

• СКАРБНИЦЯ СЛОВЕСНИКА •

О.М. Ніколенко

# БАРОКО КЛАСИЦИЗМ ПРОСВІТНИЦТВО



Дж. СВІФТ



Ж. Б. МОЛЬЄР



Й. В. ГЕТЕ



ВИДАВНИЦТВО  
**РАНОК**

• СКАРБНИЦЯ СЛОВЕСНИКА •

О.М.Ніколенко

# БАРОКО, КЛАСИЦИЗМ, ПРОСВІТНИЦТВО

ЛІТЕРАТУРА XVII—XVIII СТОЛІТЬ

Посібник для вчителя

*Рекомендовано  
Міністерством освіти і науки України*

Харків  
Видавництво «РАНОК»  
«ВЕСТА»  
2003

ББК 74.268.3(О)  
Н64

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
(Лист Міністерства освіти і науки України № 1/11-2584 від 30.07.2002)

Рецензенти:  
доктор філологічних наук, професор  
*М. Ф. Гетьманець*,  
кандидат філологічних наук, доцент  
*Б. Б. Шалагінов*,  
учитель-методист зарубіжної літератури  
*Л. А. Чередник*

Серія заснована 2002 року

Видано за ліцензією ТОВ Видавництво «Ранок»

Ніколенко О. М.

Н64 Бароко, класицизм, просвітництво. Література XVII—XVIII століть: Посібник для вчителя. — Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. — 224 с.

ISBN 966-679-851-4.

У посібнику представлено літературний процес XVII—XVIII століть, характеризуються напрями й течії, висвітлюється творчість видатних представників бароко, класицизму, Просвітництва. Подано матеріал як для оглядових тем, так і для текстуального вивчення творів, рекомендованих шкільною програмою із зарубіжної літератури. Пропонуються літературознавчі аналізи шедеврів світової літератури XVII—XVIII ст., питання й завдання для учнів, опорні схеми й таблиці, портрети письменників і репродукції творів мистецтва того часу. Літературний процес розглянуто в тісному зв'язку із розвитком філософської думки, культури, історії.

Для вчителів зарубіжної літератури, студентів філологічних факультетів і всіх, хто цікавиться літературою.

ББК 74.268.3(О)

ISBN 966-679-851-4

© О. М. Ніколенко, 2002  
© ТОВ Видавництво «Ранок», 2003

## ВІД АВТОРА

У шкільних програмах із зарубіжної літератури є чимало тем, що викликають серйозні труднощі у вчителів-словесників. Серед них розділи, присвячені літературі бароко, класицизму та доби Просвітництва. Як же донести до учнів досить непростий матеріал про особливості літературного руху XVII—XVIII століть? Як розібратися в розмаїтті напрямів і течій цих двох епох? Як репрезентувати творчість видатних митців того часу? Шукаючи відповіді на свої цілком законісні питання, кожен учитель звертається до фахової періодики, монографій та статей науковців і методистів. Втім, як свідчить досвід, йому дуже нелегко отримати потрібну інформацію, до того ж таку, щоб відповідала сучасному стану літературознавчої науки та методики викладання предмета. І не стільки через те, що в нас не приділяють уваги згаданим проблемам, скільки тому, що вони є надто дискусійними і породжують різні думки та погляди не лише в теоретичному, а й у методичному плані. У зв'язку з цим і виникла ідея створення книги, в якій були б якомога повніше представлені літературні явища XVII—XVIII століть.

У даному посібнику всебічно характеризуються бароко і класицизм, провідні концепції Просвітництва і напрями, що сформувалися в ту добу. Крім теоретичних відомостей у ньому можна знайти доволі виразні образи обох епох, причому розвиток літератури тісно пов'язаний з філософськими шуканнями та загальним рухом мистецтва. Прагнучи уникнути однозначності в трактуванні складних питань, автор пропонує різні точки зору діячів культури, літературознавців, критиків на ті чи інші літературні факти. Усе це допоможе читачеві сприйняти матеріал книги не як догму, а як поштовх до власних пошуків та творчих відкриттів.

Розвиток літератури XVII—XVIII століть представлений у виданні як процес з усіма притаманними йому іманентними законами. У сучасний період назріла необхідність відмови від соціологічних підходів до літератури і є нагальна потреба у формуванні естетичних критеріїв оцінки літературно-мистецьких явищ. Саме такий підхід реалізується в посібнику, де розглядаються передовсім художня значущість творів митців, їхній внесок у скарбницю світової літератури.

З метою надання більшої глибини та конкретності характеристиці літературного процесу автор аналізує творчість видатних письменників доби: Педро Кальдерона де ла Барки,

Мольєра, Данієля Дефо, Джонатана Свіфта, Йоганна Вольфганга Ґете, Фрідріха Шиллера та інших. Учитель знайде в посібнику матеріали і для оглядових уроків, і для уроків текстувального вивчення творів, і для уроків додаткового читання. Посібник побудований таким чином, щоб забезпечити учителів-словесників різного типу шкіл основною інформацією про літературу бароко, класицизму і Просвітництва, полегшити їм підготовку до занять, допомогти у визначенні шляхів шкільного аналізу текстів.

У книзі представлені не тільки літературознавчі матеріали, а й мистецтвознавчі коментарі, інформація про досягнення філософської думки XVII—XVIII століть тощо. Отже, літературу даного періоду розглянуто в широкому культурологічному контексті.

Видання має і методичне спрямування. У ньому вміщено уривки з творів письменників, потрібні для текстувальної роботи в класі, а також питання і завдання для учнів, що стануть у пригоді вчителю під час аналізу програмових творів на уроці. Скориставшись наведеними схемами, таблицями, портретами митців та іншим ілюстративним матеріалом, він матиме змогу зробити уроки зарубіжної літератури не тільки змістовнішими, а й більш яскравими, виразними.

Посібник, присвячений літературі бароко, класицизму, Просвітництва, — перед вами, шановні читачі. Вам з ним працювати і вам його оцінювати. Чи допоміг він вам у практичній роботі? Чи став вашим другом і порадиником у подоланні труднощів теоретичного і методичного характеру? Автор буде вдячний за відгуки, слушні зауваження та побажання щодо вдосконалення змісту та структури книги.

Нехай викладання зарубіжної літератури в школі стане для вас імпульсом для натхнення, творчим пошуком, без якого неможливе життя вчителя!

О. М. Ніколенко,  
доктор філологічних наук,  
професор

# ЛІТЕРАТУРА XVII СТОЛІТТЯ



## БАЧЕННЯ СВІТУ ТА ЛЮДИНИ В XVII СТОЛІТТІ



Рембрандт. Нічний дозор.  
Фрагмент. 1642.

XVII ст. у Західній Європі відзначається надзвичайною складністю соціальних та духовних процесів. У цей час тривала криза феодалізму, який, однак, ще був досить сильним. Водночас відбувався активний процес формування національних держав, об'єднання країн під владою могутніх монархів. Невипадково XVII ст. називають «віком абсолютизму», бо в багатьох країнах Європи королі прагнули підкорити собі свавільних феодалів. Вони підтримували мистецтва і науки, вступали в союз із церквою, намагаючись панувати і у сфері ідеології. Формування монархічних інститутів проходило в запеклій боротьбі між дворянством і буржуазією в галузі політики та економіки. Загальна соціальна атмосфера у світі була вкрай неспокійною. Народи Європи потерпали від жорстоких битв за перерозподіл територій. На зміну релігійним війнам, що супроводжували Реформацію XVI ст., прийшла не менш кривава та руйнівна Тридцятилітня війна (1618—1648). Чимало людей загинули під час революційних подій в Нідерландах та Англії.

Релігія продовжувала відігравати провідну роль у країнах Європи, проте її позиції знач-

но похитнулися у зв'язку із розвитком науки, техніки, торгівлі, мореплавства. З утвердженням капіталістичних відносин швидкими темпами розвивалося виробництво, зростало значення прикладних наук.

У Європі з'явилися перші наукові товариства: Лондонське наукове товариство і Паризька Академія. У XVII ст. відбулася справжня світоглядна революція, яка спричинила руйнацію традиційних уявлень про Всесвіт, формування нової картини світу і нового розуміння людини. Переворот у свідомості людства зумовили, передусім, великі наукові відкриття, що свідчили про розкріпачення людського розуму та його безмежні можливості в пізнанні світу. Славний італійський вчений Галілео Галілей перший знайшов докази на підтвердження теорії Коперника, яку він пристрасно захищав, незважаючи на гоніння з боку церкви. Галілей винайшов новий інструмент для дослідження небесних тіл — телескоп. З його допомогою він побачив неосяжний Всесвіт, відкрив чотири супутники Юпітера, гори на Місяці, плями на Сонці. Галілей заклав підвалини науки про рух — кінематики, закони якої вивів на підставі точних експериментів. Він сформу-



лював принципи класичної механіки, розвинув закони статички, заклав основи небесної механіки. Відкриття Галілея сколихнули людство. Він стверджував безкінечність світу і необхідність досліджувати ще не вивчені закономірності його руху. Але це викликало гостру протидію з боку офіційної церкви, оскільки винаходивченого підривали віру в Бога. Найвизначніший твір Галілея «Діалог про дві найголовніші системи світу — Птолемеєву і Коперникову» (1632) був різко засуджений церквою (сама система Коперника була заборонена з 1616 року). Старого вченого змусили публічно зректися своїх ідей, і останні роки життя він перебував під домашнім арештом та пильним наглядом інквізиції.

Німецький математик і астроном *Йоганн Кеплер* узагальнив астрономічні спостереження чіткими математичними формулами, відкрив закони руху планет, що здобули назву законів Кеплера. У своїх працях «Нова астрономія» (1609), «Гармонія світу» (1619) вчений обґрунтував цілісну теорію руху всіх небесних тіл, висловив припущення про існування тяжіння між ними, пояснив океанські припливи й відливи впливом Місяця.

