної поеми. Із 1813 до 1816 Байрон опублікував низку поем-фрагментів, які отримали наймення "східних" ( "Гяур", "Абідоська наречена", "Корсар", "Осада Коринфу", "Лара"). В них з'являється таке явище, як "байронічний герой", тісно пов'язаний тим, що має назву "байронізму". "Байронізм" є явищем неодновимірним. Він втілює жадання абсолютної волі, відштовхується від усього, пов'язаного із традиційним способом життя людства. Герой Байрона кидає виклик традиційній моралі, релігії, і тому "байронізм" нерідко ототожнюють з демонізмом. Це явище привабливе і одночасно жахливе. "Байронізм" приваблює відчайдушною хоробрістю, нехтування будь якою небезпекою, навіть і смертельною, і відштовхує індивідуалізм. "Ти для себе лише хочеш волі", - сказав Пушкін в поемі "Цигани", і тим виніс вирок цьому явищу. Байрона не дуже поважають на батьківщині. Англійці бачать у цій надзвичайно обдарованій особистості в першу чергу руйнівну силу, жорстоку і небезпечну. Байрон та його герої грають не тільки власним життям, вони приносять в жертву власному "Я" і життя інших людей, перетворюючи існування близьких на нестерпне страждання. Але байронічний герой і сам страждає, він не може знайти собі притулок у середовищі звичайних людей, і назавжди залишається самотнім. Поезія Байрона "Похмура душа" набули значення символу "світової скорботи". Байрон тужить не тільки через недосконалість сучасного йому світу або через трагічність власної долі. Його туга набуває значення всесвітньої: світ, на його думку, є побудованим несправедливо, тому що побудував його несправедливий Бог. Тому й обирає характерний для Байрона герой Каїн у поведирі не Бога, а Люцифера, який колись був ангелом, але не погодився із абсолютною владою Бога і відважився на бунт ( поетична драма "Каїн" ).

-... після публікації "Чайльд Гарольда", а також низки поезій, Байрон стає кумиром молоді. Навкруги нього гуртуються люди мистецтва і швидко стають жертвами жорстокості й егоїзму поета. Після гучного розлучення з дружиною (однією із найосвіченіших жінок того часу, Анабелою Мілбенк ), яка звинуватила поета у злочинних стосунках із сестрою (інцест), Байрон був вимушений назавжди залишити батьківщину. У важкий для поета 1816 р. на його захист неочікувано виступив Вальтер Скотт, який намагався пояснити обуреним англійцям, що поведінка поета є "дивним збігом якостей, які мають назву поетичного темпераменту". У 1816 -1818 рр. Байрон мешкає у Швейцарії, де створює "Станси до Августі", "Шильйонського в'язня", закінчує "Паломництво Чайльд Гарольда". У швейцарських Альпах з'являється драматична поема "Манфред", історична поема "Мазепа", починається "Дон Жуан". Поезія пізнього Байрона вражає невимушеністю, природністю, свободним виразом поетичного темпераменту. Читачу здається, що автор просто "дихає віршами" , створюючи їх буквально "на ходу". Нібито він просто передає власні думки, які від природи народжуються у вигляді поетичних рядків. До кінця життя Байрон переїжджав з однієї країни до іншої. "Хоробрий скрізь знайде батьківщину", - любив повторювати він. В Італії поет приєднується до карбонаріїв, італійських борців за незалежність від Австрії, але його боротьба носить несерйозний, експериментаторський характер. Байрон був і залишився лордом, і, скоріше, грав роль революціонера. У травні 1823 р. Байрон переїхав до Греції, де взяв участь у повстанні патріотів проти турецького іга. Він щедро фінансував повстання, постачаючи повстанцям зброю, і одночасно писав "Дон Жуана", який так і залишився недописаним. 19 квітня 1824 р. лорд Байрон помер у місті Міссолонга при нез'ясованих

обставинах ( інформація, яку довгий час подавалася у радянських підручниках і стосувалася героїчної смерті у таборі повстанців, зараз не підтверджується ).

-... поему “Дон Жуан” можна вважати духовним заповітом Байрона. Її називають поетичною енциклопедією Європи кінця XVIII – початку XIX ст. Перед читачами проходять історичні події і історичні особистості, і все це – служить фоном для пригод безпорадного Дон Жуана (Байрон кардинально змінює традиційний образ). І сам герой (а він є частково автобіографічним), і “великі люди”, які зустрічаються на його шляху, не викликають в автора нічого, окрім іронії. Не помилював лорд і знаменитих англійців, через що англійська спільнота відмовила йому у почесному похованні (у Вестмінстерському абатстві). Легені поета було поховано у Міссолонга, а тіло у церкві містечка Гекнолл, яке знаходиться на родовій землі поета.

-... “Англійці можуть думати про Байрона все, що їм заманеться, але іншого такого поета вони не породили”, - сказав Гете, який осмислив творчу особистість Байрона в “Фаусті” в образі Евфуріона, сина Фауста і Єлени Прекрасної. Евфуріон народився для чистого мистецтва, але не схотів існувати у штучних умовах, поринувши у царство дійсності, яка його вбила. Успіх спадщина Байрона на загальносвітовому рівні є набагато більшим, ніж на батьківщині. Цей поет ненавидів “людське стадо”, виступав проти “рабської покори”, цинічно заперечував всі людські святині, і все одно – він не може не викликати поваги, хоча б через абсолютну відвертість своєї творчості, яка пройшла шлях від пристрасного бунтарства до абсолютно байдужого ставлення до світу через спустошеність душі.

-... коли на горизонті англійської поезії з’явився Байрон, Скотт припинив писати вірші, визнавши, що не має ніякого сенсу робити це на фоні того, кого так щедро було наділено поетичним даром від природи. Джордж Гордон Байрон на загальносвітовому рівні вважається найкрупнішою фігурою англійського романтизму. “Поетом погорди” назвав його Пушкін. Красивий, але кривий на одну ногу Байрон, нібито особисто втілював своїх величних, але скалічених морально героїв. Його ранні поезії склали збірку “Часи дозвілля” ( 1807 ), в якій студент Кембріджського університету висловив своє ставлення до сучасності ( “Дім батьків, ти прийшов до розору...” ), і продемонстрував, у всякому випадку - на словах, легковажне ставлення до поезії. Можливо, поетичний дар вразив сучасників, можливо – зневажливий погляд на людство, але збірка викликала низку негативних рецензій з боку романтиків старшого покоління (особливо з боку “лейкистів”). Молодий поет відповів полемічним твором, в якому висловив власне розуміння місця художника у суспільстві. “Англійські барди та шотландські оглядачі” (1809) є поетичною, сповненою сарказму, сатирою на стан англійської літератури романтичної доби. Споглядальна позиція “лейкистів” здається йому смішною, їхній відрив від реальності – злочинним. Він називає своїми вчителями сатириків XVIII ст. – Свіфта ( якого в Англії вважають божевільним генієм ), Філдінга, декларує власну належність до просвітницького культу Розуму. Хоча творчість Байрона, безумовно, носила романтичний характер, про це свідчить його небажання бачити сучасну йому Англію, в якій його давній і славетний рід відтепер мало що означав. З’явилися нові цінності, головними з яких стали гроші.

### **Життя і творчість Шеллі**

-... у 1816 р. Байрон у Швейцарії познайомився із Шеллі, і їхня дружба стала літературним фактом. Всі мемуаристи і біографи Шеллі визнають: це була людина надзвичайної привабливості, яка силою своєї чарівності буквально перетворювала людей на власні речі.

Але закінчувалось таке перетворення як правило трагічно. Персі Біші Шеллі походив із знатної і дуже впливової родини. Але аристократичне середовище розірвало з ним будь які зв'язки. Ще навчаючись у школі, майбутній поет отримав репутацію божевільного через блюзнірське ставлення до Бога. Із університету Шеллі виключили через брошуру "Необхідність атеїзму". Після кінцевого розриву з батьками поет вів мандрівне життя, створив щось на подобу власного суспільства, яке складалося головним чином із закоханих у нього дівчат, з однією з яких, дочкою шинкаря, він узяв шлюб. Шеллі вважав себе революціонером, виступав на мітингах робітників, але насправді життя простого народу його цікавило мало. Це був скоріше акт мистецтва. Суттєві наслідки мало знайомство із Вільямом Годвіном, революційно налаштованим романтиком, з дочкою якого, письменницею Мері Годвін, Шеллі узяв новий шлюб. Його колишня дружина, а також сестра Мері Годвін наклали на себе руки. Суд позбавив Шеллі права виховання дітей, англійське суспільство примусило його покинути батьківщину. Молоде подружжя якийсь час блукало Європою, а у 1822 р. після шторму біля берегів Італії було знайдено мертве тіло Персі Біші Шеллі. Яхта залишилась неушкодженою. Його смерть залишилась загадкою. Існує версія, згідно з якою, Шеллі мав таємні стосунки з контрабандистами, які й відправили його в інший світ.

-... спадщина Шеллі – лірика, поеми, поетичні драми, трактат про поезію, чимале за обсягом листування, щоденники, політичні памфлети, філософські етюди. Особливо відомою є поетична драма "Прометей звільнений" ( 1819 ), в якій людська історія подається як процес поступового заглушення ініціативи, згасання волі, придушення сміливості. Звільнений Прометей залишає гори Кавказу і нібито розчиняється в образі Людства. Прометей звільнений, за думкою автора, і є це нове людство, просвітлене і підняте на новий рівень розвитку. "Ода західному вітру", також, як і "Прометей звільнений", демонструє нігілістичні тенденції, які взагалі є характерними для творчості Шеллі.

-... у 1818 р. дружина Шеллі, Мері Годвін, публікує технічну антиутопію "Франкенштейн", в якій виводить на авансцену "сучасного Прометей". Талановитий вчений відкрив таємницю живої матерії і думав, що ошчасливив людство. Створивши штучну людину, він відчуває себе переможцем над природою, але подальші події доводять: "просвітлене", раціонально налаштоване людство є потворою, а геніальний вчений – божевільним.

- ... в кишені мертвого Шеллі знайшли книжку поезій Джона Кітса. Джон Кітс походив із зовнішньо благополучної буржуазної лондонської родини, над якою нібито тяжів рок. Кітс ще був підлітком, коли померли його батьки: батько помер, коли упав з коня, мати померла від туберкульозу. Старший брат незабаром пішов за нею, а молодший, Джон, через сімейне захворювання не встиг прожити повноцінне поетичне життя. У 1820 р. шанувальники поета зібрали гроші і відправили поета до Італії, де у 1821 р. його не стало. Кітса поховали на одному кладовищі із Шеллі. "Поет краси", як його називають, залишив сонети, оди, балади, поеми. Ставлення до спадщини Кітса було різним за життя, різним воно є і зараз. На відміну від аристократичної поезії Байрона й Шеллі, стиль Кітса яскраво демонструє особливості так званої "міщанської школи поезії". Кітс вражає квітчастістю, але не банальною, а цілком оригінальною. Кітса приваблювала античність, книжна культура, яку він добре не знав, тому що не мав класичної освіти. Тому його твори тримають в собі чимало фактичних помилок, але цей курйоз тільки надає його творчості привабливості. Життя Кітса не відрізнялося великою кількістю цікавих подій, а тому читання "Іліади", стрекіт цвіркуна, співи солов'я, відвідування дому Бернса, отримання листа від друга, навіть зміни у настрої і погоді, стають для Кітса приводами для створенні поезій. Сам поет називав власну творчість "скоріш

божевільною спробою, ніж завершеною справою”, але світ і досі цінує його. Кітс вважав, що поезія повинна “здаватися спогадами”, таким чином передбачуючи подальший розвиток поезії як символічної, так і модерністської.

-... проза англійського романтизму представлена іменами Метьюрина, Лема, Хезлітта, Лендора, де Квінсі, Карлейля. Вона тяжіє до загадкового. На сторінках англійського романтичного роману постійно з’являються вампіри, середньовічні замки, таємничі незнайомці, мандрівники, привиди, страшні родинні таємниці, і усе це – на фоні простих побутових подробиць і мотивованого психологізму. Тобто наявним є продовження традицій “готичного роману”, який зародився ще у XVIII ст., і народження нового мистецтва – мистецтва класичного реалізму.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

### **Тема 1. Провідні мотиви творчості Байрона**

Визначте основні теми й мотиви лірики Дж.-Н.-Г. Байрона. Вкажіть ознаки романтичного світосприйняття в ліричних творах Дж.-Н.-Г. Байрона. Аналіз творів «Душа моя похмура», «Валтасарове видіння», «Прометей». Тематична і проблематична своєрідність лірики Байрона, риси байронізму. Ідейно-художнє новаторство поета.

### **Тема 2. Національно-визвольний рух у поемі Д.Байрона «Паломництво Чайльд Гарольда»**

Місце ліро-епічної поеми у творчості Байрона, її проблематика та ідейна спрямованість, романтичний пафос. Проблема особистості і її зіткнення із суспільством. Ставлення Чайльд Гарольда до визвольної боротьби народів. Ідейно-художнє новаторство поеми.

## ТЕМА 7. ТВОРЧІСТЬ ВАЛЬТЕРА СКОТТА

-... Вальтер Скотт, шотландський баронет ( справжнє ім'я - герцог Бокль ), походив із роду, внесеного до історичних анналів. Все життя Скотта було присвяченим історії: він збирав історичний шотландський фольклор, колекціонував рукописи й антикваріат. До літератури Скотт прийшов досить пізно, у тридцять три роки. У 1805 р. він опублікував свої “Пісні шотландського кордону”, до якої увійшли як фольклорні, так і авторські балади. А у сорок два роки письменник вперше представив на суд публіки свої історичні романи. В числі своїх попередників на цьому поприщі Скотт називав численних авторів “готичних” й “антикварних” романів, особливо його захоплювали книги Мері Еджуорт, яка присвятила свою творчість зображенню ірландської історії. Але Скотт шукав свій, власний шлях. “Готичні романи” не задовольняли його занадтим містицизмом, “антикварні” – незрозумілістю для сучасного читача. Після довгих пошуків Скотту вдалося створити універсальну структуру історичного роману, провівши перерозподіл реального і вигаданого так, щоб показати - не життя історичних осіб, а постійний рух історії, який не може зупинити жодна з видатних особистостей, є справжнім об'єктом, вартим уваги художника. Погляд Скотта на розвиток людського суспільства називають провідеціалістським ( від лат. Providence – Божа воля ). Тут Скотт іде слідом за Шекспіром. Історичні хроніки Шекспіра осягали національну історію, але на рівні “історії королів”, Скотт перевів історичних особистостей у площину фону, а на авансцену подій вивів вигаданих персонажів, на долю яких має вплив неузгодження між стариною й новизною, зміна епох. Таким чином Скотт показав: рухаючою силою історії виступає народ, саме народне життя є основним об'єктом художнього дослідження Скотта. Його старина ніколи не буває розмитою, туманною, фантастичною. Скотт є абсолютно точним у зображенні історичних реалій, тому вважається, що він розробив явище історичного колориту, тобто майстерно показав своєрідність певної епохи. Ще одна деталь: попередники Скотта зображували історію заради історії, демонстрували свої видатні знання, і таким чином збагачували знання читачів, але заради самих знань. У Скотта не так: він знає історичну епоху детально, але завжди пов'язує її із сучасними проблемами, показуючи, як подібні проблеми знаходили своє вирішення у минулому. Особливо цікавила Скотта “шотландська проблема”, їй він присвятив романи “Уеверлі” ( 1814 ), “Роб Рой”( 1818 ), “Пуритани” ( 1816 ). Роман “Айвенго” ( 1819 ) було створено на матеріалі англійської історії, але центральна його проблема стосується все ж таки “шотландського питання”. Шотландія і Англія йшли до об'єднання декілька віків і кінцево об'єдналися у XVIII ст. Але об'єднання не задовольняло старовинні шотландські клани, і вони почали боротьбу. Англійці придушували одне повстання за іншим. Ставало зрозумілим: маленька, економічно недорозвинута Шотландія не може протистояти силою зброй могутній, індустріально розвинутій Англії. І тому Скотт зайняв позицію примирення. Ствердженню мирного співіснування шотландців й англійців він присвятив цілу низку романів, показуючи боротьбу між Шотландією і Англією у різні історичні епохи і завжди закінчуючи свої романи романтичним і символічним весіллям, одруженням парубка і дівчина з двох ворогуючих станів. Головні герої, також, як і традиційний happy end, завжди втілюють авторський моральний ідеал і відповідають особливостям романтичного суб'єктивізму. Скотт ніколи не приховував власних симпатій: Роб Рой (шотландський Робін Гуд), викликає повагу автора, захоплює своєю нестримною відвагою і жаданням волі. Але Скотт одночасно визнає: старовинні звичаї горців є дикими, і як би він сам не любив усе шотландське, розгул вільготи є приреченим. В романі “Айвенго” ми також бачимо, що

прихильності автора віддано саксам, які страждають під гнітом жадібних феодалів-норманів, але національна єдність є неминучою, через століття на місці двох ворогуючих таборів виникне єдина англійська нація, яка вбере у себе елементи як саксонської, так і норманської культур. Універсальну структуру історичного роману, яку створив Скотт, було підхоплено у багатьох країнах ( Гюго, Купер, Куліш та ін. ), причому не тільки романом історичним. Роман завжди є історичним, тому що він осмислює події, які, хоч на декілька років, але віддаляються від сучасності, і тому що реалістичний роман сприймає людину на фоні руху історії (Стендаль, Бальзак, Толстой). Тому Скотта вважають одним із творців сучасного жанру роману.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

### **Тема 1. Своєрідність історичного роману В.Скотта «Айвенго»**

Принцип побудови сюжету за двома планами – історичний і особистий. Доля вигаданих героїв (Айвенго, Ровени, Ребекки, Рицаря Храмовика, Бріана де Буагільбер) і історичних (Річарда I). Конфлікт роману. Місце народу і його ватажків. Засоби створення історичного і національного колориту, найбільш характерні прийоми художнього змалювання характерів і ситуацій.

Об'єктивність зображення історичного процесу і соціальних відносин у романі. Історична основа роману. Втілення найкращих рис народу в образах Вамби і Гурта, розбійників Робін Гуда. Річард I – ідеалізований герой автора. Айвенго – шляхетний лицар. Жіночі образи в романі. Викриття лицемірства служників церкви.

## ТЕМА 8. Французький романтизм

Французький романтизм сформувався пізніше, ніж англійський і німецький. Статус загальнонаціонального явища він набув лише у 20-х рр. XIX ст. Каталізатором розвитку романтизму завжди ставав розвиток буржуазних настроїв у суспільстві. На заміну феодальним, релігійним цінностям прийшли цінності інші. Відмовившись від суворого давнього Бога, люди після революційної епохи створили нового кумира – грошового, який ніяким чином не міг задовольнити художньо налаштовані душі. Так було в Англії на початку індустріальної революції, так було в Німеччині, де геніальна особистість вимушена була усамітнитися, відгородити себе від світу філістерів. Ставлення до буржуа у Франції на початку XX ст. було іншим: там буржуа виступили революційною силою, вони проливали кров на барикадах, героїчно руйнуючи жорстокий світ абсолютизму. Тому на відміну від англійського і німецького, французький романтизм не відмовлявся від реальності, навпаки – він її стверджував як реальність героїчну. Мова йшла про сучасне суспільство і сучасного героя. Романтичні ідеї Франції навіть не припускали відокремленості художника від сучасності, яка була романтичною сама по собі. Жермена де Сталь, Шатобріан, Костан, Балланш, Сенанкур, незважаючи на критику спадщини “філософів” ( так у Франції насмішливо називали просвітників ) наслідують Вольтера, Дідро і Руссо у плані активного втручання у життя силою публіцистичного слова. Вони пишуть трактати про політику, про суспільну мораль, про ставлення літератури до суспільних установ. І ця заінтересованість у злові дня не залишить французький романтизм ніколи. До політики прийде навіть “серафічний” Ламартин, корифеї французького романтизму Гюго і Жорж Санд будуть постійно виступати як політичні і соціальні художники, створять жанр соціального роману. Хоча на пізньому етапі розвитку саме французький романтизм зробить ґрунт для виникнення напрямку “мистецтва заради мистецтва” ( Бодлер, Леконт де Ліль, Флобер, Готьє ), який в свою чергу виступить живильним середовищем для розвитку новітніх напрямків в поезії. Головною метою французького романтизму було знищення тиранічних правил і табу “класичного віку”. Художники-романтики намагались довести французькій публіці: мірилом “доброго смаку” можуть бути і народне мистецтво, і героїчна сучасність, а не тільки застарілі класицистичні нормативи. Традиційне для німецьких і англійських романтиків тяжіння до ірраціонального проявилось в колі французького романтизму лише “на периферії” ( деякі твори Нодьє, Готьє ), але воно завжди було спровокованим німецькими або англійськими моделями і мало раціональне пояснення. Фантастичне і позареальне взагалі не є притаманним французькому духу, який завжди схилявся до раціонального осмислення дійсності. Єдиною широко розкритою містичною тематикою у французькому романтизмі була тематика християнська ( Шатобріан, Ламартин ). Але християнська міфологія теж набула інтересу до соціального життя. Апологія християнства в творчості Шатобріана виникла як реакція на антиклерикалізм просвітників, яких звинувачували у жахах Великої Французької революції, як осмислення з релігійних позицій феномену Наполеона, і модифікувалась вже у творчості Жорж Санд і Гюго у тяжіння до утопічних соціалістичних програм ( сен-симонізм ).

- **Віктор Гюго** – найавторитетніший з французьких романтиків, вождь французького романтизму і його теоретик. Він народився у досить дивній родині: батько, селянин за походженням, під час революційних подій став наполеонівським генералом, мати походила з давнього аристократичного роду. Батьки розлучилися, коли Віктор був дитиною. Мати

виховала сина у дусі католицизму і роялізму. У своїх перших поезіях юнак проклинав Наполеона і оспівував династію Бурбонів. В 14 років він записав у щоденнику: “Хочу бути Шатобріаном або ніким”. Творчий шлях Гюго умовно розділяється на три періоди:

- **перший** ( 1820 – 1850 ) – реформа французької поезії, створення національної теорії романтизму, ствердження романтичного театру, ствердження французького історичного роману;

- **другий** ( 1851 – 1870 ) – створення соціально-романтичного роману, граничне загострення політичних мотивів у ліриці;

- **третій** ( 1870 – 1885 ) – осмислення революційного шляху Франції, загострення трагічного забарвлення творчості.

- **Гюго** прийшов на позиції романтизму під впливом поезії Шатобріана і Ламартина. Але його власний поетичний дар був набагато міцніший, ніж дар його вчителів. Саме йому судилося провести реформу французької поезії, створити умови для її подальшого розвитку. Збірка “Орієнталі” ( 1828 ) з цього приводу набула символічного значення. Порушуючи класичні вимоги єдності вірша, Гюго чередує розмір і довжину рядка, створюючи вигадливі картини зустрічі мандрівників із джинами в пустелі ( “Джини” ), шаленої скачки гетьмана Мазепи, який програв битву, але не скорився ( “Мазепа” ). Гюго замінив раціоналістичний вірш класицизму на мову людських почуттів, відмовився від прикрас, запозичених з античної міфології, відмовився від вимоги суворого розділення лексики на “високу” і “низьку”. Класицистична поезія визнавала тільки цезуру ( паузу ), розташовану посередині рядка, а також думку, яка уміщається в один поетичний рядок. Це сковувало художників, не давало можливості вільно проспівати про власне бачення світу. Гюго увів “смыслову” цезуру, а також “переніс”, і таким чином розкріпачив поетичну думку. В галузі ритму поет відмовився від застиглого олександрійського вірша і здивував сучасників різноманітністю ритмів, які передавали то вічний спокій пустелі, то жах людини перед незнаним, то рокіт бурі, то тріск дерев під час урагану. У 1830 р. в статті “Про пана Доваля” Гюго визначав романтизм як “лібералізм в літературі”, і підкреслював, що “літературна свобода є дитиною свободи політичної”.

-У 1827 р. Гюго звертається до жанру романтичної історичної драми. Драма “Кромвель” відображає події Великого Англійського Бунту XVII ст., які Гюго зрозумів у романтичному дусі. Але передмова до драми є набагато відомішою, ніж сам твір. “Передмова до “Кромвеля” давно вже розуміється як окрема теоретична праця і вважається маніфестом французького романтизму. Намагаючись довести рівноправність авторитету “давніх” і авторитету “нових”, Гюго розподіляє розвиток світової літератури на три періоди: перший – первісний ( вершина – Біблія ), другий – античний ( вершина – поеми Гомера ) і третій – християнський ( вершина – Шекспір ). Таким чином Гюго руйнує основу класицизму – ствердження незмінності античного ідеалу краси. Більш того, Гюго висловлює думку про відірваність мистецтва класицизму від реальних потреб людства. Античність давно минула, наступила нова ера, яка вже зовсім по-іншому дивиться на людину, розуміючи її не як істоту, абсолютно підкорену космічній необхідності, а як поєднання ангела і звіра, небесного і земного. І хоча рок завжди панує над людством, все ж християнська епоха надає людині свободу вибору між вічним і смертним. Тому мистецтво Франції повинно відмовитися від застарілої орієнтації і піти новим шляхом, шляхом Шекспіра, який відображав життя “природно”, у суміші високого і низького, комічного і трагічного. Але заклик до наслідування природі не привів Гюго до реалізму. Він по-своєму інтерпретував



шекспірівське положення про дзеркало і природу ( “mirror up to nature” ), висунувши вимогу “концентрованого дзеркала”. “Прекрасне має лише одне обличчя, потворне має їх тисячу”, - стверджував Гюго і розробляв теорію гротеску. Гротеск ( від італійського “печерний” ), є явищем досить молодим. Його не знала античність. На початку XIX ст. археологи відкрили неподалік від Риму грот Нерона, розписаний такими чудернацькими і примхливими зображеннями, що один із вчених збожеволів під впливом побаченого. Потворні і одночасно вишукані квіти і тварини переплелися у неймовірних виглядах. Вони захоплювали людей майстерністю художників, що їх створили, і одночасно лякали своєю потворністю. “Божевільний грот” закрито для відвідувачів і зараз, але копії зображень розійшлися по Європі. Так виникло у мистецтві явище гротеску, до якого часто зверталось романтичне мистецтво ( Гофман, Гюго, По ). Гротеск завжди перебільшує потворні або комічні риси, це не реалістичне, а загострене, чудернацьке зображення. Нібито ми бачимо певний образ не у денному, а у печерному або нічному освітленні, і він лякає і одночасно заінтригує нас. Гротескними образами є образи Цахеса, Лускунчика у Гофмана, Квазімодо, Гуінплена у Гюго. Гротеск існує і в сучасному мистецтві, але відкрили його романтики, і заслуга Віктора Гюго тут є незаперечною.

Наступні драми Віктора Гюго – “Марьон Делорм”, “Ернані”, “Рюї Блаз” стверджували права романтичного мистецтва на французькій сцені, але найбільш відомим твором першого періоду творчості вважається роман “Собор Паризької Богоматері”( 1831 ). Роман створювався в період підготовки і під час Липневої революції 1830 р., але Гюго звертається до подій XV ст. Чому? Безумовно, він наслідує принцип Скотта: від історії до сучасності, і обирає XV ст. не випадково. XV ст. у Франції пройшло у боротьбі між старим і новим, між середньовіччям і Ренесансом. Показуючи зміни у суспільстві на прикладі долі вигаданих особистостей, Гюго звертається до скоттівської моделі історичного роману, але інтерпретує її по-своєму. Його романтизм називають “живописним”, і не випадково. Гюго – знавець середньовіччя, знавець старого Парижа, його архетиктури, його побуту. Він показує Париж з висоти польоту птахів, розповідає про історію міста, і особливо зосереджує увагу на духовному центрі середньовічного Парижа, на Соборі Паризької Богоматері, який народ будував віками, і який колись, до появи друкарства, висловлював його душу. Тому головним персонажем роману є Собор, вічний і нерухомий. Це не просто величезна споруда на острові Сіте, яка об’єднує Париж університетський і Париж буржуазний, це – жива істота, яка спостерігає за життям Клода Фролло, Есмеральди, Квазімодо, і скоріш за все, ставить до них байдуже. Собор втілює вічний закон "ананке", вічний закон необхідності, смерті одного і народження іншого. Не випадково грецьке слово є накресленим невідомою рукою на стіні однієї з його веж.

- Романтичне мистецтво створює не типові, буденні, а надзвичайні образи. Гюго розумів Шекспіра у романтичному дусі і зосередив увагу на такій якості його образності, як універсальність. Універсальні образи поєднують в собі конкретику і величезне узагальнення, за ними стоїть певна філософська проблема, яка віками не втрачає своєї актуальності. Такими є образи Дон Кіхота, Гамлета, Макбета, короля Ліра. Такими є образи роману Гюго. Романтики намагались творити образи, які б далеко виходили за кордони сучасного життя. Вони творили індивідуальну міфологію на рівні міфології античної, або християнської, і будь-яку міфологію сприймали як абсолютну правду. Клод Фролло втілює середньовічне нехтування усім земним. Це талановита людина, але людина викривлена. Гюго доводить: нехтування людським, тілесним, природним породжує зло. Пристрасть Фролло до

Есмеральди немає нічого спільного із любов'ю, в тому числі із любов'ю християнською. Клод Фролло – злочинець, але і нещасна людина, жертва трагічного і жорстокого ставлення до реального світу, яким грішило середньовіччя. Есмеральда – циганка ( правда, тільки за вихованням ) і французенка ( за походженням ). Її унікальна краса звела з розуму Фролло, і він знищив її, тому що не міг зрозуміти і не міг привласнити. Есмеральда втілює ідеал Гюго. Це його суб'єктивне, романтичне бачення свободи і краси, які завжди йдуть поряд. Гротескний Квазімодо, потворний, розумово неповноцінний, неймовірно сильний фізично, усе життя знав тільки образи та жорстокість. І він відповідав жорстокістю на жорстокість. Навіть Фролло, який нібито виховав сироту, інакше, як з огидою на нещасного дивитися не може. Любов Квазімодо до Есмеральди є високою любов'ю до ренесансної Мадонни. Так Данте кохав Беатріче, так Петрарка ставився до Лаури. До зустрічі з Есмеральдою Квазімодо не знав, що у світі існує любов, краса і добро. Добрий вчинок дівчини із Двору Чудес став для Квазімодо “широсердною подією”, перевернув його життя. Квазімодо втілює авторське осмислення природи і долі народу, забитого й безправного, нерозумного й рабськи покірного. Але не завжди. До зустрічі з Есмеральдою життя Квазімодо проходило нібито у стані сну. Він бачив перед собою тільки величезну споруду собору, служив їй, і був її частиною. Тепер він побачив інше, і за це інше готовий віддати життя. Протест Квазімодо є протестом несвідомим, жорстоким, і навіть страшним. Але його важко звинувачувати, йому можна тільки співчувати. Так Гюго засобами романтичного мистецтва висловлює власне ставлення до революційних подій. В “Соборі Паризької Богоматері” Гюго, слідом за Скоттом, переміщує історичних особистостей на рівень фону ( Людовик XI, Гренгуар ), а на авансцену виводить особистостей вигаданих ( Фролло, Есмеральда, Квазімодо ), але, на відміну від Скотта, Гюго малює не тьмяні почуття, а великі пристрасті, і згідно із власною теорією “концентрованого дзеркала”, активно використовує контраст і гротеск. Есмеральда – не просто красива дівчина, вона є унікально вродливою, Квазімодо – не просто потвора, його вигляду люди боялися навіть тоді, коли він був немовлям. Концентрація протилежних рис, загострення пристрастей створюють могутній живописний ефект і роблять твір Гюго одним із найяскравіших в історії світової літератури.