Цей час позначився рядом вагомих відкриттів у хімії, ботаніці, медицині. *Вільям Гарвей*, англійський лікар і природознавець, вивчав систему кровообігу і довів, що серце є її центром. Розвиток природознавчих наук змушував по-новому подивитися на людину, котра стала, як і оточуючий світ, об'єктом наукового дослідження.



Книжкова прикраса  
(рамка титульного аркуша).  
Початок XVII ст.

Важливе значення для науки і культури XVII ст. мала проблема методів наукового пізнання. Англійський філософ і державний діяч *Френсіс Бекон* висловив думку про те, що наукове пізнання має ґрунтуватися на аналізі дослідних даних.

Французький філософ, фізик і математик *Рене Декарт* перший здійснив спробу побудувати універсальну фізико-космологічну і космогонічну картину світу. Намір дати загальний нарис побудови й розвитку світу, поклавши в основу ідею вічно рухливої матерії, виник у Декарта ще в юнацькі роки. Своїм «Трактатом про систему світу» (1633) він започаткував новий напрям у філософії природознавства, але, дізнавшись про суд, вчинений інквізицією над Галілеєм, учений не наважився опублікувати свою працю, що, однак, аж ніяк не зменшує її цінності. Декарт висловив сміливе припущення, що у світі немає нічого, окрім матерії, яка постійно рухається. Усі небесні тіла, на його думку, утворилися внаслідок «рухів вихру». Звісно, ця ідея в епоху, коли панувало уявлення про вічність і незмінність Всесвіту, здавалася надто революційною. Декарту належить ряд важливих відкриттів у галузі алгебри й геометрії. Основні принципи наукового пізнання він сформулював у «Роздумах про метод» (1637). Декарт розробив раціоналістичний метод наукового пізнання, стверджуючи, що тільки з допомогою розуму можна пізнати світ. Ученого постійно переслідували церковники, його вчення заборонили вивчати в усіх університетах



Франції. Навіть після смерті Декарта його твори були піддані нищівній критиці з боку Ватикану і включені до папського «Індексу» заборонених книг.

Своєрідним підсумком наукової революції XVII ст. стали здобутки англійського фізика, астронома і математика *Ісаака Ньютона*. Він заклав підвалини наукового розуміння законів світобудови, сформулював основні закони класичної механіки, відкрив закон всесвітнього тяжіння та дисперсію світла, розробив методи диференціального та інтегрального числення. Гаслом ученого стали слова: «Гіпотез я не вигадую!» Справді, він зробив важливий крок у формуванні наукової картини світу, що відбито у його працях «Математичні начала натуральної філософії» (1687), «Оптика» (1704) та ін.

Незалежно від Ньютона німецький учений і філософ *Готфрід Вільгельм Лейбніц* розробив власну систему диференціального та інтегрального числення. Окрім того, він здійснив ряд відкриттів у галузі механіки, теорії коливань тощо. Лейбніц уперше висловив думку про «збереження живих сил», тобто про збереження і перетворення енергії. Учений цікавився також проблемами людської психіки. Він обґрунтував двомірність психічної діяльності людини, яка, за його словами, поділяється на усвідомлювані (апперцепції) та неусвідомлювані (перцепції) аспекти. З погляду Лейбніца, свідомість охоплює далеко не всю пізнавальну діяльність людини. Чимало утворюваних у процесі сприйняття дійсності уявлень зали-



Жак Калло.  
Звільнення Тирру  
(офорт із серії  
«Флорентійські інтермедії»)  
1617

шаються лише у сновидіннях, мареннях, тобто ховаються за межами свідомості, у темних глибинах пам'яті. Але, попри їхню потаємність і невивченість, вони справляють великий вплив на людину, визначаючи внутрішні конфлікти й суперечливості в її душі.

Отже, наукові відкриття XVII ст. обумовили нове бачення світу та людини. Світ постав перед людьми не статичним і завершеним у своїх формах, а динамічним, вічно мінливим. Це безкрай, розмаїтий, непізнаний до кінця світ. Він вабить і водночас лякає своєю таїною. У ньому

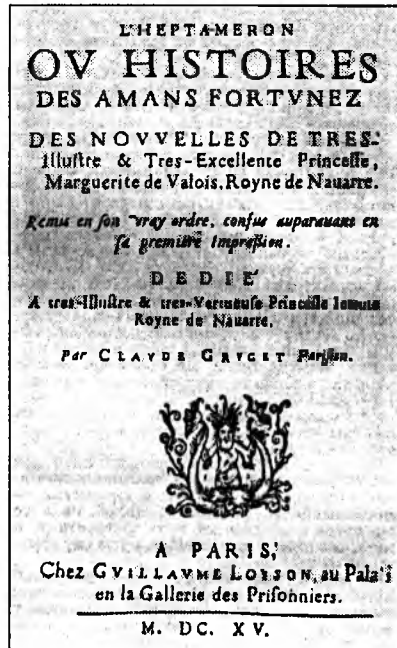
панують не тільки божественні закони, а й передусім закони природні, невідомі сили й стихії, дію яких людство ще остаточно не збагнуло.

Людині XVII ст. відкрилася сила власного розуму, її внутрішніх можливостей. Вона намагалася проникнути в глибини світу і своєї душі, та чим більше пізнавала, тим більше зустрічала загадок і протиріч. Їй розкрився неосяжний Всесвіт, але подеколи він жахав її своєю безмежністю. Людина прагнула до повноти й гармонії буття, однак приховані пристрасті та бажання спричиняли напружену душевну боротьбу, яка не завжди закінчувалася перемогою світла і добра. Вона повстала проти Бога, водночас постійно відчуваючи свою залежність від вищих сил.

Т. Ойзерман писав: «Нова астрологічна картина світу породжує не лише горду віру в могутність розуму, а й сумнів, тривогу, розуміння хисткості всіх підвалин, на яких, здавалося б, непорушно тримається існування людства».

Зрозумівши переваги розуму, люди XVII ст. замислили-ся над тим, чи можна лише з його допомогою приборкати пристрасті та побудувати гуманне суспільство. Подібні питання неоднозначно розв'язувалися мислителями того часу. Так, Рене Декарт з оптимізмом дивився у майбутнє, стверджуючи пріоритет розуму в перетворенні суспільства. А між тим Т. Гоббс і Б. Спіноза дотримувалися протилежної думки. Усе це зіткнення різних поглядів і думок зумовило трагічний гуманізм епохи, що знайшов яскраве втілення в долі видатного французького математика, фізика і філософа *Блеза Паскаля*. Він здійснив ряд відкриттів у галузі теорії чисел, алгебри, теорії ймовірностей, гідростатики. Та згодом розчарувався у можливостях точних наук і звернувся до релігійно-філософського мислення. Ставши ченцем абатства Пор-Рояль, учений багато років працював над своїм славним твором «Думки». Паскаль писав, що істина досягається не лише розумом, а й серцем, підкреслював постійну «міжусобицю розуму й пристрастей в людині». А головне — розкрив трагедію особистості, самотності у безмежному космосі.

На розвитку європейської культури XVII ст. позначилася криза ренесансних уявлень про гармонійну особистість та ідеальне суспільство. Якщо для Відродження характерна віра в цілісну людину та гармонію світу, то в нову добу людина у мистецтві постає суперечливою, вона переживає складні драми і по-



Титульний аркуш  
першого видання збірки новел  
Маргарити Наваррської  
«Гептамерон». 1654

стійну боротьбу у власній душі, вагається між почуттями, пристрастями і бажаннями та обов'язком і вірою. Світ у людських уявленнях тяж втрачає єдність і гармонійність. Він прекрасний у своїй безмежності, але що таїть у собі ця безмежність — невідомо. Цей складний і суперечливий світ сповнений реального трагізму, боротьби різних начал і стихій. Виражаючи думку більшості своїх сучасників, англійський поет Джон Донн писав: «Так невимовно багато змінилося за останні роки в уявленнях про зірки і планети. Всесвіт розпадається на атоми, рвуться всі зв'язки, все розколюється на шматки, підвалини хитаються, і те-

пер усе стало для нас відносним».

Якщо в культурі епохи Відродження панував життєствердний пафос, то в XVII ст. митці відчували гостроту нерозв'язаних конфліктів. Діячі Ренесансу поетизували людину, возвеличували її, представники ж культури нового часу показували людину у більш реальному плані, намагалися проникнути в її духовний світ, відобразити боротьбу, що точиться в людській душі. На відміну від мистецтва Відродження, де переважало відчуття особистої свободи людини, в культурі XVII ст. героям доводилося постійно боротися із залежністю від Бога та ірраціональних сил, чинити опір прихованим у душі пристрастям, середовищу, обставинам. У творах гуманістів епохи Відродження центральне місце посідала людина, тоді як зображення її оточення мало лише другорядне значення. У XVII ст. зрос-

тає роль довкілля (природного чи соціально-го), воно постає не просто фоном для зображення життя людини, а сферою її буття, місцем, де відбуваються великі драми й зіткнення. Митці Відродження сприймали світ статичним і незмінним. А діячі культури XVII ст. зображували явища в постійному русі й мінливості їхніх форм.

*Втім культура XVII ст. була не лише антитезою Відродженню, а й продовжувала певні його тенденції на новому етапі розвитку.* Митці зверталися до античних сюжетів, сміливо вводили їх у реальний контекст, насичуючи актуальним змістом. Вони розвинули думку про внутрішнє багатство людини, невичерпні можливості її розуму й душі. Їх цікавила також проблема свободи, яку виборювали герої їхніх творів. Ідея загальної гармонії, що була наріжним каменем ренесансної культури, відчувається й у мистецтві XVII ст., але вона вже має зовсім інше підґрунтя. До того ж не всі митці були однастайні у своєму баченні шляхів досягнення гармонії між людиною і світом. Одні пов'язували гармонію з розумом, прагнучи підкорити йому людські пристрасті і бажання, а також впорядкувати на раціональній основі все довкола. Інші вважали, що гармонія взагалі неможлива через протиріччя людської душі й дійсності. Треті

ж убачали гармонію у вічному русі, невпинному оновленні світу.

Особливістю мистецтва XVII ст. є співіснування в ньому двох головних художніх систем, двох стилів, двох напрямів — *бароко* і *класицизму*. Бароко втілювало безмежність і суперечливість світу й людини, той «хаос», який не підлягає раціональному пізнанню, боріння різних сил, загадкову таїну сущого. Класицизм, навпаки, прагнув знайти рівновагу й логіку в усьому. Він проголосив розум критерієм оцінки та засобом пізнання світу й людини, засвідчив потяг до завершених і досконалих форм, утверджував гармонію на противагу дисгармонії буття.

Діячі культури XVII століття у своїй творчості виходили не з ренесансного визнання єдності природного начала, розуму й почуттів, а з їхнього протистояння. На перший план вони висували розум, інтелект, але водночас усвідомлювали і те загадкове й непізнанне, що приховано в глибинах людської психіки, відчували і в реальному житті ті могутні стихійні сили, які не завжди підвладні інтелекту. Класицисти шукали гармонії у світі, тоді як представники бароко показували його драматизм і суперечливість. Це були два боки бачення світу, що розкрився у XVII ст. в усій своїй широті та розмаїтті.



П. П. Рубенс.  
Портрет Бріджиди Спінола.  
1606

## Основні ознаки, поетика, течії

Термін «бароко» пов'язують з італійським словом *barocco* — «дивний, химерний», а також із португальським виразом *perrola barroca* — «перлина неправильної форми». Хоча етимологія поняття остаточно не з'ясована, мабуть, в цьому тлумаченні є частка істини: бароко — це справжня перлина у мистецтві, і вона не стає гіршою від того, що досить дивна, химерна, має «неправильну форму», а навпаки, завдяки своїй «дивності» стає ще кращою, привабливішою, чарівнішою, вражаючи несподіваними гранями та дивовижними витворами фантазії митців.

Словом «бароко» позначають стиль у мистецтві XVII століття, художній напрям цієї доби і саму епоху.

*Світ у культурі бароко постає в усій своїй складності, багатогранності виявів, безмежності і мінливості.* Під впливом наукових відкриттів, які розширили горизонти пізнання і довели безкінечність буття, представники бароко намагалися осягнути природні стихії, навколишнє середовище, оточення людини — усе, що складає великий і досить непростий для розуміння Всесвіт. При цьому вони усвідом-

лювали обмеженість раціоналістичних засобів пізнання і тому значну роль відводили інтуїції, безпосередньому відчуттю, «прозрінню серця». Філософ Б. Паскаль писав: «Ми осягаємо істину не лише розумом, а й серцем. Саме серцем

ми пізнаємо перші принципи, і марно розум, не маючи в них опертя, силкується їх спростувати. Адже пізнання перших принципів: простору, часу, руху, числа — таке ж надійне, як і пізнання за допомогою розуму, саме на пізнання серця й інстинкту має спиратися розум і на них базувати все своє міркування».

У культурі бароко утвердилось уявлення про світ як про поєднання суперечливих начал, як про арену протилежних сил — світла й темряви, добра і зла, життя і смерті, Бога і диявола. Світ зображується митцями бароко у моменти найбільшої напруги, і людина, як невід'ємна частина світового буття, бере участь у розв'язанні його конфліктів, бере на себе весь тягар трагізму світу. Як зазначає Б. Парахонський, «бароко — перший стиль, позбавлений відчуття гармонійного часу і замкнутого Всесвіту; натомість він пов'язаний з осягненням порожнечі буття».

Однак представники бароко вміли бачити не тільки драматичні сторони, а й *красу жит-*

тя. Більше того, вони намагалися якомога виразніше й яскравіше прикрасити його, щоб подолати трагізм засобами краси, знайти через естетичне вихід із кола тяжких протиріч. Барокове мистецтво не тільки відбивало складність буття, а й нагадувало про його щедрість і повноту. Напрочуд тісно поєднані в бароко почуття жаху й відчаю і водночас велика жага життя та його втіх. Святкові форми бароко мали на меті створити для людини прообраз «раю на землі», аби через красу вона могла наблизитися до Бога. Невипадково барокові церкви відзначаються особливою пишністю й багатством оздоблення. Елементи урочистості в естетиці бароко зумовлені також завданнями становлення абсолютистських монархій. Коли функцію аб-



Д. Веласкес.  
Здача Бреди.  
1633—1635

солютного начала став перебирати на себе монарх, весь предметний світ, який його оточував, прикрашався таким чином, щоб викликати поборжне ставлення до земного володаря. Звідси та розкішна помпезність стилю, яка вражала простих смертних. В архітектурі XVII ст. палац перестав бути фортецею, як у середні віки, перетворився на обитель багатства і земних насолод. Сади бароко втілювали ідею достатку. Барокові

фонтани вражали яскравими зовнішніми ефектами, примхливими каскадами води, уособлюючи багатогранність світу й буяння світових стихій. А в літературі утверджувався пишномовний стиль, тяжіння до красивих, вишуканих форм, широке застосування системи тропів, символіки, метафоричності мовлення.

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Бароко (італ. *barocco* — дивний, химерний, португ. *perrola barroca* — перлина неправильної форми) — напрям у мистецтві та літературі XVII—XVIII ст., якому належить важливе місце у поступі європейської культури. Бароко прийшло на зміну Відродженню, але не було його запереченням. Література бароко характеризується універсалізмом, динамізмом, багатозначністю, складною метафоричністю, алегоричністю, прагненням уразити читача пишним барвистим стилем, незвичайними формами. У поезії бароко поєдналися різні контрасти, релігійні та світські мотиви, античні та християнські образи, традиції Середньовіч-

чя (готики) та Відродження. Під словом «бароко» розуміють також стиль і добу, коли розвивався цей напрям.

Маньєризм (італ. *manierismo*, від фр. *manière* — прийом, манера) — стиль європейського мистецтва XVI—XVII ст., якому притаманні гострі зображально-виражальні дисонанси, ускладненість композиції, деформація пропорцій, породжені кризою Відродження з його тяжінням до універсальності, досконалої завершеності світоглядних систем та художніх форм, перебільшеного антропоцентризму та раціоналізму. Натомість завдяки потужним впливам Реформації поширювалась ідея фатуму, панування ірраціональних

стихій, зумовлюючи настрої скептицизму, несталості, розпорошення, покинутості в холодному, байдужому космосі. Літературному маньєризму властива яскрава метафорична насиченість тексту, потяг до інтелектуального пафосу та штучної пристрасності, намагання якомога повніше актуалізувати можливості літературних тропів, стилістичних фігур тощо, прагнення до оновлення традиційних жанрів (роману, поєданого з пастораллю, діалогами, містеріями та ін.), поява доти незнаних жанрів (емблематична поезія). Новаторським характером позначена творчість Т. Тассо, М. Сервантеса, П. Кальдерона, К. Марло, пізнього В. Шекспіра та ін.

В естетиці бароко посилюється інтерес не тільки до досконалих проявів буття, а й до *дисгармонічного, фантастичного, гротескного, навіть потворного*. Усе багатство світу, його естетична невичерпність розкриваються через *постійне підкреслення тайни світобудови*. Звідси — атмосфера містики, чогось надзвичайного, що знаходиться поза межами свідомості. За допомогою ілюзій, снів, марень митці бароко відтворювали загадковість світу. Вони завжди відчували, що в житті діють сили, вищі за людське розуміння. Ці сили сприймалися досить серйозно, тому у творах часто поряд із реальними персонажами діють міфічні істоти, а дійсне і фантастичне, реальне та ірреальне настільки тісно переплітаються, що нерідко неможливо відділити одне від одного. Усе це — єдиний світ, такий, яким бачили його люди бароко: реальний і загадковий водночас. Створюючи нову естетику, митці прагнули вийти за межі видимого світу, за грань можливого.

*Особистість у мистецтві бароко* складна й багатогранна. Вона відзначається суперечливістю й напруженістю духовного буття, інтенсивністю емоцій, силою пристрастей. Людині в мистецтві бароко доводиться постійно розв'язувати внутрішні конфлікти. Нерідко вона не здатна їх вирішити і лише гостро переживає боріння прихованих сил у своїй душі. Б. Паскаль писав про людину своєї доби так: «Якби в неї був лише розум... Або ж тільки пристрасті... Але, наділена і розумом, і пристрастями, вона безперервно воює сама з собою, або мириться з розумом тільки тоді, коли воює з пристрастями, і навпаки. Тому вона завжди страждає, завжди її роздирають суперечності». У внутрішньому світі барокових героїв стикаються дух і плоть, нице і піднесення, нестримна жага насолоди і суворий аскетизм. Митці відкрили небачені глибини людської душі, показавши, за словами українського дослідника А. Макарова, «сум за втраченою ілюзією гармонії й внутрішньої досконалості».

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Марінізм** (італ. *marinismo*, від прізвища поета XVII ст. Дж. Маріно) — стильова течія в італійській літературі, представники якої (М.-А. Акілліні, Дж. Артале та ін.) абсолютизували наслідування художніх принципів доби Ренесансу, обстоювали гедоністичний критерій життя як запоруку протистояння космічній дисгармонії. Марінізм вважається відгалуженням маньєризму, характеризується посиленнями формотворчими тенденціями (віртуозні тропи, алегорії тощо), має спільні риси з бароко.

**Гонгоризм** (ісп. *gongorismo* — від прізвища іспанського поета Л. де Гонгори-і-Арготе) — поетична школа в іспанській поезії XVI—XVII ст., що розвивалася в річці бароко. Гонгоризм тяжів до метафоризації вишуканого поетичного

мовлення, своєрідних перифраз, абсолютизації «аристократичного духу».

**Преціозна література** — стильова течія бароко у французькій літературі XVII ст., для якої характерні вишуканість лексики, метафоричність мовлення, витончена барвистість стилю тощо. Преціозна література була своєрідною школою галантності, вона обстоювала пріоритет прекрасного у мистецтві. Розвивалася в аристократичному середовищі, проникаючи з літератури й в усне мовлення та листування. Представники преціозної літератури — О. д'Юрфе, М. Скудері, д'Обіньяк та ін. Класицисти різко виступали проти манірності стилю преціозної літератури, але й вони не уникнули її впливу, звідси — та пишна галантність, що притаманна деяким творам класицистів. Пред-

ставники преціозної літератури збагатили бароко новими формальними знахідками, несподіваними прийомом увиразнення думки й людських почуттів.