- Другий період творчості Віктора Гюго є тісно пов'язаний з політичною діяльністю письменника. Вихований роялістами, він у 1827 р. остаточно пориває свої зв'язки із антидемократичними виданнями і переходить до табору республіканців. Він із захопленням вітає революцію 1830 р., підтримує “банкірського короля” Луї-Філіппа, у 1845 р. стає пером Франції, у 1841 - академіком Французької Академії. Але особисте благополуччя не може затулити бачення страждань народу, який кров'ю досягнувши буржуазних свобод, тепер стогне під новим тягарем, тягарем тотальної експлуатації. Тому настає розчарування у “владі банкірів”, і Гюго вітає Лютневу революцію 1848 р. Його обирають до парламенту, він стає членом спочатку Установчих, а потім Законодавчих Зборів. Переворот 1851 р. ламає процес демократизації країни. Контрреволюціонери саджають на трон небожа Наполеона Бонапарта, Наполеона III, якого Гюго вже у вигнанні із презирством назве “Наполеоном Маленьким”. За голову поета буде призначено величезну суму – 25 тисяч франків, але Іуди не знайдеться, і “рицар Свободи” буде продовжувати творчу і політичну діяльність спочатку у Бельгії, а потім на островах протоки Ла-Манш. Там у 1853 р. з'явиться поетична збірка “Відплата”, яка за настроєм буде сильно відрізнятися від ліричних “Зав'ялого листа” ( 1831 ), “Пісень сутінок” ( 1835 ), “Внутрішніх голосів” ( 1837 ) і “Променів та тіней” ( 1840 ). Поет звинуватить продажних буржуа у зрадництві ідеалів свободи (“Буржуа в себе вдома”),

викриє суть продажної преси ( “Журналіст” ). Особливо дістанеться Наполеону III, який намагався використати славу свого геніального родича. В поемі “Спокута”, яка займає центральне місце у збірці, Гюго малює фантастичну картину воскресіння великого грішника – Бонапарта – який від воскресіння відмовився, коли побачив сучасну Францію і свого племінника на троні.

У 1862 р. Гюго закінчує роман “Знедолені”. За жанром це соціальна епопея, Гюго створює широку картину народного життя, але у романтичному дусі надає не об’єктивне, а суб’єктивне бачення світу. “Я поновив в правах людини блазня, лакея, каторжника і повію”, - скаже письменник наприкінці життя, осмислюючи свій творчий шлях. Саме такі люди, хоча сучасна Гюго Франція не з них одних складалася, стають об’єктом зображення в романі “Знедолені”. Життя Франції осмислюється з народної точки зору. Жертви жорстокої експлуатації ( Козетта) і несправедливості державних установ (Жан Вольжан ) несуть в собі щось ангельське. Носії суспільного зла – родина Тенард’є, інспектор Жавер – справжні дияволи. І знову Гюго звертається до прийому “широсердної події”. Не завжди Вольжан був мудрою і достойною людиною. Його природну доброту було знищено, коли він вкрав батон хліба, щоб нагодувати голодних дітей своєї сестри. На біду, справу його вів інспектор Жавер. Ця людина існує за принципом: набрид повинен сидіти у тюрмі. Він не допускає почуття порядності у тих, хто не має банківських кредитів. В результаті Вольжан опиняється на каторзі і проводить там 19 років. Він вийде звідти вовком, який буде твердо знати одне – виживає той, хто сильніший. Єпископ Міріель узяв на себе турботу про спаплюжену людину, а спаплюжена людина вкрала столове срібло і втекла подальше. Вольжан не вірить у добро. Він є впевненим: Міріель прийняв його тому, що хоче, щоб усі бачили, який він добрий. Поліція схопила Жана, і для того щоб знову він опинився на каторзі і ніколи вже не вийшов звідти, потрібно було тільки отримати свідчення священника про вкрадені коштовності. Але священник є впевненим: людська душа – набагато цінніша за будь-яке срібло. І тому він стверджує: срібло Вольжану він сам подарував, і додає до “подарунку” ще і срібний канделябр. Так Вольжан перетворюється із “звіра” на “ангела”. Коли під час революційних подій, повсталі робітники захоплять ненависного Жавера (а Жан далеко не єдина його жертва), Вольжан не дозволить їм розправитися з інспектором і відпустить останнього на волю. Жавер не переродиться на “ангела”, він накладе на себе руки, тому що система його життя перетворилася на руїни, він вважав себе знаряддям вищої справедливості, а виявилось, що все навпаки: злочинцем є саме він і ті, кого він все життя охороняв від “наброду”. Глибоко віруючий Гюго виправдовує революційні дії народу. Він є впевненим: сили зла самі не підуть. Найкращі люди Франції збираються на барикадах: справедливий республіканець Анжольрас, маленький герой Гаврош, який набув особливого значення. Невгамовний, веселий хлопець, який відчайдушно допомагав борцям за інтереси народу і загинув на барикадах, став одним із символів Парижа.

-У вигнанні Гюго створює романи “Трудівники моря” ( 1866 ), “Людина, яка сміється” (1869), трактат “Вільям Шекспір” (1864), а 4 вересня 1870 р., в день проголошення Франції республікою, повертається на батьківщину. Його зустрічають як національного героя, він займає почесне місце у суспільстві. Починається третій період творчості.

-Також, як і багато інших культурних діячів, Гюго не підтримав вимог комунарів в день проголошення Паризької Комуни 18 березня 1871 р. Але не підтримав і дії версальців, які після розгрому Комуни почали жорстоку розправу над комунарами. Гюго навіть

запропонував тим, кого держава вважала злочинцями, притулок у своєму будинку у Брюсселі, і у 1872 р. випустив збірку "Грізний рік", в якій створив буквально поетичний протокол подій 1870-1871 р. Поезії "Крик", "Розстріляні", "Я бачив кров" засуджують масову страту комунарів. Особливо відомою є балада "За барикадами, на вулиці пустій..." В основу її було покладено реальний епізод: багато підлітків брали участь у вуличних бійках, часто не розуміючи політичних вимог. Після падіння Комуни багатьох із них було заарештовано і розстріляно. Під час масового розстрілу один із підлітків попросив солдатів відпустити його додому ненадовго. Він хотів віддати матері годинник. Солдати відпустили, сміючись. Вони думали, що хлопець налякався і зрадив своїх товаришів, і були вельми здивовані, коли побачили, що "боягуз" повернувся. "І відступила смерть" – пише Гюго і залишається романтиком, тому що насправді хлопця було розстріляно. Останній роман письменника, "Дев'яносто третій рік" (1874), присвячено проблемі складних стосунків між милосердям і реальним життям. Три масштабних, героїчних характери – революціонер Сімурден, його учень Говен та їхній ворог, рояліст маркіз де Лантенак – перехрещуються під час подій Великої Французької революції. В останньому романі Гюго бере під сумнів свою улюблену ідею перетворення людини під впливом милосердя. "Щиросердна подія" в романі є: маркіз де Лантенак, оточений республіканцями, які придушують контрреволюційне повстання селян з не меншою жорстокістю, ніж це колись робили королівські війська, тікає, учинивши пожежу у замку. Але крізь шум пожежі чути крики дітей, які випадково залишились в одній із веж. І маркіз повертається, і діє як справжній аристократ: він рятує дітей, нехтуючи власним життям і опиняється в руках революціонерів. Говен, який керує загоном, під враженням благородного вчинку Лантенака, відпускає його. Але маркіз і не думає змінювати власне ставлення до революції і революціонерів. Доброта Говена обертається людськими втратами, і він опиняється під судом трибуналу. Сімурден, який колись привів Говена до лав борців за кращу долю, прирікає свого учня до страти, хоча солдати благають про милосердя. Але для Сімурдена інтереси республіки стоять вище за людські почуття. Роздуми Говена перед стратою стають кульмінацією роману. Говен мріє про республіку милосердя, яка колись прийде на зміну республіці терору. Роман "Дев'яносто третій рік" можна вважати духовним заповітом великого гуманіста, так само, як і памфлет "Останній день засудженого на смерть" (1829), і звернення до російських солдат під час кривавої розправи над Польським Повстанням 1863 р. "Трибун і поет, він гримів над світом, як ураган", - сказав про Віктора Гюго Максим Горький. Віктор Гюго привертав увагу до несправедливостей світу, і за це його поважає людство.

-Письменниця Аврора Дюпен ( за чоловіком Дюдеван ) писала під псевдонімом Жорж Санд і була найвідомішим представником французького романтичного соціально-психологічного роману, який надав живильного ґрунту для розвитку класичного реалізму. Ця освічена і революційно налаштована жінка вважала своїми літературними вчителями Руссо і Гете, і присвятила життя боротьбі із соціальною нерівністю, як між окремими верствами суспільства, так і між чоловіком і жінкою. Вона прожила яскраве життя, товаришувала з Жерменою де Сталь, Віктором Гюго, Альфредом Мюссе, з реалістами – Стендалем, Бальзаком, Флобером, з композиторами – Листом і Шопеном, з поетом Міцкевичем, з художником Делакруа. Ця жінка сприймалася за життя як екзотичне явище, адже вона, на відміну від інших жінок того часу, виступала сама по собі, як самостійний художник і як самостійна особистість. Напів-аристократка, напівпростолюдінка, Аврора Дюпен з дитинства зазнала принижень, пов'язаних із "неповноцінним" походженням. Нещасливий

шлюб із Казимиром Дюдеваном, який виник так, як виникала більшість шлюбів того часу, тобто не тільки без осмисленого вибору, а і практично без доброго знання одне одного, розпався, тому що майбутня письменниця прийняла мужнє рішення: знаючи, що світ засудить її, вона залишила свій родовий маєток Ноан і відправилась до Парижа, де її чекали труднощі, щоденна праця і творче життя.

-Аврора Дюпен почала писати заради економічної незалежності від чоловіка і поступово набула слави одного із найсерйозніших письменників соціально-романтичної школи. Романтик завжди втілює у творі мистецтва власний ідеал, і героїні численних романів Жорж Санд ("Індіана" ( 1832 ), "Лелія" ( 1833 ), "Жак" ( 1834 ) та ін. ) виступають втіленням суб'єктивного ідеалу. Головною цінністю фундаторка жіночої емансипації вважала свободу. І саме такими є її героїні. Вони розривають зв'язки із нелюбими чоловіками і йдуть назустріч справжньому коханню. Творчість Жорж Санд несе в собі чимало суперечливих моментів. "Однією із наших святих", - назвав її І.Тургенєв, якого вражали широта натури і мужнє серце письменниці. Одночасно існує думка про досить складне ставлення Флобера до Жорж Санд. Сам письменник не залишив коментарів, але інколи "Мадам Боварі" сприймають як пародію на життя знаменитої жінки. Занадто ідеалізовані героїні не можуть не викликати іронії. Всі вони говорять занадто правильною мовою і ніколи не вчиняють неправильно. Одночасно не можна не зазначити: Жорж Санд є справжньою спадкоємицею просвітників. Головною метою її творчості був не епатаж, в якому її часто звинувачують, а служіння суспільству із високою метою його вдосконалення. Коли французький романтизм розділився на два напрямки: на чисте мистецтво і на школу соціального роману, або на "мистецтво заради мистецтва" і "мистецтво заради прогресу", Жорж Санд разом із Віктором Гюго очолили другий напрямок. Жорж Санд називала своє мистецтво "романтизмом для людей" і не тільки захищала загальнолюдські цінності, а і боролася з проявами так званого "демонічного начала", до якого схилилися Байрон, Мюссе та ін. Романи "Ускок" ( 1838 ) і "Орас" ( 1841 ) розвінчують індивідуалізм, байдуже ставлення до проблем суспільства. Романи "Консуело" (1843) і "Графиня Рудольштадт" ( 1844 ) присвячені Поліні Віардо, дочці цигана із Севільї, яка вразила колись Європу своїм унікальним талантом. "Сьогодні я бачив велике торжество мистецтва", - записав І.Тургенєв у щоденнику після того, як вперше побачив Віардо. "Вона співає, наче дихає", - із захопленням писав А.Мюссе у 1838 р. В романах про долю геніальної співачки існує багато натяків на сучасників Жорж Санд. Але головним у них є інше: Консуело, дочка бідної співачки, розумом і талантом перевищує багатьох з аристократів. Вона йде гідним шляхом не тільки в житті, а і в творчості, підкорює публіку не зовнішністю або кривляннями, а голосом і акторським талантом. Доля приводить Консуело до Богемії (Чехії ), де вона стає невільним учасником трагічної боротьби слов'ян за свою національну гідність і зустрічає цікаву особистість – чеського аристократа, Артура Рудольштадта, з яким відчайдушно зв'язує життя. На зображенні боротьби чеських патріотів відобразилась багатолітня дружба Жорж Санд із Шопеном, польським композитором, який перебував в Європі в еміграції через придушення духовної свободи в його рідній Польщі. Так само, як Польща страждала під російським гнітом, так само страждала Чехія під гнітом австрійців. Жорж Санд звертається до подій XVIII ст., але осмислює події століття XIX (принцип В.Скотта ). В романі діють історичні особи (пруський монарх Фрідріх, австрійська імператриця Марія-Терезія, просвітник Вольтер ), але на рівні фоні; головними героями є вигадані персонажі. І тут Жорж Санд нібито наслідує Скотта, але, на відміну від англійського письменника, який прибрав із своїх книжок все те містичне і загадкове, чим так

щедро оснащували свої твори автори “готичних романів”, Жорж Санд зображує таємні збори франкмасонів, сповнює свою розповідь неймовірними збігами і обставинами. Особливо названа тенденція проявилася у другій частині (“Графиня Рудольштадт”). Але незважаючи на всі недоліки, французька письменниця залишила глибокий слід в історії світової літератури, і не тільки завдяки боротьбі за права жінок, а і через розробку жанру соціально-психологічного романтичного роману, який було підхоплено реалістами, для яких він став основним жанром.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 1. В.Гюго. Життя і творчість. Роман «Собор Паризької богоматері».**

Життєвий і творчий шлях митця (підготувати проєкт-презентацію – сценарій для документального фільму).

Розмаїття описів Собору в романі як своєрідне втілення в камені генія і загального таланту народу. Собор – композиційний центр, навколо якого відбуваються дії і персонажі роману (Есмеральда, Клод Фролло, Квазімодо).

Особливості романтизму і новаторство Гюго. Відмінність історичного роману В.Гюго від В. Скотта. Антитеза як основний прийом побудови твору. Ставлення Клода Фролло, Феба і Квазімодо до Есмеральди – уособлення трьох типів кохання.

Аналіз портретів Квазімодо, Есмеральди, Клода Фролло, Феба де Шатопера: як вони побудовані, яку роль у портретній характеристиці відіграє гротеск, гіпербола, контраст, екзотична деталь, метафора, у чийому сприйнятті подається портрет, як портрет співвідноситься з особливостями характеру зображення героя, його соціальною належністю і моральністю.

**Тема 2.** Короткий огляд життя і творчості Жорж Санд. Аналіз діалогії «Консуелло» і «Графиня Рудольштадт». Проблема емансипації жінки в романах Жорж Санд: «Індіана», «Лілея». Своєрідність романтичного конфлікту і образ романтичної героїні в діалогії Жорж Санд «Консуело», «Графиня Рудольштадт».

## ТЕМА 9. Польський романтизм

XIX ст. має величезне значення для розвитку національних літератур окремих слов'янських країн. Ці народи пройшли складний історичний шлях. У XIX ст. тільки Росія мала більш-менш гарні умови для розвитку національної культури. Окремі українські землі перебували під російським та австро-угорським впливом. Болгарія страждала під турецьким гнітом. Після кінцевої поразки Наполеона територію Польщі, правлячі кола якої входили до наполеонівської коаліції, було розподілено між Російською імперією, Австро-Угорщиною й Прусією. В результаті більшість слов'янських народів не мала навіть національної освіти. Згадаємо, наприклад, німецькомовну Прагу або російськомовний Київ. Названі умови призвели до відставання розвитку національних літератур. Відсутність національної освіти і статусу державних для національних мов призвели до того, що у XIX ст. мови слов'янських народів тільки починають формуватися як мови національних літератур. У XIX ст. починається міцний національно-визвольний рух, особливо у Польщі, Чехії, Словаччині. Романтизм як мистецтво національного, виключного й героїчного, набуває у цьому сенсі особливого значення. Саме епоха романтизму дарує полякам Міцкевича й Словацького, українцям – Шевченка.

Головною темою польського романтизму завжди була тема свободи, особливо свободи національної. Література романтизму грала у цьому велику революційну роль. Вона надихнула поляків на повстання, яке почалося у 1830 р. і було жорстоко придушено російською армією у 1831 р. Реакція з боку російського уряду (а саме на території, яка була підконтрольній йому, вибухнуло повстання) була жорсткою: Варшавський університет було закрито, твори Міцкевича й Словацького заборонені. Тому літературне життя зосередилось в еміграції (Міцкевич, Словацький, Шопен та ін.). В еміграції з'являються “Пан Тадеуш” Міцкевича, “Кордіан” Словацького, “Небожествена комедія” Красинського. Велич духу народу, який не скорився під численною перевагою ворогів, стає головним мотивом польських художників.

Ім'я **Адама Міцкевича** набуло для поляків особливого значення. Він вважається символом національної своєрідності, гідності польського народу, який вів багатовікову боротьбу за здобуття незалежності. Творчість Міцкевича прийнято розподіляти на три періоди: - ранній, віленсько-ковенський ( до 1824 ). Кращими творами цього періоду вважають “Оду до молодості” ( 1820 ) “Балади й романси” ( 1822 ), поему “Гражина” ( 1823 ); -російський ( 1824 – 1829 ) – “Кримські сонети” ( 1826 ), “Конрад Валленрод” ( 1828 ); -період еміграції ( 1830 – 1855 ) – закінчено “Дзяди”, створено “Пана Тадеуша”.

Він народився в родині, яка завжди сповідувала демократичні ідеали. Його батько колись приєднався до Наполеона, тому що бачив у “маленькому капралі” визволителя поляків. У Віленському (Вільнюському) університеті молодий Адам Міцкевич очолює поетичний рух студентів. У 1822 р., під час публікації “Балад й романсів”, він додає до своєї першої збірки передмову “Про романтичну поезію”, в якій розповідає про європейський романтизм, про необхідність розвитку романтичного мистецтва у Польщі. Сила романтичного мистецтва, на думку Міцкевича, полягає у опорі на національний характер і національну історію, у зображенні оригінальній особистості кожного народу. Усю першу збірку пронизано вірою у чудо, яке існує у реальному світі, але побачити його можна тільки “очима душі” (“Романтика”). У 1823 р. з'являється поема “Гражина”, яку було створено на основі однієї із героїчних сторінок польсько-литовсько-білоруської історії (у XIX ст. поляки,

литовці й білоруси вважали себе єдиним народом. Міцкевич народився на білоруській землі, освіту здобув на території сучасної Литви). У середньовіччі хрестоносці тевтонського ордену постійно атакували прибалтійські й північноросійські землі. Вони відбирали наділи в корінних мешканців, робили їх рабами. Під час страждань народу під іноземним гнітом Міцкевич створює поему про героїчне минуле, про відчайдушний вчинок княгині Гражини, яка очолила литовське військо тоді, коли її чоловік перебував у горах на полюванні. Лірико-драматична поема “Дзяди” ( “Поминання” або “Діди” ) стала для Міцкевича твором, до якого він повертався усе життя. “Дзяди” розповідають про зв’язок між живими й померлими, про посмертну кару для тих, хто не жалкував нещасних, гнобив вбогих.

У 1823 р. Міцкевича було заарештовано “за участь у таємних зборах”. Якийсь час його протримали у тюрмі, а потім вислали до Росії. Царський уряд намірено культивував російські зв’язки талановитого поета, сподіваючись на “перевиховання”, на те, що провінційний юнак перейметься великодержавним духом, як це вже було з деякими іншими польськими поетами. Тому Міцкевича починають публікувати майже не всі столичні журнали, його охоче приймають у шляхетних вітальнях. Але не до шляхетних віталень тягнеться душа поета. Він зав’язує тісну дружбу із декабристами (особливо з Рилєєвим), товаришує з Пушкіним (правда, пізніше їхні шляхи розійшлися). Відвідавши Москву, Петербург, Одесу, у 1825 р. поет приїжджає до Криму. Недавно завойований Крим тоді іще не позбувся східного колориту. Враження від побаченого вилились у блискучі “Кримські сонети” (1826). Російські чиновники помилялися: поет не забув рідну Польщу. Доказом цього є поема “Конрад Валленрод” (1828), в якій Міцкевич знову звертається до національної історії, до героїчної боротьби із хрестоносцями.

У 1829 р. Міцкевич залишає Росію. Повернення на батьківщину йому забороняють, тому він виїжджає до Німеччини. У Веймарі зустрічається з Гете, потім їде до Швейцарії, Італії. В Римі, у 1830 р., він визнає про початок повстання і відразу ж вирушає на батьківщину, але його затримують на австрійському кордоні і не пускають на підконтрольну Росії територію. Так почався період еміграції. До кінця життя Міцкевич не побачить Польщі. Він буде переживати це дуже болісно, і продовжуючи “Дзяди”, згадає героя, який з’явився в цій драматичній поемі іще під час її задуму, на основі старовинної легенди про те, як до будинку священника вночі прийшов дивний гість (IV частина). Дорослі розгублюються, і тільки діти розуміють, що перед ними – мервець. Гість розкриває ксьондзу свою душу. Це Гюстав, який недавно скінчив життя самогубством через кохання. А перетворили природне кохання на трагедію суспільні забобони, які не дозволяють людям з різних каст любити одне одного. Спроби священника втішити нещасну душу, яка не може отримати спокою, ні до чого не приводять. Гюстав буде вічно бродити по землі, поки люди не перебудують суспільство так, щоб природним почуттям й прихильностям нічого не заважало. Якщо на батьківщині легенда про Гюстава цікавила Міцкевича більш у русоїстському дусі, то в еміграції він знову повертається до неї, тепер вже на новому рівні. Він створює III частину “Дзядів”, в якій додає нові факти до біографії душі Гюстава. Після самогубства люди знаходять на стіні латинський надпис: “Тут помер Гюстав й народився Конрад”. Тобто, не зазнавши щастя на землі, душа Гюстава звільнюється від земного кохання і йде назустріч відчайдушному служінню батьківщині. Таким чином поет переосмислює й образ середньовічного героя Конрада Валленрода, до якого вже звертався в однойменній поемі. Історичний Конрад загинув за батьківщину, але його дух не залишив нескорені землі. Поезія Міцкевича є глибоко патріотичною й сповненою громадянського обов’язку, але вона може і



лякати своїм протистоянням релігійному фаталізму. Інколи поет наближується до байронічного демонізму. Героїчний Конрад протистоїть величезній Росії ( “Уривок” ), яку Міцкевич зображує як країну безправ’я й несправедливості. Петербург, для Міцкевича, - місто Сатани, Мідний вершник – символ тиранії. Продовження ”Дзядів” глибоко образило Пушкіна, який відповів віршем “Он между нами жил”. Російський поет назвав Міцкевича “злобним поетом”, звинуватив його у невдячності. Пушкін абсолютно не розумів патріотичних почуттів підкорених Росією народів. Рядок “Смирись, Кавказ, идет Ермолов” яскраво свідчить про це. Під час польського повстання, яке для поляків обернулось численними людськими жертвами, Пушкін разом із Жуковським видали збірку “Во славу русского оружия”, яку не міг прийняти Міцкевич. Але не тільки суперечки зазнав поет на території Російської імперії. Його боротьбу підтримали Герцен, Рилєєв, Франко. “Уривок” із “Дзядів” включає в себе не тільки критику “величезної вотчини царя”, а і поезію “Російським друзям”, в якій поет віддає належне пам’яті загиблих декабристів.

В умовах еміграції, під час викладання спочатку греко-римської літератури в Лозанні, а потім – слов’янських літератур у Сорбонні, Міцкевич створює грандіозне полотно “Пана Тадеуша”, поеми про національну своєрідність Польщі. Здалека все бачиться в ідилічному ключі, і Міцкевич естетизує старовинний побут, національний характер, рідний пейзаж. Він показує старопольський світ, який відтворює по-гомерівськи детально, хоча й іронізує з приводу сварки між двома шляхетськими родами Горешків і Соплиць. Себе самого поет зображує в образі молодого Яцека Соплиці, піднесеного, але самотнього поета. Світ Горешків і Соплиць, яким так любується автор, безповоротно йде у минуле, разом із старовинним побутом, домашнім господарством, наївними смаками і забобонами, разом із оригінальною кухнею і не менш оригінальними правовими відносинами. Горешки і Соплиці заповідають молодому пан Тадеушу зберегти польську культуру і повернути народу незалежність.

У 1855 р. Міцкевич кидає спокійне життя у Парижі і разом із польським загоном вирушає до Стамбулу, де сподівається взяти участь у російсько-турецькій війні на стороні Турції, сподіваючись, хоча б таким чином допомогти власному народу. Але його чекає скоро смерть. У тому ж 1855 р. він помирає у Стамбулі від холери. Зараз існує більш, ніж 30 пам’ятників нескореному поету. Найбільш відомим із них є “Пілігрим” Бурделя, який стоїть у Парижі на набережній Сени.

### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

#### **Тема**

А.Міцкевич – засновник і теоретик польського романтизму. Ідеї та образи поем «Дзяди», «Пан Тадеуш». А.Міцкевич і Україна. «Кримські сонети» Міцкевича. Патріотичний ідеал і художні засоби його розкриття в поемі А. Міцкевича «Гражина». Образ Гражини. Образи Літавора і Римвіда. Особливості художнього вираження патріотичної теми: використання народних сказань, фрагментарність композиції, романтика характерів, прийоми контрастів, введення драматичних ситуацій і винятковості особливої долі Гражини.

**Творче завдання:** підготувати доповідь на тему «Шандор Петефі – найвідоміший угорський поет. Казковий народний епос «Янош-витязь»».

## ТЕМА 10. Американський романтизм

У розвитку американського романтизму виділяють два періоди: ранній ( 20 – 30 pp. ) і пізній ( 40 – 60 pp. ). Ранній етап представлено іменами Вашингтона Ірвінга та **Фенімора Купера**; перехідним етапом вважається творчість трансценденталістів – Емерсона та Торо; пізній романтизм є пов'язаним з діяльністю Едгара По, Натаніеля Готорна, Германа Мелвілла, Гаррієт Бічер-Стоу, Генрі Лонгфелло та Уолта Уйтмена. Американський романтизм розвився на фоні видатних подій американської історії: буржуазна революція XVIII ст. привела до створення США; війна Америки за незалежність ( 1812 – 1814 ), яка привела до визволення від англійського володарювання, рух за відміну закону про рабство, який отримав назву аболіціонізму ( від англ. to abolish – відмінити закон ). Фінальною подією, яка залишала по собі глибинний слід в літературі, стала війна між Північчю і Півднем ( 1861 – 1865 ), яка почалася через спір між промисловою Північчю і плантаторським Півднем за Дикий Захід, але згодом переросла в героїчне діяння мешканців північних штатів за демократичні перетворення, за знищення ганебного рабства. Таким чином в літературі американського романтизму набули розвитку два напрямки: аболіціоністський, головним жанром якого стала “повість раба”; і “плантаторська традиція”, головний представник якої, Вільям Гілмар Сіммс, писав у сентиментальному дусі про життя чорних рабів на плантаціях і прославляв плантаторів, порівнюючи їх із давніми римлянами.

Американський романтизм розвився якраз в період становлення США. Молода країна тільки почала усвідомлювати власну самобутність, і романтизм з його установкою на національне обличчя сприяв ствердженню американської культури як оригінальної. Незважаючи на всі проблеми, які існували у суспільстві, письменники молодій країні вірили у великі можливості США, в їхній творчості існувала віра у “американську мрію”. Навіть найтрагічніший з ранніх американських романтиків, Герман Мелвілл, не втрачав віри у можливості американської демократії. Цю оптимістичну віру зберігав й Емерсон, який говорив в одній із своїх лекцій: “Америка є країною майбутнього... країною, де усе тільки починається...”

Культура США формувалась на основі різних джерел, але головним джерелом все ж таки є культура Англії. Загальність мови споріднювала і споріднює американців з британцями, але письменники-романтики, хоча і з прихильністю ставилися до англійської традиції, славетної своїм багатством, але все ж таки відстоювали право американської культури на самобутність. Яскравим прикладом синтезу європейської традиційності і американської самобутності можна вважати творчість Купера, який в романі “Слідопит” узяв епіграфами слова із творів Спенсера, Шекспіра, Мільтона, Драйдена, Томсона, Вордсворта, Байрона, Мура та інших британських поетів хвилі романтизму. Одночасно і мужній Чунгачгук, і благородний Натті Бумпо прийшли до творчості Купера з американського фольклору, який формувався на основі старовинних сказань індіанців, негритянської усної народної творчості і творчості білих піонерів, які встигли породити таких “американських Робін Гудів”, як розвідник нових земель Даніель Бун, лісоруб Поль Беньян, мисливець Кіт Карсон, перевізник Майк Фінк. Більшість із них є історичними фігурами, оспіваними народом через силу їхніх особистостей, які стверджувалась у боротьбі із стихіями. Коли перед американським романтизмом повсталала проблема осмислення національного характеру, на авансцену було висунуто людину, яка створила себе сама ( self-made man ). Російський письменник Л.Андрєєв вважав мужність головною рисою американців: “Їхня діяльність у

світі є діяльністю чоловіків, інколи безжальних до жорстокості, інколи широко й вільно великодушних, але завжди твердих, послідовних і сильних”. Але самі американці не були налаштованими до власного національного характеру настільки позитивно. Наприклад, Ірвінг у своїй “Історії Нью-Йорку” (1809) розподіляв американців на “відважну породу китобоїв, лісорубів, рибаків” і порівнював цю першу хвилю переселенців із витривалими кочовими арабами. Але на зміну піонерам йшла інша хвиля іммігрантів: “вслід за повозами йшла банда довгоногих, худорлявих мазуриків із сокирами на плечах й тюками за спинами, які твердо вирішили благоустроїти країну незалежно від бажання її первісних власників”. Даремно філософські налаштовані Емерсон і Торо оспівували життя на лоні природи і застерігали своїх співвітчизників від божевільної погоні за соціальним успіхом і багатством. Америка однозначно обрала своїм основним девізом словосполучення “to made money” і створила “суспільство споживачів”, в якому добре живеться людині із обмеженими духовними потребами, і яке вимушує поетично налаштовані душі шукати притулку в маргінальних кварталах Нового Орлеану. Тому в американській літературі виник герой-одиначка, індивідуалізм якого традиційно тлумачиться як героїчний, хоча і не ідеальний стан особистості. Такою і зараз є концепція особистості в американській літературі.