**Концептизм** — 1) течія у літературі бароко (А. Ледесма, Ф. Кеведа та ін.); 2) художній прийом у бароковій літературі, який полягає у парадоксальному зіставленні чи зіткненні двох або кількох образів (понять, ідей, думок), зв'язок між якими розкриває сутність предмета або явища з незвичайного боку; для створення вражаючого ефекту письменники-концептисти використовують антитези, гротеск, перебільшення, метафори та ін.; це приклад літературної гри з читачем, який має розгадати прихований зміст тексту. Концептисти збагатили поетичну мову бароко новими формальними знахідками.

В епоху бароко продовжується ренесансна тенденція розуміння людини як індивідуальності, але вже не цілісної і гармонійної, а складної і суперечливої, далекої від схематизму. Хаотичний і дисгармонійний світ постійно втручається в її життя. Нерідко це сприймається нею як боротьба Бога і демонічних сил. Взагалі взаємини людини з Богом набувають інтимнішого характеру, стають справою самої особистості. Людина постійно відчуває присутність вищого начала у світі, але її шлях до нього пролягає через важкі пошуки й вагання. Головним сюжетом барокового мистецтва стає *духовне випробування людини*. Представники бароко уявляли світ безладним і хаотичним, в ньому панували деструктивні сили, які нерідко уособлював сатана. І людині треба було протистояти цьому світу. Та чи здатна вона морально вистояти у важкій ситуації вибору, чи не піддається спокусам диявола, чи знайде в собі сили досягнути вічні цінності?.. Людина у творах бароко



Ілюстрація до поеми  
Дж. Мільтона  
«Втрачений рай»

постійно відчуває сумніви стосовно того, що є Бог, істина, буття, якою вона повинна бути і як діяти в цьому складному бурхливому світі. Бароковий герой наділений певною свободою, він — вільна істота, чий вчинки обумовлені лише власними рішеннями. Проте герой залежить від різних обставин, долі, фатальної приреченості, яку прагне подолати.

Специфіка барокової культури полягає в тому, що вона стала своєрідним *художнім синтезом різних начал: Середньовіччя (готики) і Відродження, античних і християнських традицій*. Цю думку вперше висловив український літературознавець Д. Чижевський, який у своїй «Історії української літератури» (1956) писав: «Справді, культура бароко, не відмовляючись від досягнень епохи Ренесансу, повертається багато в чому до середньовічного змісту та форми; замість прозорої гармонійності Ренесансу зустрічаємо в бароко таку саму скомбіновану різноманітність, як у готичі; замість простоти Ренесансу зустрі-

«Метафізична поезія» — стильова течія в ліриці бароко, яка яскраво представлена в англійській літературі XVII ст. (Дж. Донн та ін.), але виявлялася й в інших літературах, наприклад, в іспанській (Ф. Кеведо) тощо. Для «метафізичної поезії» характерні посилені увага до філософських питань, проблем світопізнання, медитативний характер лірики, абстрактність образів і міркувань, містицизм, схильність до інтелектуалізації лірики та ін. Метою поетів-«метафізиків» було не лише висловлювання певної думки, а й відтворення адекватного їй емоційного

стану, напруги почуттів. Головними темами «метафізичної поезії» є співвідношення вічного й тлінного, високого й нищого, душі й тіла, божественного і диявольського тощо. Основні образи у творах «метафізиків» — Смерть, Час, Бог, Любов, Світ, Людина та ін. Вони трактуються у широкому філософському сенсі, але при цьому завжди «пропускаються» через ліричне «я» митця.

Літературознавці про бароко

«...Сучасна наука вбачає в бароко не лише антитезу Відродженню, а й продовження певних його процесів і тенденцій європейського суспільного і культурного розвитку в ускладнених історичних умовах. З особливою виразністю ці аспекти бароко проявилися в православних слов'янських країнах, які не знали розвиненого Відродження: тут бароко взяло на себе ряд важливих ренесансних функцій, в тому числі й такі, як секуляризація і гуманізація духовної культури і, зокрема, літератури».

Д. Наливайко



чаємо в бароко ускладненість готики; замість антропоцентризму, ставлення людини в центр усього в Ренесансі зустрічаємо в бароко виразний поворот до теоцентризму, до приділення центрального місця знову Богові, як у Середньовіччі; замість світського характеру культури Ренесансу бачимо в часи бароко релігійне забарвлення всієї культури — знову, як у Середньовіччі; замість визволення людини від пут соціальних та релігійних норм бачимо в бароко знову помітне посилення ролі церкви й держави». Барокове мистецтво багато в чому використовує здобутки Відродження, хоча йдеться не про пряме наслідування. Діячі культури бароко по-новому опановували античну спадщину, намагаючись поєднати її з християнством. Вони не відкинули ренесансний культ «сильної людини», але прагнули «поставити її на службу Богові». Якщо в епоху Середньовіччя митці спиралися на віру, а в епоху Відродження — на розум, то в епоху бароко вони спробували примирити

ти розум і віру, поєднати їх у намаганні осмислити складність світу й людини.

Дослідники відзначають ренесансну основу художнього синтезу Середньовіччя й Відродження в культурі бароко. За словами польського літературознавця Ю. Кршижановського, «бароко завершило справу, не доведену Відродженням до кінця, воно гуманізувало культуру всієї Європи і всупереч перешкодам, які породжувалися політичними й релігійними антагонізмами, витворило спільну інтелектуальну й художню культуру». Гуманізація культури в епоху бароко полягала у зверненні до проблем духовного буття людства, прагненні проникнути в глибини людської психіки, досягнути таїну світу у зв'язку з вічними проблемами добра і зла, життя і смерті, віри і зневіри, любові і ненависті. Хоча людина вже не ідеалізувалася, як в добу Відродження, представники бароко поставили її в центр своїх світоглядних шукань, порушивши питання про складність людської натури та її зв'язок з безмежним Всесвітом.

#### Літературознавці про бароко

«До визначальних рис бароко належить його тяжіння до контрастів, як формальних — контрастів світла й тіні, радісних і похмурих тонів, масивних і тендітних форм тощо, так і семантичних — миті й вічності, величі й мізерії, аскези й гедонізму, просвітленої духовності й брутальної чуттєвості і т. д., до всеохоплюючого контрасту життя і смерті. Митці бароко жили у світі, де, за висловом Шекспіра, «розпалася гармонія», у світі оголених протиріч і антиномій, що мисляться ними як норма буття і водночас як естетичний принцип, що реалізується в поетичні контрасти».

*Д. Наливайко*

«...Стильову домінанту бароко слід шукати в його метафоричності, доведений до своєрідної «універсалізації». Справді, у метафорі доба бароко вбачала і модель світу, і ефек-

тивний засіб його пізнання. Для митців бароко, на відміну від ренесансних, істина полягала вже не в окремих предметах і явищах довколишнього світу, не в їхньому фізично-статичному бутті, а в динамічних зв'язках і співвідношеннях між ними».

*Д. Наливайко*

«Бароко розімкнуло в безкінечність замкнений антропоцентричний дискурс Відродження, відкрилися загадкові глибини й істини як зовнішнього фізичного світу, так і внутрішнього духовного, що досягаються ним ірраціонально, в містичному осянні».

*Д. Наливайко*

«Першою із рис бароко назвемо універсальність, прагнення до масштабності, якщо не всеохопності художнього вираження, що прояв-

ляється на проблемно-тематичному рівні і в структурі образів та композицій, що тяжіють до безкінечності».

*Д. Наливайко*

«...Поруч із зображенням напруженого, повного життя знаходимо в бароко і якесь закохання в темі смерті».

*Д. Чижевський*

«Із намаганням розворушити, схвилювати, занепокоїти людину зв'язані головні риси стилістичного вміння бароко, його прагнення сили, перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичайного «гротеску», його любов до антитези та, мабуть, і його пристрась до великих форм, до універсальності, до всеохопності».

*Д. Чижевський*

Визначальною рисою бароко є *універсальність художнього мислення, космобачення*. Митці зображують не просто епізоди із життя людей, а буття людства у все-світньому, глобальному масштабі. Вони розповідають про боротьбу одвічних начал, безкінечність Космосу і місце людини в складному й розбурханому світі.

Характерною ознакою бароко є також його *динамізм*, що виявляється у постійному русі форм, які покликані відтворити рухливість світу і стан душевного неспокою людини. В образотворчому мистецтві та архітектурі динамізм бароко виявився у любові до складної кривої лінії, хвилястих кутів, на відміну від простої лінії та гострого кута чи півкола готики або ренесансу. В літературі — це, на думку Д. Чижевського, «потреба руху, зміни, мандрівки, трагічного напруження та катастрофи». Д. Наливайко відзначає,



Н. Делоне.  
Гойдалка.  
З оригіналу Ж. О. Фрагонара

що динамізм у літературі бароко проявляється по-різному: це і *тематичний динамізм* (змалювання рухомих реальностей — плину води та хмар, струмків, водограїв тощо, а також всіяких змін та метаморфоз у житті героїв), і *сюжетний динамізм* (напружена дія, несподівані сюжетні повороти, мотив всевладдя долі, що грається з людьми та ін.), і *психологічний динамізм* (зображення духовної та емоційної рухливості героїв, частих змін їхнього внутрішнього стану, піднесенень і криз, затьмарень і осяянь). Одним із важливих виявів динамізму в літературі бароко є тема швидкоплинності життя, марності існування, нетривкості всього сущого на землі. Вона зумовлює мотиви відчаю й песимізму, але нерідко викликає і новий гедонізм — прагнення наповнити кожен мить повнотою відчуттів, насолодами, красою. Тема швидкоплинності людського життя поєднується з

«Не треба, однак, забувати, що барокове мистецтво та барокова поезія зокрема призначені не для іншого часу, а саме для «людей бароко». Чужий для нас стиль барокової поезії, яким і ми можемо захоплюватися як витонченим, консеквентним та розкішним, був для «людини бароко» справді зворушливим, захоплював її, промовляв до її естетичного почуття, а через це й до її розуму та серця».