Американський романтизм породив не тільки концепцію національної культури, він породив і специфічне осмислення жанрів, запозичених в Європі. Шалений темп американського життя створив умови для появи різноманітних “скорочених явищ”. Наприклад, явище “fast food” (швидкої їжі) виникло саме в Америці згідно із девізом “time is money” (тобто у весь той час, коли американець займається їжею, розвагами, коханням або читанням, він не заробляє гроші і це погано). Американські романтики вимушені були пристосовуватися до умов американського життя. Тому і набув такого значення жанр “short story” (короткого оповідання), яким було можливо щось заробити літератору. Ділові американці XIX ст. не були великими прихильниками романної форми (вона потребала занадто багато часу). Коротке оповідання є представленим в американській літературі і різноманітних проявах: фантастичному, детективному, філософському, алегоричному, психологічному. Особливо прославилися у даній формі По і Готорн, яким прийшлося вміщати свої таланти у “прокрустове ліжко” газетного оповідання. Але результат виявився вдалим: жанр короткого оповідання набув небаченої глибини і став національним американським жанром. Ну і, певна річ, осмислення національної специфіки не обходиться без епічної поеми в дусі “Енеїди” Вергілія. Це завдання виконав Лонгфелло, автор національного епосу “Пісня про Гайавату”.

**Джеймса Фенімора Купера** називають “американським Вальтером Скоттом”, тому що він осмислив історію своєї молоді країни. Але не тільки про історію США писав Купер. Його романи розділяються на наступні типи: історичні ( “Шпигун”, “Браво”, “Кат”, “Два адмірали” та ін. ); морські ( “Лоцман”, “Червоний корсар”, “Пірат” та ін. ); сімейні хроніки ( “Чортів палець”, “Землемір”, “Червоношкірі” ), романи-памфлети ( “Монікіни” ), публіцистичні романи ( “Додому”, “Вдома” ). Основним твором Купера вважається пенталогія про Шкіряну Панчоку (її ще, не зовсім точно, називають циклом “романів про індіанців”). До пенталогії про Шкіряну Панчоку надходять романи “Піонери” (1823), “Останній з могікан” (1826), “Прерія” (1827), “Слідопит” (1840), “Звіробій” (1841).

Купер почав свій творчий шлях як письменник американської демократії. В ранніх романах ( “Шпигун”, “Лоцман” ), а також у творах, які з’явилися як результат мандрів Європою ( “Браво”, “Кат” ), Купер підкреслює перевагу республіканського строю над

монархічним. У передмові до “Шпигуна” він відмовляється від запозичених “замків, лордів, та інших атрибутів англійських романів” і заявляє, що він буде писати про “американські звичаї”. Захоплене до мелодраматизму ставлення до американських звичаїв проявляється у звеличенні подвигу простої людини. У романі “Шпигун” дрібний торговельник Гарвей Бірч, ризикуючи життям, робить усе, заради свободи своєї країни від англійського володарювання, і коли президент Вашингтон вручає Бірчу грошову винагороду за проявлену мужність, Гарвей відмовляється від неї, тому що він служив США не заради грошей. Пізніше ставлення до Америки почне змінюватися. Купер зверне увагу на зникнення низки племен індіанців, на насильство “нації промисловців” над природою. Природа відіграє в творчості Купера особливу роль. Він запозичив у Скотта низку прийомів (зокрема структуру роману, де історичні особистості служать фоном розвитку подій, а вигадані персонажі опиняються на авансцені), принцип зображення світу через “народний рух історії”. Але в творчості Скотта природа ніколи не відіграла такої ролі, яку вона відіграє у Купера. Багатство дикої природи спровокувало новий підхід. Головним героєм роману “Лоцман” є море, яке Купер знав дуже добре (перш, ніж стати письменником, він зробив кар’єру морського офіцера), одним із головних героїв пенталогії про Шкіряну Панчохоу є дика природа американських прерій, могутня стихія, помірятися силою з якою може тільки дуже вольова людина. Такою людиною є слідопит і мисливець Натті Бумпо, якого його друзі-індіанці через незвичні для них чоботи прозвали Шкіряною Панчохоу. Пенталогія показує нам все життя цієї дивної людини, яка приїхала до Америки майже підлітком, тоді, коли континент тільки почав засвоюватися, прожила серед неторканих лісів усе життя і на старість стала жертвою тієї Америки, якій колись так відважно прокладала шляхи через дику природу. Дружба з індіанцями навчила Натті не боятися природи, яка ніколи не образить того, хто прийшов до неї з добром. А от “нова Америка” з її містечками, кабаками і приватною власністю на землю, відштовхує старого мисливця. Він зник з полюванням і вбив оленя. Звідки ж йому було знати, що тепер ця земля належить судді Темплю, і там не те, що полювати, а навіть і ходити заборонено. Темпл притягує старого до юридичної відповідальності. Його не турбує, що, якби не Шкіряна Панчоха і не індіанці, такі, як Чінгачгук (якого тепер звать Джон), ніякого Темплятауна на чолі із Темплем не існувало б. Натті біжить з-під арешту, і старого розвідника лісів, посланця білих до індіанців травлять, наче скажену собаку. Тому що жадібність стала головною рисою “нових американців”. Такою є дія роману “Піонери”, про яку М.Горький сказав: “Дослідник лісів і степу Нового Світу, він проклав шляхи для людей, які потім засудили його як злочинця за те, що він порушив їхні користолюбні закони, незрозумілі для його почуття свободи”. Індіанець Джон згадує: “Жили тут наші предки на березі озера, жили мирно...Але прийшли білі і принесли із собою довгі ножі і ром... вони заволідали нашими лісами; злий дух жив в їхніх бочках із ромом, і вони напустили його на нас”. Індіанець Джон і є тим останнім із могікан, якому присвячено однойменний роман.

Купер не був противником цивілізації, але вважав, що вона повинна стверджуватися мирним шляхом, без кровопролиття і масових вбивств. Роман “Звіробій” завершується жахливою картиною розправи колоніальних військ над індіанським племенем гуронів. За розправою спостерігає велична і прекрасна природа, але й вона скоро виявиться спалюженою: прерії перетворяться на пустелі, ліси буде вирублено, чисті джерела пересохнуть, живий світ лісів і степів загине. І зроблять усе це ті, кого Купер назвав “монікінами”. однойменний роман, який було написано під впливом спадщини англійського сатирика XVIII ст. Джонатана Свіфта, розповідає про дві різні породи мавп:

Високоплигаючих і Низькоплигаючих. Мавпи створили власні суспільства, які письменник і досліджує. Високоплиги мають довгий хвіст і дуже люблять шанувати традиції. Вони поклоняються трону і королю. В Низькоплигів хвіст короткий, але вони жирніші і міцніші. За Високоплигами і Низькоплигами легко впізнаються англійці з їхніми непохитними традиціями, і американці, з їхніми проблемами. “Дослідник” приходить до висновку: між довгохвостими і короткохвостими мавпами особливої різниці не існує. Тому що як перше, так і друге співтовариство має єдину релігію, втіленням якої є Великий Грошовий Інтерес. І тому настільки колись різні тварини перетворилися на єдиний вид – вид “монікіна” ( від англ. man – людина + monkey – мавпа + money – гроші ).

Купер став першим американським письменником, ім'я якого вийшло за кордони США. Вважається, що він відкрив європейцям Америку, створив національне обличчя американця, як в позитивному, так і в негативному сенсі, і навіки прославив людину честі і мужності.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Завдання:**

Підготувати огляд життя і творчості Ф. Купера.

**Творчі завдання:**

Написати твір на тему «Образ ідеального романтичного героя в пенталогії про Шкіряну Панчоку Ф.Купера».

Прочитати роман «Останній з могікан» і подивитися однойменний фільм (1992р.).

Підготувати порівняльну характеристику сюжету й героїв.

### ТЕМА 11. Едгар Аллан По, Генрі Лонгфелло

В історію американської літератури **Едгар Аллан По** увійшов як поет, новеліст і критик. Він є класиком “короткого оповідання”. Його вважають родоначальником детективного жанру. Як це не дивно, але Америка По не відразу оцінила. За його життя американці не сприймали американських письменників всерйоз і захоплювалися Діккенсом. Настрої вікторіанської Англії, література якої була схильною до моралізаторства і втілення релігійного ідеалу, були широко розповсюдженими і в Америці. Тому творчість По “прийшлася не до двору”. Першими оцінили “божевільного поета” французькі “прокляті поети” (Бодлер, Верлен, Рембо), а також символісти. Вони побачили у ньому фундатора нового мистецтва, позбавленого дидактичного, виховного начала. Розповсюдження у Європі теоретичних робіт “Філософія творчості” та “Поетичний принцип” теж сприяли новому баченню спадщини Едгара По. Чудернацькі марення По приваблювали Достоєвського, але російський письменник писав: “Едгара По можна, скоріше, назвати письменником капризним, ніж фантастичним”. Образи По лякають своєю природністю і буденністю. Це жах, який давно став звичним. Жах, в якому постійно існує людина, що є повністю відірваною від суспільства “нормальних людей”.

Доля По була трагічною. Син бродячих акторів народився на горіщі готелю, тому що в його матері не було грошей на оплату номера. Осиротів у чотири роки, хлопець опинився у заможній, бездітній родині Алленів ( звідси його друге прізвище ). Схильний до мистецтва син не задовольняв прийомного батька, типового плантатора, який колись приїхав до Америки із Шотландії без копійчини за душею, а потім розжився на рабській праці негрів. Навчання в університеті продовжувалось недовго. Едгар наробив боргів, і батько залишив його без матеріальної підтримки. Молодому поету нічого не залишалося, окрім служби в армії, яку він зненавидів і від якої згодом відмовився, почавши вільне життя літератора. І сам письменник, і його родичі з батьківської лінії неодноразово згадували про родове прокляття, яке нібито лежало на роді По, більшість членів якого ставали хронічними алкоголіками й наркоманами і закінчували життя у притулках для божевільних. Можливо, це є правдою, але не повною. Трагічне світовідчуття По було продиктоване ще і суспільними умовами США. Державі, яка на початку свого розвитку турбувалася головним чином про матеріальний достаток ( адже для того туди їхали численні емігранти ), абсолютно не піклувалася ані про власне мистецтво, ані про серйозну літературу. Безумовно, вузькі інтелектуальні кола у великих містах існували, і там цінували “справжнього По”. Але переважній більшості американців потрібні були розважальні, а не серйозні жанри.

Едгар По не хотів робити нічого, окрім літератури, тому його життя пройшло у тяжкій праці. Він редагував центральні газети й журнали у Нью-Йорці й Філадельфії, його майстерність журналіста і письменника підвищувала тиражі, а от По-поет був мало кому відомий. Необхідність “нагодувати” публіку привела По до науково-фантастичного і детективного жанру, до літератури “жахів”. Тому Достоєвський і не вірив в його фантастику. Але кошмари, створені По, насправді існували в його душі. Трагічне відчуття реальності усугублялося трагедією особистого життя. У “божевільного поета” кохання було аномальним. Він одружився із власною двоюрідною сестрою, коли розумово неповноцінній дівчині не було ще й чотирнадцяти. Вірджінія вражала усіх, хто її бачив неземною красою і дитячістю поведінки. Але вона теж походила із роду По. І її чекали муки. Дружина-дівчинка (адже вона грала у ляльки і після двадцяти років) померла молодою, пролежавши останні роки свого життя прикутою до ліжка. Якщо знати про те, що знаменитого “Ворона” було

написано у будинку, де у сусідній кімнаті лежала нерухома Вірджінія, поезія набуває особливого змісту. Гріховне кохання закінчилось трагічно. Залишившись на світі наодинці, По писав: "У смерті тієї, хто була моїм життям, я отримав нове, але яке похмуре існування". Насправді, кращі твори По були написані після смерті Вірджинії, коли По припинив служити у пресі і розпочав життя вільного художника, швидко набувши репутації людини гранично порочної, наділеної хворою, обхваченою ненавистю до людства свідомістю.

Кращому розумінню поезії По може сприяти ознайомлення з його теоретичними працями. "Ми забрали собі у голову, що написати поезію заради самої поезії, та ще і визнати, що наша мета була саме такою, означає виявити рішучу відсутність в нас істинної поетичної величі і сили", - писав По у "Поетичному принципі". Але такі його шедеври, як **"Ворон"**, **"Юлялюм"**, **"Аннабель Лі"**, **"Ельдорадо"**, **"Дзвони"**, саме заради поезії і писалися. В них не має моралі, вони є антихристиянськими за своєю суттю. Ворон, який залетів вночі до кабінету поета, знає тільки одне слово – "Nevermore" ("Більш ніколи"). Птиця нібито безглуздо твердить його людині, яка втратила любов, і залишає поета у глибокій самотності у душевному безвихідді. В "Аннабель Лі", згадуючи прекрасне кохання "у королівстві біля моря", По звинувачує богів у заздрощах. "Пихаті серафими" заздрили щастю людей, тому що не могли допустити того, що хтось є щасливішим, ніж вони, і вбили Аннабель, розлучили закоханих. При читанні "Ельдорадо" виникає асоціація із Дон Кіхотом, який мріяв про відродження "віку золотого", хоча жив у "вік залізний". Старий лицар висох, шукаючи країну щастя і благоденства Ельдорадо, але тінь, яку він зустрів на своєму шляху, іронічно відправляючи лицаря на продовження пошуків, надає нам висновок: не існує ніякого Ельдорадо... Хоча лицарі ніколи не припинять його шукати, і скоро світ тіней поповниться іще одним привидом. На нього перетвориться лицар, який не знайде спокою ніколи. В "Дзвонах" По надає власну концепцію особистості через метафору: людське життя він покаже через дзвони, які є різними на різних етапах. Майстерний звукопис і система повторів (які взагалі є характерними для По) надає читачу можливість почути дзвін срібник дзвіночків на дитячих санчатах; золотий, солодкий дзвін вінчальних дзвонів; лякаючі удари мідного пожежного дзвону; і нарешті – залізне дренчання справжнього, реального дзвону, в який дзвонить чорт на дзвіниці під час похорону. З одного боку, поет осмислює власне життя, з іншого – трагічне життя однієї людини набуває значення символу. Так проходить кожне життя, і так воно буде проходити, поки у світі існують старість і смерть. Ніякого християнського воздаяння для По не існує, хоча як небесні, так і диявольські сили для нього є безперечною реальністю. Після смерті дружини поет багато займався магією, спілкувався із медіумами, містично налаштованими людьми. Сили Аду не лякали його, вони скоріше допомагали висловити власні презирство і ненависть до тупого й жадібного людства.

Ясність манери оповіді, раціоналізм (По був талановитим математиком) поєднуються у прозі і поезії По з драматизмом і трагедійністю переживання, з атмосферою кошмарів та жахів; чіткість деталей – з зовнішньо неправдоподібним й страхітливим; аналітичність роботи думки – з естетизацією страждань і смерті. Естетизація смерті займає центральне місце у новелі "Маска Червоної смерті", яка стверджує жорстокість і необхідність існуючого над людьми фатуму. Люди намагаються втекти від чуми, запобігти смерті, влаштовуючи бенкет у розкішному палаці. Під час середньовічної європейської чуми подібні бенкети, насправді, рятували через перенасичення організму алкоголем. Але не так у По. В нього люди мруть, мруть масово, і письменник, із задовільненням деталізуючи, малює жажливі картини. У подібному ключі є створеними новели "Демон пороку" і "Чорний кіт".

Важливу роль зіграла творчість По у процесі становлення науково-фантастичного жанру. “Рукопис, якого було знайдено у плящі”, “Повість про мандри Артура Гордона Піма”, “Незвичні пригоди невідомого Ганса Пфаала”, “Історія з аеростатом”, “Щоденник Джуліуса Родмена” вражають обґрунтованістю наукової бази. Глибокі пізнання По у галузі математики, астрономії, медицини робили картини, створені ним переконливими. Читач вірив, що ці картини є не стільки фантастичними, скільки пророчими. У майбутньому із розвитком науки людство прийде до втілення “чудернацьких марень”. Надалі шляхом По пішли Жюль Верн (Франція), Герберт Уеллс (Англія) та багато інших письменників-фантастів. Більшість їхніх провісних ідей отримала реальне втілення.

Як першовідкривач детективного жанру По виступив в оповідання “Вбивство на вулиці Морг”, “Таємниці Марі Роже”, “Вкрадені листи” (1840 – 1849). Всі три оповідання об’єднує образ слідчого Дюпена. По запропонував певну модель, яку і досі використовують письменники, які працюють у детективному жанрі. Пізніше Артур Конан Дойл створить свого Шерлока Холмса, Агата Крісті – міс Марпл, Жорж Сіменон – інспектора Мегре. По запропонував шлях інтелектуалізації і естетизації пошукової роботи (в реальності карний пошук не виглядає таким цікавим і привабливим). Модель, яку запропонував По, включає наступні елементи: злочин, показання свідків, логіка міркувань слідчого, встановлення особистості злочинця. Умовиводи слідчого є центральним елементом, від їхньої дотепності залежить художня цінність детективу. Злочинець є “замаскованим” так, що підозра на нього падає в останню чергу, тому фінал оповідання завжди є неочікуваним (наприклад, кривавим вбивцєю двох жінок на вулиці Морг виявляється... величезна мавпа). Для Дюпена, також, як і для Холмса або Мегре, зайняття слідчого є не рутинною службою, а естетичною насолодою, вони виконують свій обов’язок не заради грошей, а заради пізнання. Детектив завжди (і це теж відкрив По) пишеться у лаконічному, сухуватому стилі, який доповнює “залізну логіку” слідчого-артиста.

**Генрі Лонгфелло** – творець американського національного епосу. “Пісня про Гайавату” (1855) відкрила європейцям поетичне бачення Америки, “Пісні про рабство” (1842) підняли аболіціоністський рух, в якому професор Гарвардського університету Лонгфелло брав активну участь. Лонгфелло був прихильником свободи і демократії, але його творчість є глибоко релігійною. Він стверджує ненасильницькі шляхи досягнення справедливості. “Він закликав людей до любові, миру й братерства”, - стверджував Бунін, який все життя перекладав американського поета.

“Пісню про Гайавату” Лонгфелло створив на основі фольклору індіанців. Він мріяв про єдину американську націю, в якій люди не будуть розділеними за кольором шкіри, тому індіанські легенди про доброго багатиря Гайавату Лонгфелло вважав американськими національними легендами. Індіанський фольклор сприймався американськими романтиками як одне із джерел розвитку суто американської культури, яка, на відміну від британської, об’єднує в собі пісні і легенди не тільки колишніх англійців, шотландців, ірландців, німців, французів і голландців, а і фольклор вихідців із Африки, який нашарувався на культуру корінних мешканців континенту.

Образ Гайавати є історичним. Цей “індіанський Христос” жив у XV ст. і був одним із вождів північноамериканських мешканців. Індіанці вважали, що Гайавата походив від богів, був їхнім посланцем, тому у легендах і піснях про Гайавату так багато фантастичних елементів, починаючи від надлюдської фізичної сили боголюдини, і закінчуючи його ж



незвичайною мудрістю (за життя Гайавата встиг зробити стільки винаходжень, що суттєво поліпшив життя свого народу).

Лонгфелло осмислює фігуру Гайавати у романтичному ключі: індіанський вождь розмовляє з рослинами і тваринами, називає їх своїми “братами і сестрами”. Природа в поемі виконує не просто функцію фону, вона є особливим суспільством, в якому мешкають яскраві особистості - вмілі будівники бобри, запасливі білки, веселі косулі. Мешканці прерій ведуть незалежне існування, спілкуються з людьми за неписаними давніми законами. У поемі детально представлений побут індіанських селищ, показано традиційний уклад їхнього життя.

Як і кожен романтик Лонгфелло модифікує дійсність згідно із власним морально-естетичним ідеалом. Ідеалізованому життю ірокезів повинен прийти кінець, тому що до Америки наближаються кораблі із білими поселенцями. Лонгфелло згадує про криваві розправи з індіанцями, але не це є головним для нього. Головним є заповіт Гайавати, який, відходячи на небо, заповідає своєму народу не чинити опір християнам. Апофеозом прийняття християнства індіанськими племенами завершується поема.

Після перемоги демократичної Півночі над рабовласницьким Півднем президент Авраам Лінкольн потиснув руку **письменниці Гаррієт Бічер-Стоу** із словами: “Ви - маленька жінка, яка розпочала велику війну”. Роман “Хатина дядька Тома”(1852), який колись так вразив сучасників Бічер-Стоу, зараз вважається дитячим читанням. Але, не зважаючи на це, “Хатина дядька Тома” є великою книгою. “Відміні рабства передувала знаменита книга жінки, пані Бічер-Стоу”, - писав Л.Толстой.

Батько письменниці, був священником, чоловік – доктором богослов'я. Вона сама була глибоко релігійною людиною, для якої рабство ототожнювалось із пороком і гріхом, і яка все життя з обуренням заперечувала ствердження тих богословів, які виправдовували використання рабської сили біблійними текстами. Вся сім'я Бічер-Стоу брала участь в аболіціоністському русі наряду з Д.Лоуелом, Г.Торо, У.Уітменом. В руслі аболіціоністського руху виник специфічний жанр “повісті раба”, який набув популярності не тільки у США, а і в Європі ( Гюго, Меріме ). Численні автори “повістей раба” висловлювали протест проти рабства засобами літератури і розділялися при цьому на два табори: представники однієї групи вважали, що після відміни закону про рабство негри зможуть стати повноправними членами американського суспільства, інші схилилися до ідеї повернення колишніх рабів на батьківщину, до Африки. В реальності набули втілення обидва прагнення: частина американських негрів залишилась у США, частина – переселилась до Африки, де створила вільну країну Ліберію.

У “Хатині дядька Тома”, “Проклятому болоті” Бічер-Стоу заперечує ствердження рабовласників про відсутність в негрів гідних людських почуттів (вони, нібито, є байдужими до власних дітей і не знають подружньої прив'язаності, тому на жінок можна дивитися як на самок, які приносять приплід, і окремих членів родини продавати різним господарям). У своєму знаменитому романі Бічер-Стоу показує, на які небезпечні випробування може піти чорна жінка заради своєї дитини (Ліззі). Легенду про розумову неповноцінність чорного народу письменниця теж спростовує, показуючи прозорливого Сема, мудрість якого могла б зробити честь будь-якому політику у Вашингтоні. Раби в романі йдуть різними шляхами: Гаррієт (який не знав, чому він повинен виконувати закони США, адже його не питали, згоден він з ними чи ні) та його дружина Ліззі втікають до Канади, де ніколи не існувало рабства. Добрий старий Том приймає шлях християнської покори, і поступово він набуває рис

святого мученика. Том погоджується із усіма наказами своїх численних господарів, окрім одного – він не хоче чинити зло і біль іншим людям. Тому і відмовляється виконувати роль доглядача, не зважаючи на те, що доглядачів гарно годували і надавали їм відносну волю. Його мовчазна відмова оцінюється господарем плантації як бунт. Том приймає жахливу смерть, але тіло для нього не дуже багато означає. Головним є душа. “Над нею ви не маєте влади!” – говорить Том своїм катом.

Бічер-Стоу не ідеалізує рабів. Адже Том став жертвою не тільки білих, а і розбещених чорних, яких умови життя на плантаціях перетворили на догідних до господарів і лютих до інших рабів доглядачів.

Книга мала шалений успіх. В неї було багато прихильників, але не менш - і противників, які вважали, що письменниця перебільшила жорстокість плантаторів, занадто згустила кольори, що насправді чорні живуть набагато краще. У відповідь у 1853 р. Бічер-Стоу випустила книгу “Ключ до хатини дядька Тома”, в якій навела документальний матеріал, який підтверджував страшну правду її книги.

Класичний реалізм виник в Америці лише наприкінці ХІХ ст., коли зник фронтір (кордон засвоєння диких земель), коли піонери (а серед них було чимало визначних особистостей) зникли, а їхні онуки та правнуки перетворились на звичайних буржуа. Саме звичайні американці стануть героями творів Марка Твена, який вважається основоположником американського класичного реалізму.

## **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

### **Тема. Новели Е. По і своєрідність детективного жанру**

Аналіз новел «Золотий жук», «Вбивство на вулиці Морґ». Хід логічних роздумів над явищами звичайної реальності. Образ Огюста Дюпона. Художні засоби, властиві стилю Понувеліста: контраст комічного і жахливого, наукова вірогідність, поетична образність описів, присутність фантастики, складна інтрига, напруженість і драматизм розповіді, незавершеність «логічних оповідань».

### **Оповідання Е.По «Золотий жук» (Ідейно-естетичний аналіз)**

Тема пошуку скарбів. Побудова сюжету оповідання. Місце в композиції оповідання образу Леграна. Побудова ним ланцюга послідовних логічних роздумів, які допомагають вгадати місце, де сховано скарб. Роль оповідача в детективній лінії твору. Місце золотого жука в композиції оповідання. Тематична і художня своєрідність оповідання.

### **Поєднання комічного та жахливого у новелах Е. А. По («Вбивство на вулиці Морґ», «Викрадений лист», «Золотий жук»)**

Провідний сюжет логічних новел, характерна їх ознака. Образи Д.Огюста і Леграна. «Логічні» новели. Характеристика новел «Вбивство на вулиці Морґ» і «Викрадений лист». Психологічна новела «Золотий жук». Художні особливості новел.

## ТЕМА 12. Життя і творчість Н.Готорна та А.Конан-Дойля

НАТАНІЕЛЬ ГОТОРН (1804-1864) - новеліст, романіст, журналіст, автор творів для дітей і записних книжок. Поряд з В. Ірвінгом та Е.По вважається родоначальником жанру американської новели.

Народився Н.Готорн у 1804 р. в пуританській родині у м. Сейлем (штат Массачусетс). Батько майбутнього письменника, морський капітан, помер у 1808 р. Мати залишилася сама з 3-ма дітьми бідувати. Хлопець любив читати і захоплювався легендами та переказами, які чув від жителів, тому рано почав знайомитися з історією та фольклором Нової Англії. З великим захопленням він читав твори Шекспіра, Спенсера, Скотта, а ввечері розповідав сестрам Елізабет і Луїзі про прочитане за день. З 1821 по 1825 р. навчався у Боудойнському коледжі разом з майбутнім поетом Г. Лонгфелло і майбутнім президентом США Пірсом. Саме там відчув потяг до письменства, про що і сповістив матір в одному із своїх листів.

Перший вірш "Океан" був опублікований у 1825 р. Після закінчення коледжу Н.Готорн жив майже 12 років у батьківському домі і займався літературною діяльністю.

У 1828 р. Готорн анонімно надрукував роман "Феншо", усі екземпляри якого були згодом знищені. А в 1830 р. опублікував своє перше оповідання "Долина трьох пагорбів".

Восени 1837 р. Готорн познайомився з трьома сестрами Пібоді, дім яких був своєрідним літературним салоном. З великою повагою він поставився до старшої сестри Елізабет - різнобічно обдарованої жінки, автора літературних статей. Їй належали книжковий магазин і друкарня, де друкувалися твори її друзів.

Життя Готорна було важким і незабезпеченим. Тому він змушений був піти на службу інспектором міри і ваги (1839-1841). А з 1841 р. письменник жив і працював фермером у сільськогосподарській спільноті Брук Фарм, у яку він вклав власних 1000 долларів.

У 1842 р. він одружився із Софією Пібоді, яка стала для нього вірним товаришем і супутником на все життя. Літературна діяльність не давала достатнього матеріального забезпечення. Уникнути економічних труднощів сім'ї Готорнів допомогла служба Натаніеля наглядачем (1846-1849), а пізніше консулом США у Ліверпулі (1853-1857). Усе це, а також подорож через Францію до Італії, де він жив у Римі та Флоренції у 1858 р., сприяло накопиченню необхідного для письменника життєвого досвіду. У 1860 р. Готорн повернувся на батьківщину і надрукував роман "Мармуровий фавн".

У 1861-1862 роках він розпочав роботу над романтичними романами "Таємниця лікаря Грімшоу", "Семптіміус Фелтон", "Слід предка", які залишилися незакінченими. У 1863 р. видав книгу нарисів "Наш старий дім", присвячену Пірсу, разом з яким він поїхав у 1864 р. у штат Нью-Гемпшир, щоб підлікуватися, де й помер у ніч на 19 травня 1864 р. Після смерті письменника вдова і діти видали ряд його творів, написали спогади про нього. Син Джуліан став відомим письменником, біографом батька. Молодша донька написала книгу спогадів про батька.

Натаніель Готорн вважав романтизм вищою формою вираження істини буття. Про своє розуміння романтичної естетики він розповів у нарисі "Митниця", який передував роману "Червона літера". У ньому з романтичних позицій автор трактував процес художньої творчості як перехід з реального світу у світ умовностей. Готорн-романтик уміло поєднав у своїх творах реальне і фантастичне, фольклорне та ілюзорне.

За тематикою його новели можна поділити на декілька груп:

- оповідання про пуританське минуле Нової Англії ("Ендікотт і червоний хрест", "Мій родич майор Монілью", "Головна вулиця");
- вигадані історичні та міфологічні оповідання ("Золото царя Мідаса", "Мінотавр");
- алегоричні есе, оповідання, притчі на теми моралі ("Кам'яна людина", "Чорна вуаль священника");
- оповідання про моральне осмислення зв'язку минулого і теперішнього, що знайшло своє втілення в етичних категоріях добра і зла, злочину і покаяння ("Егоїзм, або змія на грудях").

Готорн схильний до алегорії і символіки, морально-філософського дидактизму, до аналізу душевного стану людини, яку терзав таємний гріх. Ці ж особливості та тематика новел характерні також для його романтичних романів: "Червона літера" (1850), "Будинок у семи фронтонах" (1851), "Щаслива домівка" (1852), "Мармуровий фавн" (1860). Збірки новел 30-40-х років склали основу для 4 романів письменника.

Найкращим і найбільш відомим став його багатоплановий роман "Червона літера". У ньому поєднано риси історичного, морального і психологічного романів. Сам автор назвав "Червону літеру" психологічним романтичним романом. У книзі історія служила лише фоном. Письменник розкрив у ньому складні взаємостосунки людей між собою і з навколишньою дійсністю. Тому моральна проблематика переважала над новоанглійською історією.

Всі події у творі відбувалися з червня 1642 р. до травня 1649 р. У ньому виведені історичні особистості: Джон Уінтроп - засновник і керівник пуританської колонії у штаті Массачусетс, Річард Белінген - губернатор колонії.

У центрі роману 4 головних герої: двоє молодих людей - пастор Дімсдейл і Естер Прінн, їх донька Перл (прототипом стала старша донька письменника), яка народилася під час 2-річної відсутності чоловіка Естер, і лікар Чіллінгуорт, який не повідомляв дружину про себе. Доля цих персонажів відмічена однією подією - гріхопадінням Естер Прінн. Парадигма гріха, за Готорном, виражена в наступній градації: власне гріх, гріх таємний і гріх-помста, який вважався найтяжчим.

Значне місце у книзі автор приділив душевній драмі пастора Артура Дімсдейла. Це добра молода людина. Він, сам того не бажаючи, закохався у заміжню жінку Естер, але не зміг відмовитися від обраного ним шляху служіння Богу і відчував себе нерозкаяним грішником. Його гріх був таємним, лише Естер, його співучасниця, знала про це. Пастор відверто вважав (на відміну від Естер), що переступив не тільки суспільний закон, а й божественний. Однак неперервна внутрішня боротьба довгий час не спрямовала його на шлях публічного розкаяння: "Грешники все же полны рвения послужить на благо человечества, поэтому им страшно предстать столь черными и порочными перед людьми, ибо после этого они уже не смогут творить добро и благочестивыми делами искупить содеянное". Автор використав фантастику, символіку, що допомогло виразити душевний стан Дімсдейла: на його грудях ніби з'явився той самий знак, що й у Естер. "Погубив свою душу, я пытаюсь сделать все, что в моих силах, для спасения других душ!" - зауважив Дімсдейл, визначивши свою місію до кінця життя. Відчуваючи наближення смерті, він вирішив визнати свій гріх, оголивши груди перед людьми, які стояли на ешафоті.