Д. Чижевський

«В бароковому вимірі світу буття перериване, воно має провали, «ями», що своєю глибиною сягають нескінченності, і, щоб не впасти в них, розуму потрібно спинитися, відмовитись од своїх претензій, а як-

що буде змога — перескочити через ці провали».

Б. Парахонський

«XVII століття у свідомості європейської людини трансформує всю систему світобудови, що була пов'язана з геліоцентричною схемою уявлень, а з цим змінюється і тип зв'язку людини зі світом. Уже не людиною міряють буття, але абстрактними науковими схемами. Вже не Бог визначає долю людини, а сама вона стає іграшкою складного сплетіння різних чинників, незалежних од неї сил, власних жадань, хоча чимало важить і власний розум, вміння мислити і діяти в реальних обставинах. Особистість стає такою, до якої сходяться зовнішні сили: часто суперечливі, вони

збурюють внутрішні протиріччя. Людина знаходиться на перетині різних своїх інтенцій, її дії обумовлені складними схемами мотивацій. Гамлет — перша людина доби бароко, хоча творчість Шекспіра відносять до пізнього Ренесансу».

Б. Парахонський

«Цей стиль побудований на принципі контрасту різних характеристик буття: примхлива природа протистоїть тверезому розумові, бридке протистоїть чудовому, високе — нікчемному. В мистецтві бароко контрастують і взаємодіють реальність та ілюзія. Зворотною стороною невимірної декоративної фантастики був гострий розум, тверезий математичний розрахунок».

Б. Парахонський

філософськими роздумами про сенс існування. Митці надають великого значення моменту «духовного прозріння», коли людина, відчувши себе піщинкою у Всесвіті, відкриває саму себе, збагнувши одкровення, послане від самого Бога.

Синтетизм бароко виявляється і в *поєднанні несумісних начал*: природи і Бога, реального та ірреального, вишуканості стилю й брутальності, абстрактної символіки та натуралістичних деталей, примхливої вигадки та достовірності образів. Бароко тяжіє й до вражаючого уяву *синтезу мистецтв* в єдиному цілому. Поезія зближується з живописом та музикою, живопис — із скульптурою тощо. У XVII ст. з'явилися нові різновиди мистецтва, що також засвідчили синтетизм бароко (опера, ораторія та ін.).

Митці бароко мали на меті викликати не спокійне релігійне чи естетичне почуття, а *розбурхати, пробудити людську душу, спонукати її до пошуку вічних істин, себе, Бога*. Барокові твори залишають враження неспокою, бентежать розум і серце, хвилюють уяву. Цьому сприяє система тропів, символів, алегорій, перебільшень, іносказань тощо. Твори бароко

відзначаються підкресленою метафоричністю й символічністю. Їх не варто сприймати розумом, бо вони розраховані не на логічне сприйняття, а передовсім на роботу уяви. Барокова символіка відзначається багатозначністю смислів, на відміну від символіки класицизму, де за кожним символом стоїть один-єдиний чітко визначений смисл або ідея.

Основою поетики бароко є *контрастність*. Суперечливості людської душі та світу митці передавали з допомогою різноманітних контрастів: світла і темряви, високого і ничого, сну і дійсності, добра і зла. Як слушно зазначає А. Макаров, «психологія людини бароко була сповнена контрастів. Митці й мислителі тих часів уже починали вгадувати в ній не лише відблиски добра, а й зла... Завдяки мислителям бароко в європейській культурі почав вироблятися й утверджуватися погляд на духовний світ особистості як на арену одвічної боротьби добра і зла, яка дає непередбачувані наслідки».

Представники бароко уникали міметичних засобів письма, тобто відтворення життя у формах самого життя. Вони *хотіли не стільки відтворювати дійсність, скільки пе-*

#### Літературознавці про бароко

«Іншим важливим принципом бароко вважають динамічність. Рух тут спричинений внутрішньою дисгармонією, протиставленням антиномічних начал».

Б. Парахонський

«У бароко домінували енергія сильних почуттів, світ невизначений, мінливий, алогічний. У ньому втілювалися уявлення про безмежність світобудови, гостру амбівалентність людського буття. Особистість з точки зору нової художньої логіки розглядалася як багатопланова особа, зі своїм суперечливим внутрішнім світом, з інтенсивним емоційним життям. Естетика будувалася на колізіях люди-

ни і природи, ідеального та реально-го, розуму й влади ірраціональних сил. Класична ясність форм, чіткість, смислова визначеність, структурність, тектонічність у зображенні світу повністю ігноруються».

В. Мартинов

«Бароко — це художнє світосприйняття, яке відбиває особливості свого часу і з'являється тоді, коли оптимізм, простота і прозора ясність, властиві творчості митців ренесансної доби, перестають задовольняти».

В. Мацапура

«В епоху бароко відбувається розмежування життєвих цінностей на елементарні, «нижчі» («земний хліб») і «вищі», що задовольняють духовні потреби. Це налаштовувало людину на самообмеження і самоконтроль».

В. Мацапура

«На відміну від нас, барокові люди не боялись говорити про вічні вагання між скупими radoщами духу і тим бездумним і до часу щасливим життям, яке дарує нам природа. Для них було ясно, що гармонійно розвинута людина Ренесансу — лише красивий міф, за яким ховаються непомірні суперечності біологічного і соціального, колективного і індивідуального, усвідомлюваного і неусвідомлюваного, «небесного» і «земного», вічного і швидкоплинного».

А. Макаров

ретворювати її з допомогою уяви. Ця дійсність, за словами німецького мистецтвознавця Г. Вельфліна, тяжіє до «ясності неясного», у чому відбивається розуміння митцями неосяжного й непізнанного світу. Порівнюючи дві великі епохи — Ренесанс і Бароко, Г. Вельфлін пише: «Існує краса цілком ясної, упевнені сприйнятої форми,



Караваджо. Концерт.  
Приблизно 1595

й поряд з нею краса, що ґрунтується саме на неповному сприйнятті, на таємничості, яка ніколи не розкриває свого обличчя, на загадковості, яка щомиті набуває іншого вигляду».

Велику роль у мистецтві бароко відігравали гостра думка, дотеп, несподіваний ефект. За виразом одного з представників барокового напрямку Дж. Маріно, «мета поета — здивувати й вразити». Задля цього митці вдавалися до поєднання «несхожого», вражаючих образів, концептизмів, іносказання тощо.

Особливістю барокового стилю є його *пристрасність, рвучкість, артистизм форм, підкреслене особистісне начало, декоративність, пишність, вітійоватість засобів*. Тут годі шукати спокійної рівноваги, гармонії композиції та образів. Усе у творах бароко підкреслювало думку про те, що мистецтво істотно

відрізняється від науки. Художній дар у розумінні митців того часу дається Богом, і жодна теорія не здатна допомогти його здобути. С. Паллавічі писав: «Не теорія, а натхнення народжують творіння поета й музиканта». Справді, діячі культури бароко були натхненними співцями людини як частки космосу, водночас вони створили величний

гімн на честь світу, що відкрився для них у вічному русі й багатогранності проявів.

*Бароко виявилось у різних галузях мистецтва: літературі, архітектурі, живописі, музиці, скульптурі.* Архітектура бароко відзначається широтою форм, масштабністю будівель, пануванням «хвилястих» ліній, невірноважених композицій. Архітектурні ансамблі органічно вписуються в оточуюче середовище, стаючи частиною рухливого й мінливого світу. Яскравим прикладом архітектурного бароко є церква Сан Карло алле Куатро Фонтане (1665—1667), збудована за проектом Ф. Борроміні. В Україні також є багато зразків бароко в архітектурі, наприклад, Покровська церква (1766), церква Св. Андрія Первозванного (1747—1753), церкви Печерської лаври, Софіївського собору в Києві та ін.

«У своїх роздумах над загадками душі люди бароко заходили так далеко, що припускали можливість співіснування в одній особистості християнської набожності й... запеклого сатанізму. Людина була для них другим дивом після Бога і другим страхіттям після Диявола».

А. Макаров

«Відчуття Всесвіту не як дому, збудованого дбайливим Богом для

тимчасового притулку людини, а туманної вируючої прірви, з якої лише на мить вириває і в якій знов на завжди губиться все суще, не могло не позначитися на світовідчутті людини, її психіці, не могло не призвести до глибоких змін у її самопоцінуванні. Звідси — похмурість, сум, меланхолія, страх перед непізнаною реальністю як загальне емоційне тло, на якому розвивало-

ся досить-таки багате та енергійне інтелектуальне життя того часу... Нова особистість, що виникає в часи бароко, наділена особливим почуттям метафізичної тривоги: страхом за себе саму, за світ, за природу, за минуле й майбутнє, за самий сенс буття, за Бога, за людський рід і розум».

А. Макаров

В образотворчому мистецтві бароко виявилось у гіперболізмі образів, контрастності й водночас колористичній єдності цілого. Художники розробляють релігійні та міфологічні сюжети, надаючи їм алегоричного змісту. Велику увагу митці приділяли світлотіні, прийомам розширення простору. Вони віддавали перевагу широким мазкам, вільній темпераментній манері письма. З полотен великих майстрів бароко дивляться люди, що живуть складним духовним життям, охоплені пристрастями й суперечностями. Значний внесок у культуру зробили такі видатні художники бароко, як Караваджо (Італія), Рубенс (Фландрія), Рембрандт (Голландія) та ін.

У скульптурі бароко привертає увагу живописність композицій, їхній динамізм, плинність ліній, що створює враження мінливості й постійного руху образів (А. Берніні та ін.).

Бароко в музиці представляють Г. Ф. Гендель та Й. С. Бах, хоча їхня творчість виходить за межі цього напрямку. Для музикального бароко характерні сильні образи, прагнення відобразити внутрішній світ людини, драматизм її почуттів, спеціальні засоби виразності, що створюють велич, пишність, декоративність, емоційність музичних картин.

Літературне бароко відзначається поліфонізмом, ускладненням форм, поєднанням релігійних і світських мотивів і образів, тяжінням до різних контрастів, алегоризму й еμβлематичності, намаганням уразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оз-

добленням твору. Бароко багато взяло від стилю маньєризму, що сформувався наприкінці XVI — на початку XVII ст. (відтворення стихії ірраціонального, метафорична насиченість тексту, актуалізація тропів, мотиви покинутості людини в безмежному космосі, боріння різних начал та ін.). Прикладами бароко в літературі є преціозна література у Франції, гонгоризм в Іспанії, марінізм в Італії, «метафізична поезія» в Англії та ін. Яскравими представниками бароко в Західній Європі були Л. Гонгора, П. Кальдерон, Т. де Моліна (Іспанія), Т. Тассо і Дж. Маріно (Італія), Дж. Мільтон і Дж. Донн (Англія), Г. Гріммельсгаузен (Німеччина). Бароко розцвіло пишним квітом і в українській літературі XVI—XVIII ст., воно простежується в різних жанрах, зокрема в поезії А. Барановича, І. Величковського, Г. Сковороди, в ораторській прозі І. Галятовського, А. Радивиловського, у козацьких літописах Самовидця, Г. Грабянки, С. Величка та ін.

Бароко — відкрита система, що поєднує в собі різні засоби відтворення й перетворення дійсності. Воно багатозначне за змістом і розмаїте за формами. У ньому поєдналися ілюзія і реальність, прекрасне і жахливе, жага красивого життя і трагізм. Ця складність бароко мала відтворювати суперечливість людської душі, світу й самого буття, що в уявленні митців є суцільним лабіринтом, де особистість стикається з різними силами й постійно випробовується на духовну стійкість.

#### Літературознавці про бароко

«Звільнивши уяву від надокучливої опіки розуму, культура бароко широко розчинила двері перед фантазією, перед усіма її химерами і найнеможливішими з точки зору буденної свідомості сновидними сюжетами. Під впливом цих новацій

поступово змінювалось і саме художнє сприйняття часу й простору. Щодалі помітнішими стають його дереалізація і наближення до часопросторового сприйняття у сновидіннях».

А. Макаров

«Культура бароко не обіцяла людям легкого і ясного щастя на землі. Вона не спокушала їх полегшеними відповідями на вічні питання, але вчила бути совісними, мудрими, свідомими своєї належності до вічності».

А. Макаров

## Бароко в опорних схемах і таблицях



## 7. Бароко як художній синтез традицій Середньовіччя та Ренесансу

Середньовіччя	Відродження	Бароко
Бог — центр Всесвіту	Людина — центр Всесвіту	Людина у складних стосунках із Богом
Поширення християнства	Відродження античної культури	Поєднання християнства і античних традицій
Култ Бога	Култ сильної людини	Віра в духовні можливості людини
Світ — непізнаний і жахливий; справжнє життя не на землі, а на небі	Єдність, гармонійність світу	Намагання проникнути в таємниці земного світу, який втрачає цілісність і гармонійність; протиставлення духовного буття земній марноті
Опора на віру	Опора на розум	Спроба примирити розум і віру
Релігійний характер культури	Світський характер культури	Поєднання релігійних і світських мотивів
Ускладненість готики	Простота, гармонійність форм	Різноманітність, синтетизм форм

## Бароко в Україні

Бароко набуло значного розвитку в українській культурі XVI—XVIII ст. Воно знайшло свій вияв в архітектурі, живописі, іконографії, літературі та інших видах мистецтва. Окрім загальноєвропейських рис, бароко в Україні мало свою специфіку. Цей напрям ґрунтувався тут на власних національних джерелах: києво-руських і фольклорних, що проявлялися на різних рівнях напряму — «високому», «середньому» та «низовому». У культуру українського бароко приходять загадкові, дивакуваті характери. Відчуваючи протиріччя між тілесним і духовним, багатством і бідністю, життєвими благами й моральними нормами, вони прагнуть до аскетичного самообмеження, духовного життя, хоча й не заперечують розкошів і насолод світу. Як пише А. Макаров у книзі «Світло українського бароко», ідеал бароко — «аскет-філософ», тобто людина, якій близька і зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але чия душу переповнює водночас жага небесного, вічного, неминущого». Митці того часу, хоча й усвідомлювали двозначність людини, вірили в можливість її духовного прозріння, по-новому розкриваючи її та світ довкола. Окрім того, українське бароко тісно пов'язане із суто національними проблемами, воно відбиває складний шлях формування української державності. Художники бароко поетизували духовний світ козака, утверджували образ діяльного героя, який віддано служить вітчизні. Твори українського бароко відзначаються підкресленим дидактизмом, риторичністю і по-



Майстер Ілля. Ілюстрація до книги «Патерик Печерський». 1655—1658

силеною увагою до етичних питань. Хоча ця культура досить поліфонічна за своїм звучанням, дослідники визначають у ній помітний «життєстверджувальний» струмінь, віру в перемогу вічного, морального, доброго, божественного. Д. Чижевський зауважує, що в культурі українського бароко релігійні мотиви домінують над світськими. Це спричинило численні світоглядні шукання митців, їхній інтерес до людини у її зв'язках із Богом, Вічністю, Часом, Всесвітом. Значний вплив на розвиток українського бароко справила

історія і культура козацтва, тому нерідко бароко в Україні називають «козацьким». Однак таке визначення звужує розуміння напряму, для формування якого велике значення мали й книжні, церковні традиції.

## Питання для учнів

- Коли виникає бароко? У яких країнах воно представлене якнайкраще?
- Як зображується світ у бароковому мистецтві? Чи вплинули наукові відкриття та розвиток філософської думки XVII ст. на формування картини світу в епоху бароко?
- У чому бароко було «антитезою Ренесансу» і в чому воно розвивало його традиції?
- Як криза ренесансних уявлень про гармонійну людину та ідеальний світ відбивається в культурі бароко?
- Схарактеризуйте «людину бароко». У чому виявляються її суперечливість і трагізм?
- Як розкриваються в мистецтві бароко такі риси, як універсалізм та динамізм?



- Доведіть, що в бароковій культурі поєдналися традиції Середньовіччя (готики) й Відродження, античності та християнства.

- Визначте основні контрасти у мистецтві бароко.

- Що ще характерно для стилю бароко?

- Які риси, окрім загальноєвропейських, притаманні культурі українського бароко? У чому її національна специфіка?

- Які течії літературного бароко вам відомі? Назвіть їхніх представників.

### Завдання для учнів

Ознайомтеся з будь-яким твором барокового мистецтва (живописом Караваджо, Рубенса, Рембрандта, Веласкеса, чи бароковою архітектурою, зразки якої, можливо, є у вашому місті (селі), чи літературним твором) і покажіть на його прикладі особливості барокового світосприйняття і барокового стилю.

## ПРЕДСТАВНИКИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО

### Франсіско де Кеведо-і-Вільєгас (1580—1645)



Ф. Кеведо

Франсіско де Кеведо-і-Вільєгас — один із видатних іспанських письменників доби бароко. Він однаково майстерно володів мистецтвом поезії і прози. Значний внесок зробив Кеведо у розвиток сатиричної літератури, «метафізичної поезії», жанру крутійського роману.

Кеведо народився у Мадриді 17 вересня 1580 року. Його батьки посідали досить високе становище при дворі Філіппа II: батько був особистим секретарем принцеси Марії, а мати — її фрейліною. Коли помер батько, опіку над хлопцем узяв на себе його дядько. Кеведо навчався в колегії єзуїтів, де вчилися діти знатних осіб, а потім в університеті Алькала де Енарес.

Перші твори Кеведо (*«Генеалогія невігласів»*, *«Визначення і походження дуращів»*, 1597—1598) з'явилися ще під час навчання в університеті, вони відзначаються бурлескним характером і висміюють людські вади. Сатиричний струмінь визначив усю подальшу творчість письменника.

Кеведо мав неспокійну вдачу. Він був гострим на язик, запеклим дуелянтом, невтомним шукачем пригод і памфлетистом. Через одну зі своїх витівок юнак змушений був перервати навчання в університеті Алькала де Енарес,

а в 1602 році вступив до вальядолідського Теологічного університету, де навчався ще три роки. Саме в цей період з'явився перший варіант його славнозвісного крутійського роману — *«Історія життя пройдисвіта, на ймення Пабло, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв»* (1603—1604, друга реакція — 1609—1614).

Водночас Кеведо пише гостро сатиричні твори *«Листи кавалера ордену Жадюг»* і *«Дон Дінеро»*, де порушується тема всевладності грошей і згубного впливу багатства на людину.

Митець спілкувався з багатьма великими діячами культури своєї доби — письменниками Сервантесом, Лопе де Вега, композитором Вісенте Еспінелем, художниками Веласкесом (який, до речі, написав чудовий портрет Кеведо) і Рубенсом. Особливу роль у житті Кеведо відіграв поет Луїс де Гонгора, з яким він вступив у тривале літературне змагання. Вони обмінювалися віршами, епіграмами, навіть прокльонами — отже, це була боротьба не про-

сто двох митців, а двох різних поглядів на літературну творчість.

1609 року Кеведо вступив до релігійного «Братства негідних рабів Св. Причастя». Там він досконало вивчив давньогрецьку мову, допомагав у перекладі Біблії на іспанську мову. У той час з'явилися його релігійно-філософські твори («Геракліт-християнин», 1613; «Меморіал на захист патронату Св. Якова», 1628 та ін.). Письменник багато розмірковував над питаннями віри, стосунками людини з Богом. Його роздуми згодом знайшли відображення в біографії апостола Павла, написаній вже в зрілі роки. Втім Кеведо не був прихильником сліпої віри. Визнаючи присутність вищого начала у світі, він не заперечував особистої активності людини, її права на власне життя й щастя. Він і сам був таким, як герої його творів — діяльним, енергійним, рвучким і при цьому глибоко зосередженим на проблемах внутрішнього буття.