Чоловік Естер - фанат-учений, доктор Чіллінгуорт - усі свої знання спрямував до зла: він мстив заради помсти. Його образ поєднував у собі ненависть, любов і усвідомлення власної провини. Але жадоба помсти поступово перетворила його на раба. "Вначале у него было спокойное и задумчивое лицо ученого. Потом в этом лице появилось что-то злобное,

уродливое. Он стал намного безобразнее - смуглые щеки его еще больше потемнели, искривленная фигура сгорбилась совсем. Даже улыбка выдавала его, обнажая всю черноту его души". Після публічного розкаяння і смерті Дімсдейла зник об'єкт помсти Чіллінгуорта, а разом з тим втрачений сенс усього його життя. Готорн показав, що людина, яка обрала шлях помсти, втратила в результаті своє духовне обличчя: "Человек может превратиться в дьявола, если достаточно долго будет заниматься дьявольскими делами".

Найпривабливішим у романі став образ Естер Прінн. Головна риса героїні - це здатність зростання і вдосконалення. Моральні та фізичні страждання переродили Естер, морально просвітили. Засуджуючи її, Готорн натомість віддав саме їй свої симпатії. Вона прагнула щастя і кохання, і палко боролася за них. Свою провину (вона змушена на грудях носити вишиту літеру А - з англійської "прелюбодійна") героїня спокутувала добрими справами, допомагаючи бідним і хворим порадами. Після публічного покарання судді виселили Естер і її доньку з міста, прирікши їх на самотнє існування. Разом з тим жінка прозріла: "Алая буква наделила Эстер как бы новым органом чувств. Содрогаюсь, Эстер, тем не менее, верила в свою способность угадывать, благодаря внутреннему юродству, тайный грех в сердцах других людей". Саме бачення чужого гріха, не освяченого почуттям кохання, як її власний гріх, і допомогло Естер Прінн вистояти і не загинути. Багато сил і енергії, душевного тепла вклала вона у виховання дочки Перл (з англійської "перлина"), від слів якої і велася розповідь у романі. Доля Естер, її "провина" розкриті як особиста драма, породжена жорстокою і несправедливою суспільною системою.

Таким чином, у своєму романі Готорн викрив ті морально-соціальні протиріччя, які служили джерелом формування якісно нового типу людської свідомості з головною моральною домінантою, що людина може досягти щастя в земному житті і право власного морального вибору.

Натаніель Готорн – один з найбільших американських прозаїків ХІХ століття, один з «батьків-засновників» жанру новели й психологічного роману в національній літературі. Важливим внеском у новелістику, в якій його ім'я як першовідкривача називають поряд з Едгаром По, було відкриття ним нової форми оповідання, по суті безфабульного, або з послабленою фабулою, де відтворення внутрішнього стану якоїсь людини, її думок і переживань важливіші за сюжетний розвиток. Такий тип оповідання став у двадцятому столітті настільки розповсюдженим, що його інколи розглядають як провідний для нашого часу, принаймні у деяких літературах, зокрема американській.

Творчість письменника дає можливість розглядати її за жанровими ознаками. Склалося так, що він спочатку два десятиліття писав малу прозу, а потім до кінця життя віддавав майже всі творчі сили романістиці.

*Особливості творчості Готорна:*

1. Час в оповіданнях Готорна має свою специфіку. Автор зображує своїх персонажів у атмосфері минулого або вони існують у якомусь невизначеному часі. Алгоритм у Готорна є формою повчання, а притчевість закладена в саму основу його творчості, якою він мріяв чогось навчити.
2. У своїй творчості головним вважає фантазію, а не копівку й точне зображення буденного життя.
3. Використання і творче переосмислення давньогрецьких міфів. Натаніелю Готорну часто дорікали і його молодші сучасники, і літератори за те, що він мало цікавився соціальними проблемами й конфліктами, не відобразив суспільства своєї доби у всій його

повноті. Але Готорн знайшов своє власне місце в американській і світовій літературі, створив свій неповторний художній світ і незабутніх героїв, які живуть і страждають серед одвічних борінь між добром і злом. І цього, мабуть, достатньо для талановитого американського романтика.

Під час написання своєї казки «Золото царя Мідаса» Н.Готорн використав і творчо переосмислив міф про Мідаса. Хоча зміст казки майже ідентичний міфу, проте у творі простежується значна кількість спільних і відмінних рис.

#### *СПІЛЬНЕ*

- В юності – обоє веселі, життєрадісні, люблять музику, квіти.
- Бажання стати найбагатшим.
- Усвідомлення необдуманості бажання.
- Ненависть до золота і багатства.
- Тема згубного впливу грошей на людину, формування в її характері таких негативних рис як жадібність, стяжательство, егоїзм.
- Засудження прагнення до збагачення як основної мети життя.

#### *ВІДМІННЕ*

#### «Міф про Мідаса»

- бажання стати багатим – епізодичне рішення, у відповідь на пропозицію Діоніса;
- живе для себе;
- безтурботне життя.

#### «Золото царя Мідаса»

- багатство – мета життя (бажання виходить від Мідаса);
- усе заради доньки;
- щасливий сім'єю, онуками.

**АРТУР КОНАН-ДОЙЛЬ** (1859–1930) – один із класиків кримінального детективу. Медик за професією, працював лікарем під час англо-бурської війни. Знання медицини, хімії, психології допомогли йому в художньому втіленні тематики, пов'язаної з криміналістикою. Виступав як поет (зб. «Вірші дії»), автор історичних романів («Бригадир Жерар», «Міхей Кларк» та ін.), новеліст, який розповідав про службу в колоніях Британської імперії. Але світову славу приніс йому цикл новел про нишпорку Шерлока Холмса та його товариша доктора Ватсона. В них письменник розвиває традиції Е.По, одного із засновників детективної літератури.

Артур Ігнатіус Конан-Дойль народився 22 травня 1859 року в столиці Шотландії м. Единбурзі на Пікарді-плейс у родині художника й архітектора. Його батько Чарльз Алтамонт Дойль одружився у 1855 році, у віці двадцяти двох років з Мері Фолі, молодою дівчиною, віком сімнадцяти років. Мері Дойль мала пристрасть до книг, була головним оповідачем у родині і тому Артур дуже зворушливо згадував про неї. На жаль, батько Артура був хронічним п'яницею і тому родина часто бідувала, хоча він і був, за словами свого сина, дуже талановитим художником. У дитинстві Артур багато читав, мав дуже різнобічні інтереси. Його улюбленим автором був Майн Рід, а улюбленою книгою – «Мисливці за скальпами».

Після того, як Артур досяг дев'яти років, багаті члени сімейства Дойль запропонували оплачувати його навчання. Протягом семи років він повинен був ходити у школу-інтернат єзуїтів у Англії Ходдер – підготовчу школу Стоуніхерста (велика закрита католицька школа в Ланкаширі). Через два роки Артур перебрався в Стоуніхерст. Там викладали сім предметів: абетку, рахунок, основні правила, граматику, синтаксис, поезію, риторику. Харчування там було

досить убоге і не мало великої різноманітності, а тілесні покарання були надто суворими. Артур у той час часто піддавався їм, його часто били по кистях рук.

Саме протягом цих важких років у школі-інтернаті Артур зрозумів, що він має талант до складання історій, тому він часто був оточений групами захоплених молодих студентів, які слухали дивні історії, котрі він складав, щоб розважити їх. В одні з різдвяних канікул, у 1874 році, він на три тижні, за запрошенням своїх родичів, їде в Лондон. Там він відвідує театр, зоопарк, цирк, Музей воскових фігур мадам Тюссо і залишається дуже задоволений цією поїздкою. Згодом тепло відзивається про свою тітоньку Анкет – сестру батька, а також дядька Діка.

На останньому році навчання він видавав журнал коледжу і писав вірші. Крім того, він займався спортом, головним чином крикетом, у якому досяг гарних результатів. Потім поїхав до Німеччини в місто Фельдкірх учити німецьку мову, де продовжував займатися спортом: грати у футбол та екзотичний футбол на ходулях. Улітку 1876 року Дойль виїхав додому, але по дорозі заїхав у Париж, де жив кілька тижнів у свого дядька. У 1876 році він одержав документ про освіту і був готовий до зустрічі зі світом. Батько на той час почав божеволіти.

Традиції сімейства Дойль диктували займатися аристократичною кар'єрою, але Артур все-таки вирішив зайнятися медициною. Це рішення було прийнято під впливом доктора Брайена Чарльза, статечного, молодого квартиранта, якого мати Артура взяла, ледве зводячи кінці з кінцями. У жовтні 1876 року Артур став студентом медичного університету. Навчаючись, Артур зустрічався з багатьма майбутніми авторами, такими як Джеймс Баррі та Роберт Льюїс Стівенсон. Але найбільший вплив на нього справив один із його викладачів доктор Джозеф Белл, який був майстром спостережливості, логіки, висновків і виявлення помилок. У майбутньому він послужив прототипом Шерлока Холмса.

Навчаючись, Дойль намагався допомогти своїй родині, що складалася із семи дітей; він працював і аптекарем, і помічником різних лікарів... Зокрема, на початку літа 1878 року Артур наймається учнем і фармацевтом до лікаря з найбіднішого кварталу Шеффілда. Цей лікар добре поставився до Артура і тому наступне літо юнак знову провів у нього, працюючи асистентом.

Дойль багато читає і через два роки після закінчення медичної освіти вирішив спробувати себе в літературі. Навесні 1879 року він пише маленьку розповідь «Тасмниця Сасської долини». Розповідь виходить трохи зміненою, що засмучує Артура, але отримані за неї 3 гінеї надихають його писати далі. Він відсилає ще кілька розповідей і починає розуміти, що так він теж може заробляти гроші. Здоров'я його батька погіршується, його поміщають у психіатричну лікарню, і, отже, Дойль стає єдиним годувальником своєї родини. У 1880 році – приятель Артура Клод Аугустус Кур'є запропонував йому посаду хірурга, на яку претендував сам, на китобой «Надія» під командуванням Джона Гріюча, що полював у районі Північного Полярного Кола. Так Артур почав подорожувати. Спочатку «Надія» зупинилася біля берегів острова Гренландія, де бригада перейшла до полювання на тюленів. Майбутній лікар був вражений звірствами цього. Згодом ця пригода згодом була відображена в оповіданні «Капітан «Полярної Зірки». Без великого ентузіазму Конан Дойль повернувся до занять у 1880 році.

У 1881 році він закінчив Единбурзький університет, де отримав ступінь бакалавра медицини і ступінь магістра хірургії. Влаштувався корабельним лікарем на судні, що ходило між Ліверпулем і західним узбережжям Африки, і 22 жовтня 1881 року для нього почалося чергове плавання. Плаваючи, він знайшов Африку настільки ж огидною, як Арктику

звальною. Тому він іде з корабля і в середині січня 1882 року перебирається в Англію у Плімут, де спільно працює ще з одним лікарем. Ці перші роки практики добре описані в його книзі **«Листи Старка Монро»**. Але між чоловіками виникають розбіжності і після них Дойль іде в Портсмут, де відкриває свою першу практику, розташувавшись у будинку за 40 фунтів річних. Спочатку клієнтів не було і тому в Дойля з'являється можливість присвятити свій вільний час літературі. Він пише оповідання **«Блуменсдаєський яр»**, **«Мій друг – убивця»** і публікується в журналі **«Лондон сосайеті»** у тому ж 1882 році. Живучи в Портсмуті, він зустрічається з Елмою Уелден, з якою обіцяв одружитися. Але в 1882 році після багаторазових сварок розлучається з нею і вона виїжджає до Швейцарії.

В один з березневих днів 1885 року доктор Пайк, його друг і сусід, запросив Дойля дати консультацію Джеку Хоукінсу, синові вдови Емілі Хоукінс із Глостершира. У нього був менінгіт і через кілька днів хлопець помер. Ця смерть дозволила познайомитися з його сестрою Луїзою Хоукінс, якій було 27 років. З Артуром вони обручилися у квітні, а 6 серпня 1885 року одружилися.

Після одруження Дойль активно займається літературою і хоче зробити її своєю професією. Він друкується в журналі **«Корнхілл»**. Одне за одним виходять його оповідання, але Дойль хоче більшого, прагне, щоб його помітили, а для цього необхідно написати щось серйозне. І от у 1884 році він пише книгу **«Торговий дім Гердлстон»**. Але, на превеликий жаль, книга не зацікавила видавців. У березні 1886 року Конан Дойль почав писати роман, який приніс йому популярність. Цей роман, що вийшов у 1887 році під назвою **«Етюд у багряних тонах»**, познайомив читачів із Шерлоком Холмсом (прототипи: професор Джозеф Белл, письменник Олівер Холмс) і доктором Ватсоном (прототип майор Вуд), які стали незабаром знаменитими. Окремим виданням роман вийшов на початку 1888 року і був доповнений малюнками батька Дойля – Чарльза Дойля

Початок 1887 року ознаменував авторові початок вивчення і досліджень такого поняття, як «життя після смерті». Разом зі своїм другом Боллом з Портсмута проводить свій перший спиритичний сеанс, після чого займається спиритизмом та окультизмом усе подальше життя.

Потім Артур захворів, а коли видужав, то вирішив залишити медичну практику і присвятити себе літературі. Це сталося в серпні 1891 року.

У 1892 році, проживаючи в Норвуді, Луїза народила Артурові сина, вони назвали його Кінгслі. Дойль пише розповіді, але Шерлок Холмс продовжує обтяжувати його думки і тому автор вирішив позбавитися від нього. Дойль пише кращі, на його думку, романи: **«Вигнанці»**, **«Велика тінь»**.

Дружині Луїзі був поставлений діагноз «туберкульоз», тому сім'я перебирається в містечко Давос, розташоване в Альпах. Там Дойль активно займається спортом, пише оповідання, потім їде читати лекції про спиритизм більш ніж у 30 містах Сполучених Штатів. Ці лекції мали успіх, але сам Дойль сильно від них стомився.

Восени 1895 року Артур Конан Дойль разом з Луїзою і своєю сестрою Лотті іде в Єгипет і протягом зими 1896 року знаходиться там, сподіваючись на те, що теплий клімат буде корисним для дружини. Наприкінці 1896 року він повертається в Англію, де закохується в Джеан Лекі, яка у свої двадцять чотири роки була надзвичайно красивою жінкою з білявим волоссям і яскравими зеленими очима. Вона була інтелектуалкою, спортсменкою.

Коли в грудні 1899 року починалася англо-бурська війна, Конан Дойль відпливає в Африку. Потім у своїй книзі **«Велика бурська війна»** він відображає усі страхоття війни. Книга у п'ять сотень сторінок була хронікою, виданою в жовтні 1900 року, і стала шедевром військової вченості. Після цього він кинувся з головою в політику, але успіху не досяг.



У 1902 році Дойль закінчує роботу ще над одним великим доробком про пригоди Шерлока Холмса – повість **«Собака Баскервілів»**. І майже відразу ж з'являються розмови про те, що автор гучної повісті украв його ідею у свого друга журналіста Флетчера Робінсона. Цікаво, що ці розмови продовжуються.

Після дев'яти років таємного залицяння Конан Дойль і Джеан Лекі одружуються 18 вересня 1907 року. Через кілька років після одруження Дойль ставить на сцені наступні здобутки: **«Пістряву стрічку»**, **«Родні стоун»**, **«Окуляри долі»**, **«Бригадир Жерара»**, **«Злочин у Конго»**, **«Загубений світ»**. Вони мали успіх не менший, ніж твори про Шерлока Холмса.

У травні 1914 року сер Артур разом з леді Конан Дойль і дітьми їде до Канади, де проводить ряд лекцій. Потім заглиблюється в окультизм, подорожує по Голландії, Данії, Швеції і Норвегії.