У 1606—1612 рр. Кеведо написав серію памфлетів «Сновидіння» («Сновидіння про смерть», «Сновидіння про пекло», «Світ ізсередини», «Сновидіння про Страшний Суд»). Ці твори мали яскраво виражений сатиричний характер. Автор викривав хиби сучасного



Д. Веласкес.  
Інфанта Маргарита  
у восьмирічному віці. 1659

#### Штрихи до портрета

Особистість Ф. Кеведо відзначалася суперечливістю. Він глибоко вірив у Бога і водночас у своїх памфлетах викривав лицемірство церковників. Був схильний до філософського зосередження і палко любив життя, завжди прагнучи пов-

ноти відчуттів. У спогадах сучасників він постає то Дон Жуаном, то аскетом. Кеведо був вправним фехтувальником (хоча від народження мав кульгавість), ніколи не вагався, якщо треба було вступитися за честь дами, відзначався неабиякими акторськими здібностями, що допомагало йому обдурювати своїх ворогів.

йому суспільства. Дісталося усім — і можновладцям, і духовенству, і дворянам, і міщанам.

Церковна цензура визнала стиль творів «неприсстойним та нерозважливим» і заборонила їх друкувати, але вони швидко розійшлися в рукописах. Вся Іспанія зачитувалася гострими памфлетами письменника.

Подальша доля Кеведо відзначається бурхливістю і стрімкістю життєвих поворотів. У Палермо, куди він утік через дуель, переслідування церкви та матеріальну скруту, Кеведо зробив блис-

кучу кар'єру дипломата і політика. Потім у Неаполі виконував обов'язки міністра фінансів віцекоролівства. Він їздив послом до Ватикану, де вів таємні переговори з Папою Павлом V щодо планів Іспанії стосовно Венеції. Кеведо зустрічався з королем Філіппом III, передавав йому грошові надходження з провінцій, зробив королю також ряд інших послуг, за що був посвячений у рицарі Св. Якова і отримав грошову винагороду. Однак у нього було й чимало ворогів. Його неодноразово хотіли вбити, та письменник умів виходити живим із найскрутніших ситуацій. За участь у політичних змовах венеціанський сенат засудив Кеведо до спалення на вогнищі, але він встиг залишити Венецію, і ви-

А ще був талановитим дипломатом, державним діячем — і все життя писав натхненні твори, в яких відчувається напружена і складна атмосфера доби бароко. Він був людиною свого часу, але й час наклав відбиток на цю непересічну особистість.

рок виконали над його скульптурним зображенням.

1620—1630-ті роки — найбільш плідний етап у творчості Кеведо. У цей час він написав такі твори, як *«Вчене базікання»* (1629), *«Компас культуристів»* (1630), *«Година розплати, або Розумна Фортуна»* (1636 р.), низку поезій, переклав *«Утопію»* Т. Мора (1638).

З 1632 року письменник виконував обов'язки секретаря при Філіппі IV. Але й тут він довго не затримався. Одного разу король, сівши за стіл, знайшов під серветкою вірші Кеведо, в яких той критикував королівське правління і вади царедворців, змальовував злиденне становище народу. За ці вірші Кеведо заарештували і кинули у в'язницю, де він пробув чотири роки у найжахливіших умовах. *«Весь цей час,— писав митець,— я перебував у найжорстокішому ув'язненні, хворий, з трьома ранами, що через холоднечу та близькість річки... відкривалися, а оскільки хірурга там не було... довелося мені припікати їх власноруч».* Знесилений тілом і духом, 1643 року Кеведо вийшов із в'язниці. Його здоров'я остаточно похитнулося. Він уже не мав змоги писати і 8 вересня 1645 року помер у монастирі Св. Домініка.



Д. Веласкес. Портрет Філіппа IV із командним жезлом. Фрагмент. 1627—1628

ральним романам. У Кеведо були іспанські попередники — анонімний автор повісті *«Життя Ласарільо з Тормесу»* (1554) і Маттео Алеман, який написав *«Життєпис Гусмана де Альфараچه»* (1599—1604). Однак, на відміну від них, Кеведо надав жанру класичних ознак, втілюючи в ньому особливості барокового світосприйняття.

Фабула твору досить нескладна. Син перукаря і повії, Пабло ще хлопчиком потрапляє в услужіння до молодого дворянина дона Дієго. Протягом життя він зазнає багатство і бідність, волю і неволю, щас-

тя і нещастя. Схильний до авантур Пабло ніде довго не затримується. Вигнаний зі служби, він мандрує країною, то видаючи себе за шляхетного дворянина, то потрапляючи в компанію жебраків, то приєднуючись до акторської трупи. Герой Кеведо побував скрізь — і в домах знатних осіб, і на самому дні, серед злочинців і волоцюг, і серед трудового люду, і в тюрмі. Він — крутій за покликанням, і його шахрайська вдача стає своєрідною формою пристосування до дійсності. Саме життя породжує таких, як він, воно настільки швидко міняється, а доля така примхлива, що треба бути справжнім *«пікаро»*, щоб вижити. Роман закінчується від'їздом Пабло в заокеанські колонії Іспанії.

Вільна композиція, що складається з низки послідовних відкритих епізодів, дозволяє авторові показати широку картину дійсності того часу. У романі перед читачем проходить вся Іспанія. Тут і дворяни, і злодії, і студенти, і чиновники, і повії. І над усіма тяжіють доля, випадок. Людина — тільки іграшка в руках вищих сил. Вона нічого не може вдіяти проти

«Історія життя пройдисвіта,  
на ймення Пабло, зразка волоцюг  
і дзеркала крутіїв»  
(1603—1604; 1609—1614)

Жанр крутіїського, або пікареского, роману (від ісп. *pícaro* — шахрай, крутії) виник в Іспанії на противагу рицарським і пасто-

невблаганної долі — тільки пристосуватися до неї і сприйняти її удари як належне.

Художній світ у творі Кеведо постає рухливим і мінливим. Завдяки мотиву мандрівки, що домінує в романі, здається, начебто вся країна полишила свою домівку і вирушила в мандри на пошуки фортуни.

Кеведо прагне до широких узагальнень, і ця тенденція виявляється у змалюванні кожного з персонажів. Його герої, навіть другорядні, показані як певні людські типи, втілення тих чи інших рис суспільства. Письменник викриває вади тогочасної Іспанії і пороки людства загалом.

На відміну від лицарських та пасторальних романів у крутіських романах більше представлений соціально-історичний фон. Кеведо цікавить поведінка людини у її зв'язку з середовищем. За зовнішніми пригодами та подіями, про які розповідається у творі, відчувається мудрий погляд автора, котрий пильно вдивляється в людину і світ своєї доби, відзначаючи їхні складність та суперечливість. Останні рядки книги набувають філософського звучання: «Ніколи не змінить свою долю той, хто міняє місце і не міняє способу життя й своїх звичок».

### «Сновидіння»

Жанр «сновидінь» (або «видінь») був дуже поширений у середньовічну епоху, але Кеведо замість релігійного змісту насичує його актуальним смислом. Фактично він оновлює жанр,



Я. ван Харревейн.  
Ілюстрації до роману Ф. Кеведо  
«Історія пройдисвіта на ймення Пабло...».  
1698

надає йому гострої сатиричності та полемічної спрямованості. Цикл «Сновидінь» — це серія памфлетів, у яких змалювано алегоричну картину Іспанії того часу.

У своїх сновидіннях герой потрапляє в потойбічний світ, у пекло, на Страшний Суд, бачить уявні фантастичні картини. Однак фантастика письменника тісно пов'язана з реальністю. Вона підсилює, увиразнює ті чи інші риси дійсності, викриває людські вади. Так,

серед грішників у пеклі оповідач побачив і повій, і лихварів, і шахраїв, і церковників, і дворян. Художній світ «Сновидінь» постає абсурдним і дисгармонічним. У такий спосіб автор утверджує думку про порушення моральної рівноваги в сучасній йому дійсності, про знедуховлення й дегуманізацію суспільства. Фантазмагорії Кеведо — результат болісних роздумів митця про стан людини й усього людства.

Хаотичність композиції, поєднання фантастики і реальності, алегоризм образів та ситуацій, метафоричність мовлення, гротеск, гіперболізм змалюваних картин — усе це дозволяє письменникові відтворити атмосферу загального занепаду й роз'єднання. Герой памфлетів Кеведо — філософ, він бачить у своїх сновидіннях те, чого не бачить ніхто. У його уяві виникає справжній непривабливий образ світу, прихований за зовнішньою респектабельністю.

### Лірика

Ліричні вірші Кеведо різноманітні за тематикою. Поет порушує в них проблеми віри,

сенсу буття, кохання, сутності суспільства та ін. Але які б питання не знаходилися в центрі уваги митця, він завжди намагається осмислити їх у філософському, глобальному плані. Поєднання конкретного й абстрактного — суттєва риса лірики іспанського поета. Особисті переживання узагальнюються автором до всесвітнього рівня. Біль кохання без взаємності разом із ним відчуває вся природа. Роздуми про смерть зумовлюють трагізм сприйняття світу взагалі. А один-єдиний погляд на дворянина та його слугу викликає у письменника думки про «міраж» світу, де зовні — «вигадана велич тиранів», а всередині — «одна лиш тлінь і скупчення черви».

Лірика Кеведо неоднозначна за своїм пафосом. Діапазон поезії митця надто широкий — від піднесеної й скорботної лірики до викривальних сатиричних віршів і бурлеску. Поетична спадщина Кеведо якнайкраще відображає стан людини доби бароко: вона гостро відчуває недосконалість світу, його суперечливість, зіткнення мрії з дійсністю, фатальну залежність людини від вищих сил. Внаслідок цього улюбленими темами Кеведо стають тема марності життя і тема смерті. Ліричний герой поета усвідомлює, що людське життя — лише мить у Всесвіті. Тому смерть змальовується поетом цілком реально і водночас глобально — цей образ діє на рівних правах із ліричним героєм. Герой веде внутрішній діалог зі Смертю, він схиляється перед її владою, скоряється перед невідворотністю долі. Але водночас ліричний герой Кеведо, при всій своїй залежності від фатуму, відзначається великою життєвою силою. Він знає, що на нього чекає «сумна доля», але вміє цінувати радість буття і його вічні цінності. Іспанський поет створив у своїй поезії образ людини, яка глибоко переживає внутрішні і зовнішні протиріччя, але ніколи не втрачає гідності, шляхетності почуттів, духовної величі. Навіть перед лицем смерті вона лишається вірною високим ідеалам.