У 1930 році, вже прикутий до ліжка, він здійснив свою останню подорож – піднявся зі свого ложа і пішов у сад. Коли його знайшли, він знаходився на землі, одна його рука стискала землю, інша тримала білий пролісок. Артур Конан Дойль помер у понеділок, 7 липня 1930 року. Його останні слова перед смертю були адресовані його дружині. Він прошепотів: **«Ви чудові!»**

На могилі письменника висічені слова, заповідані ним особисто:

*«Мене не згадуйте з докором,  
Якщо зацікавив розповіддю хоч когось  
І чоловіка, що надивився на життя,  
І хлопчика, перед яким нова дорога...»*

У своїй творчості А.Конан-Дойль розкриває вищість своїх героїв над професіоналами із Скотленд-Ярду, демонструючи різні, побудовані на логічних умовисновках і психологічних здогадках, способи розкриття злочинів, зокрема у циклі новел **«Пригоди Шерлока Холмса та доктора Ватсона»** (1892).

Містер Холмс – персонаж циклу детективних новел, прототипом якого став Джозеф Белл – викладач медичного коледжу в Единбурзі, котрий був особливо спостережливим і вмів розбиратися в життєвих ситуаціях за допомогою дедуктивного методу, чим дивував своїх студентів, одним з яких був Артур Конан-Дойль. Холмс називав себе нишпоркою-консультантом і брався за найскладніші і заплутані справи, від яких відмовлялися Скотленд-Ярд та приватні агентства. Не покидаючи кімнати, міг розплутати злочин, який для інших видавався занадто важким. До рішення будь-якої проблеми він ставився як філософ, як художник, як поет. Чим складніша ситуація, тим цікавішою вона була для нього.

*Ватсон* – постійний супутник Шерлока Холмса, який виконує роль літописця дій Холмса. Правдивий, прямий і справедливий, надійний і прив'язаний до Холмса, Ватсон наділений багатьма вишуканими рисами. Він порівнює Холмса з Дюпенем Е.По. Але Холмс не цінує високо Дюпена і його методи. Обговорюючи літературних персонажів, вони не включають до їхнього ряду себе, підкреслюючи тим самим свою «справжність», щоб читач повірив у те, що вони існували насправді.

Твір А.Конан-Дойля **«Пістрява стрічка»** входить до циклу оповідань про Шерлока Холмса. Оповідь ведеться від імені доктора Ватсона, друга Шерлока Холмса. Одного квітневого ранку до будинку Шерлока Холмса завітала незнайома молода дівчина Еллен Стонер. Вона розповіла Холмсу, що живе в маєтку свого вітчима, містера Ройлотта. Два роки тому померла сестра Еллен при дуже загадкових обставинах. Незадовго до того сестра

збиралася вийти заміж. І Еллен у її загибелі підозрює вітчима, бо він за заповітом їхньої матері мав право користуватися грошима дівчат, доки вони не вийдуть заміж. Але ніяких доказів проти нього у дівчини не було. Еллен чула тоді часто вночі якийсь свист, і цей свист, який колись став провісником смерті сестри, вона почала чути знову.

Шерлок Холмс умовив молоду леді провести одну ніч у її спальні. Раптом уночі почувся дивний свист, а потім Холмс підскочив, став бити своєю палицею по шнурові для дзвоника. Незабаром із сусідньої кімнати пролунав моторошний зойк. Коли Шерлок Холмс та доктор Ватсон зайшли до кімнати Ройлотта, то навкруги його голови обвивалась якась «пістрява стрічка». За стрічку вони спочатку сприйняли болотну гадюку, найсмертоноснішу індійську змію.

Таким чином, Шерлок Холмс запобіг черговому вбивству – містер Ройлотт намагався убити й Еллен, бо вона теж невдовзі збиралася вийти заміж. Оскільки Шерлок Холмс ударив палицею змію, вона відповзла в протилежному напрямку і вкусила Ройлотта. Саме метод дедукції допоміг Шерлоку Холмсу зорієнтуватися і спрогнозувати майбутні дії вбивці. Це характеризує його як людину мужню, безстрашну і зосереджену.

### «ТВОРЦІ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ»

Едгар Алан По (1809–1849)	Артур Конан-Дойль (1859–1930)
• американець; • поет, романтик; • новеліст, мріяв бути поетом; • мав щасливе дитинство; • мав жагу до краси	• англієць; • прозаїк, неоромантик; • мріяв бути романістом; • звичайне дитинство; • захоплювався культом книг, музикою
• мав слабе здоров'я, хвороби	• мав міцне здоров'я, займався спортом
• вживав опіум	• вживав кокаїн;
• творча спадщина: більше 50-ти творів	• творча спадщина: 70 книг;
• працював у жанрах: а) детективної новели; б) науково-фантастичної новели; в) психологічної новели; г) поезії	• працював у жанрах: а) науково-фантастичних повістей; б) соціально-побутових романів; в) оповідань; г) новели
• новаторство: а) принцип достовірності; б) контакт «автор – читач»; в) прийом «тотального ефекту» – вплив на свідомість читача, єдинство та гармонія	• новаторство: а) використання методів індукції та дедукції; б) розгадування головоломок, загадок, різних таємниць; в) звертання до готичної літератури
• герої: Дюпен і Легран	• герої: Шерлок Холмс і Доктор Ватсон
• засновник сучасної наукової фантастики та детективу	• творець і продовжувач класичного детективного жанру

Традиції А.Конан-Дойля, у свою чергу, продовжили Жорж Сіменон, творець образу комісара Мегре, Агата Крісті та інші майстри детективного жанру.

### Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Дати цілісний аналіз роману Н. Готорна «Червона літера».
2. Засудження прагнення до збагачення як основної мети життя у казці Натаніеля Готорна «Золото царя Мідаса»: Н. Готорн і його час. Міф про Мідаса. Зміст казки, порівняння сюжетно-композиційного плану міфу і казки. Два Мідаси. Ідея казки.

**Творче завдання:**

Дати порівняльний аналіз творів Едгара Алана По та Артура Конан-Дойля.

### Практичні та творчі завдання для усної МКР у формі «круглого столу»:

1. Дайте визначення сатири. Наведіть приклади сатиричних творів.
2. Прочитайте напам'ять одну з поезій (за вибором) представників літератури XVII–XVIII ст. і проаналізуйте її.
3. Вислів Руссо «Стиль – це людина» досить часто вживається. Як ви розумієте його?
4. Наведіть приклади парадоксів Свіфта.
5. Проаналізуйте баладу Ф. Шіллера (на вибір).
6. Прочитайте вислови Вольтера з повісті «Кандід, чи Оптимізм», що стали крилатими.
7. Простежте шлях Фауста до зрозуміння істини.
8. Наведіть приклади з п'єси Ф. Шіллера «Розбійники», які свідчать про те, що кожна людина, яка порушує моральний закон, сама себе призводить до страждань і навіть загибелі.
9. Наведіть приклади творів літератури XVII–XVIII ст., які мають подвійну назву. Поясніть.
10. Наведіть приклади афоризмів Ларошфуко.
11. Проаналізуйте поезію Роберта Бернса «Джон Ячмінне Зерня».
12. Що таке парадокс? Наведіть приклади парадоксів з творів, у яких вони зустрічаються.
13. Наведіть приклади героїв, образи яких можна розглядати як «паралелі».
14. Наведіть приклади цікавих філософських думок з повісті Вольтера «Кандід, чи Оптимізм». Поясніть значення.
15. Поясніть назву комедії Бомарше «Севільський цирюльник, чи Даремна обережність». Відповідь обґрунтуйте.
16. Що таке пародія? Наведіть приклади творів-пародій. Відповідь обґрунтуйте.
17. Проаналізуйте поезію Р. Бернса «Чесна бідність». Визначте її тему.
18. Поясніть назву філософської повісті Вольтера «Кандід, чи Оптимізм».
19. Проаналізуйте байку Лафонтена «Звірі під час чуми». Яка мораль байки?
20. Прочитайте напам'ять поезію Р. Бернса (на вибір).
21. Подумайте, яку роль відіграв Мефістофель у пошуках сенсу життя Фауста.
22. Висловіть своє ставлення до Маргарити з трагедії Гете «Фауст».
23. Доведіть, що Гете «сам себе створив» як людину.
24. Вольтер закінчує свою повість «Кандід, чи Оптимізм» словами «Треба доглядати свій сад». Як ви розумієте цю фразу?
25. Подумайте, що мають на увазі, коли вживають слово «робінзонада»?
26. Подумайте, чи можна вважати Карла Моора (Шіллер «Розбійники») жорстокою людиною? Відповідь обґрунтуйте.
27. Який образ у п'єсі Лессінга «Емілія Галотті» вам найбільше сподобався і чому?
28. Поясніть, у чому суть суперечки, показаної у «Пролозі на небі» (Гете «Фауст»).
29. Висловіть своє ставлення до героїв Бомарше.
30. Подумайте, чому кохання Фауста і Маргарити має трагічну розв'язку? Хто в цьому винен?
31. Чому роман «Мандри Гуллівера» називають сатиричним?
32. Подумайте, у якій країні Гулліверу сподобалось найбільше. Чому?
33. Чим приваблює вас образ Фігаро (Бомарше «Севільській цирюльник»)?
34. Подумайте, що допомогло Робінзону Крузо вижити на безлюдному острові?
35. Порівняйте зміст фрази «Треба доглядати свій сад» у Вольтера і М. Рильського. В чому полягає їх різниця?
36. Подумайте, у чому полягає світове значення трагедії Гете «Фауст».

37. Поміркуйте, у чому знаходять спокій герої повісті Вольтера «Кандід, чи Оптимізм»? Відповідь обґрунтуйте.
38. Бомарше у своїй повісті «Севільській цирюльнику» дає такі імена слугам – Весна і Начеку. З якою метою він це робить? Відповідь аргументуйте.
45. Назвіть попередників Лафонтена в жанрі байки. В чому їх різниця?
46. Висловіть своє ставлення до героя Шіллера «Розбійники» – Карла Моора.
47. Подумайте, чому душа Фауста, попри всі його помилки, вади і злочини, потрапляє до царства небесного?
48. Порівняйте закони країни ліліпутів і країни велетнів.
49. Подумайте, що породило в душі Франца Моора егоїста.
50. Поясніть, як Робінзон Крузо пристосувався до життя на безлюдному острові (за однойменним романом Д.Дефо).
51. Охарактеризуйте образ Сюзанни Сімонен (за романом Д.Дідро «Черниця»).
52. Подумайте, як Д.Дідро описує у романі «Черниця» затхлий уклад монастирського життя.
53. Подумайте, чому образ Емілії Галотті є трагічним.

## Модуль 2

1. Історичні передумови виникнення романтизму.
2. Різноманітні течії романтизму.
3. Характерні риси романтизму.
4. Романтизм як художній метод ХІХ ст.
5. Романтизм як художній напрямок ХІХ ст.
6. Життя і творчість В.Скотта. Створення жанру історичного роману.
7. Характеристика творчості Жорж Санд.
8. Життєвий і творчий шлях Жорж Санд.
9. Історія написання роману В.Гюго «Собор Паризької Богоматері».
10. Композиційна роль Собору в романі В.Гюго «Собор Паризької Богоматері».
11. Антиклерикальна ідея роману В.Гюго «Собор Паризької Богоматері».
12. Образ Квазімодо (за романом В.Гюго «Собор Паризької Богоматері»).
13. Образ Есмеральди (за романом В.Гюго «Собор Паризької Богоматері»).
14. Характеристика творчості Гофмана.
15. Життєвий і творчий шлях Гофмана.
16. Натаніель Готорн і його час.
17. Зіставлення сюжетно-композиційного плану міфу про Мідаса і казки Готорна «Золото царя Мідаса». Ідея казки.
18. Характеристика творчості В.Гюго.
19. Життєвий і творчий шлях В.Гюго.
20. Байрон і Україна.
21. Втілення найкращих рис народу в образах Гурта, Вамби, розбійників Робін Гуда (за романом В.Скотта «Айвенго»).
22. Жіночі образи в романі В.Скотта «Айвенго».
23. Айвенго – шляхетний лицар (за романом В.Скотта «Айвенго»).
24. Епоха правління Річарда І в романі В.Скотта «Айвенго».
25. Зображення норманських завойовників в романі В.Скотта «Айвенго».
26. Новелістика Е.По.
27. Психологічні новели Е.По.
28. Художні особливості новел Е.По.
29. Протиставлення творчої людини і бездуховного філістера (за казкою Гофмана «Крихітка Цахес...»).
30. Характеристика поезії Дж. Байрона «Прометей».

31. «Логічні» новели Е.По. Характеристика новели «Вбивство на вулиці Морг».
32. Суттєві особливості «логічних» новел і детективної літератури.
33. Чим схожі і чим відрізняються романи В.Гюго і В.Скотта?
34. Як у романі В.Скотта «Айвенго» поєднуються два плани – історичний і особистий?
35. Чим схожі і чим відрізняються два Мідаси (за міфом і казкою Готорна)?
36. Яким творчим методом написано роман «Собор Паризької Богоматері»? Доведіть своє твердження.
37. Чи можна «Собор Паризької Богоматері» Гюго вважати історичним романом?
38. Назвіть ті сцени казки «Малюк Цахес», які ви читали з найбільшим інтересом. Чому?
37. Яку позицію в казці «Малюк Цахес» займає автор?
38. Яке значення для розвитку світової літератури мала творчість В.Скотта?
39. Чи цікаво вам було читати новели Е.По? Які почуття вони у вас викликали?
40. Який головний метод Леграна? Який головний метод Дюпена?

### ПІДРУЧНИКИ ТА ПОСІБНИКИ ДО КУРСУ:

1. Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы. – М., 1987.
2. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1975.
3. Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. – М., 1988.
4. Бахмутский В. Я., Божор Ю. И., Буняев В. С. и др. История зарубежной литературы XVIII века. – М., 1967.
5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. – К., 2001.
6. Гуляев Н. А. и др. История немецкой литературы. – М., 1975.
7. Гусев В. И. Західна філософія Нового часу: XVII–XVIII ст. : підруч. [для студ. філософ. факультетів вищих навч. закл. освіти]. – К., 1998.
8. Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII ст.: Навч. посібник. – К., 2007.
9. Зарубіжна література XVII століття. Хрестоматія. Упорядники Мартинець А. М., Девдюк І. В. Видання 2-е.: доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2012. – 376 с.
10. Зарубіжна література XVIII століття. Хрестоматія. Упорядники Девдюк І. В., Мартинець А. М. Видання 2-е.: доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2012. – 368 с.
11. История всемирной литературы : В 9 т. – М., 1987. – Т. 4. ; М., 1988. – Т. 5.
12. История зарубежной литературы XVIII века: Страны Европы и США / Под ред. В. Н. Неустроева. – М., 1984.
13. История зарубежной литературы XVII века: Учеб. для филолог. спец. вузов / Под. ред. З. И. Плавскина – М., 1987.
14. История зарубежной литературы XVIII века: Учеб. для филолог. спец. вузов / Под. ред. З. И. Плавскина – М., 1991.
15. Ніколенко О. М. Бароко, класицизм, просвітництво. Література XVII-XVIII століть: Посібник для вчителя. – Харків, 2003.
16. Зарубежная литература XVII-XVIII вв. Хрестоматія. Составитель С. Д. Артамонов. – М., 1982.
17. Плавский З.И. Испанская литература XVII – середины XIX века. – М., 1978.
18. Хрестоматія по зарубіжній літературі XVIII століття. Под ред. Б. И. Пуришева: В 2 т. – М., 1970 – Т. 1; М., 1973 – Т. 2.
19. Шалагінов Борис. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя – К., 2004.
20. Штейн А. Л., Черневич М. Н., Яхонтова М. А. История французской литературы. – М., 1988.

Берегасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора: План-конспект семінарів з дисципліни «Література Просвітництва і Романтизму» для студентів-філологів. Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II. Берегово 2023. 160 – с. (українською мовою).