Для стилю Кеведо характерне поєднання піднесеного і простонародного, міфологічного й побутового планів. Поезії його притаманне внутрішнє заглиблення (особливо це виявилось в його «метафізичних» віршах). Митець широко застосовує метафори, які не позбавлені знаковості (тобто стають знаками певних станів ліричного героя, ідей автора). Подекуди він вдається до афористичної фрази, що містко й виразно передає сутність явища. А у своїх алегоричних картинах автор створює «образ віку, точний і правдивий».

### Приклад того, як все довкола нагадує про смерть

На мури батьківщини я глядів;  
Колись міцні, вони дались руїні,  
Стомили роки їх, в бігу невпинні,  
І час їх доблесть давню знепліднів.

Я не побачив на полях струмків:  
Їх сонце випило. Черід в долині  
Я чув жалі, що ліс, простерши тіні,  
Украв їм сяєво липневих днів.

Я в дім ввійшов. Це був лише побляклий  
Уламок давніх пробувань моїх;  
Скривився посох мій і став заляклий.

І час — відчув я — меч мій переміг,  
І кожна річ, знайома і прив'язала,  
Мені про смерть німотно нагадала.

(Переклад М. Ореста)

### Питання для учнів

- Які риси барокового сприйняття дійсності втілено в цьому вірші?
- Схарактеризуйте образ ліричного героя. Чим визначається його внутрішній стан?
- У чому виявляється універсалізм, глобальність мислення поета в цьому творі?
- З допомогою яких художніх засобів перекладач втілює авторську думку про смерть?

- Яке значення мають образи смерті й часу для розуміння світогляду митця?

### Завдання для учнів

Знайдіть у даному вірші метафори, визначте їхню роль у тексті.

#### Сонет

##### *(Минущість життя)*

Ах, що життя? Хто відповість мені?  
Навік жагуча юність одлетіла,  
Часи мої найкращі Доля з'їла,  
І безум топче Мить мою в багні.

Куди — не знати, пощезали дні,  
Здоров'я де колись міцного тіла?  
Життя нема. Людина перетліла.  
Навкруг самі лиш біди навісні.

Минуло Вчора, Завтра — не для мене,  
Сьогодні поспішає, не спинить;  
Я — Буде, і Було, і Є страждання.

Сьогодні, Вчора, Завтра — кожну мить  
Од пелюшок до савана щоденно  
Я тільки мрець, що ходить і не спить.

*(Переклад О. Мокровольського)*

### Питання для учнів

- Визначте тему вірша.
- Який його основний настрій?
- У чому виявляється філософський характер твору? Що намагається осмислити поет?
- Як у вірші втілено таку рису барокової поезії, як динамізм?
- Як відтворює перекладач плінність життя?
- Знайдіть абстрактні образи у тексті, визначте їхню роль у розкритті основної думки твору.

### Проблемна ситуація

Чи скоряється ліричний герой Кеведо смерті? Як він ставиться до минулості життя?

### Постоянство в любови после смерти

Пусть веки мне сомкнет последний сон,  
Лишив меня сиянья небосвода,  
И пусть душе желанную свободу  
В блаженный час навек подарит он.

Мне не забыть и за чертой времен  
В огне и муке прожитые годы,  
И пламень мой сквозь ледяные воды  
Пройдет, презрев суровый их закон.

Душа, покорная верховной воле,  
Кровь, страстью пламеневшая безмерной,  
Земной состав, дотла испепеленный,

Избавятся от плоти, не от боли;  
В персть перейдут, но будут перстью верной;  
Развеются во прах, но прах влюбленный.

*(Переклад А. Косса)*

### Питання для учнів

- З'ясуйте основну тему твору.
- Як втілено у вірші думку про вічне кохання?
- Що визначає напругу почуттів ліричного героя?
- Як він поводить себе перед лицем смерті?
- Які істини усвідомлює ліричний герой?
- Що він цінує понад усе?
- Знайдіть рядки, де звучить головна ідея вірша.

### Завдання для учнів

Англійський письменник О. Уайльд писав про Кеведо: «Він відкрив, що таке Життя і що таке Смерть і чому Кохання сильніше за них обох». Як ви розумієте цю думку? Доведіть її на прикладах із творів поета.



# Ганс Якоб Кристоф Гріммельсгаузен (1621 або 1622—1676)

Найвизначнішим німецьким прозаїком XVII ст. був Г. Гріммельсгаузен, автор книги «Незвичайні пригоди Сімпліція Сімпліциссимуса» (1668). Проте до середини XIX ст. не було відоме навіть справжнє ім'я письменника, що ховався за численними псевдонімами. А книга про Сімпліциссимуса привернула увагу широкої публіки лише в XX ст. Вона і тепер читається із захопленням завдяки глибині проникнення автора в дійсність, цікавим спостереженням над людською природою, філософським узагальненням.

Про життя митця відомо дуже мало. Ганс Якоб Кристоф Гріммельсгаузен народився в 1621 (або 1622) році в місті Гельнгаузені (Гессен). Він рано втратив батька, а мати 1627 року знову вийшла заміж і переїхала до Франкфурта. Хлопчик залишився під опікою діда. Почавши відвідувати лютеранську школу, він змушений був перервати навчання через жахливі події Тридцятилітньої війни, яка визначила і долю всієї Німеччини тієї доби, і подальшу долю митця. У 1634 році Гельнгаузен захопили імперські війська, і місто було вщент зруйновано. Разом з іншими жителями Гріммельсгаузен сховався у фортеці Ганау. Проте пізніше, ймовірно 1635 року, його силоміць забрали з собою імперські солдати. Так почалося нелегке військове життя майбутнього письменника. В армії він був конюхом, пажем,



Титульний аркуш першого видання роману «Незвичайні пригоди Сімпліція Сімпліциссимуса»

писарем, мушкетером. Гріммельсгаузен бачив увесь жах тривалої війни, брав участь у важливих битвах і військових походах 30—40-х років. Після Вестфальського миру (1648) оселився в Оффенбурзі, де 30 серпня 1649 року взяв шлюб з Катериною Хеннінгер, дочкою вахмістра. Ще до того часу він став католиком і встановив своє дворянське походження, іменуючись відтепер фон Гріммельсгаузен.

З 1650 року працював управляючим у маєтку баронів Шауенбургів у селищі Гайсбах. Тут він почав займатися літературною працею. Згодом Гріммельсгаузен накопичив трохи грошей і зміг купити собі землю, на якій збудував два будинки, а потім відкрив кав'ярню «У срібної зірки», що збереглася й донині. Однак через матеріальні нестатки змушений був перебратися до м. Ренхен, де виконував обов'язки претора — збирав податки, складав майнові акти, розглядав дрібні судові справи. Останні роки письменника були затьмарені франко-німецько-нідерландською війною, в зоні якої опинився і Ренхен. 1676 року Гріммельсгаузен тяжко захворів і невдовзі помер.

Досі не з'ясовано, коли письменник побував у країнах Західної Європи, але, судячи з тексту роману, він був добре обізнаний із життям не тільки Німеччини, а й Франції, Голландії та інших країн. Невідомо також, чи здобув десь освіту Гріммельсгаузен. Фактів щодо цього немає. Напевно, він самотужки опанував науки та літературу, що є ще одним доказом самотності його таланту.

«Незвичайні пригоди  
Сімпліція Сімпліціссимуса»  
(1668)

Роман про Сімпліціссимуса складається з п'яти книг і «Продовження», три наступні невеличких романи являють собою відносно самостійні твори.

У романі розповідається про долю молоді людини в період Тридцятилітньої війни. Поклавши в основу автобіографічний принцип, автор висвітлює етапи життя свого героя (який має багато спільного з автором) і разом з тим створює широку картину дійсності того часу. Твір відзначається всеосяжністю змальованих подій та ситуацій. Автор поставив собі за мету дати масштабне зображення людини, свого сучасника, і світу.

Ім'я головного героя промовисте: у перекладі з німецької Сімпліціссимус означає «простак», «дивак» — це звичайна людина XVII ст., така, якою її зробили фатальні обставини і тяжкі випробування Тридцятилітньої війни та післявоєнного часу. Герой німецького письменника суперечливий, досить складний образ, він має непостійну вдачу, здатен на добрі й ганебні вчинки. Втім Сімпліціссимус ніколи не втрачає здатності мислити, намагається усвідомити те, що діється у світі, і шукає себе в ньому.

Розповідь про життя героя починається з його дитинства. Через війну він втратив батьків і виховувався у селянській родині. Автор показує реальні умови зростання Сімпліціссимуса, його нелегкий шлях у широкий світ. Герой стає свідком того, як солдати, увірвавшись в селище, грабували, вбивали, нищили все. Охоплений жахом, він утік у ліс, де самотній відлюдник (згодом з'ясовується, що то був його батько, колишній офіцер і дворянин) дав йому притулок, назвав його

Сімпліціссимусом і навернув до християнської віри. Далі юнак потрапив у саме пекло війни.

Сімпліціссимус бере участь у багатьох військових походах, спокусившись пільгами, про які йому розповів пройдисвіт Олів'є. В обрії героя поєдналися позитивні і негативні риси. Добра від природи людина під впливом обставин мусить стати жорстокою. Але Сімпліціссимус прагне звільнитися від військової дисципліни. І при першій нагоді охоче змінює куртку солдата на костюм блазня. У цьому вбранні він розважає військових, викриваючи антигуманність армійських порядків, бездуховність і жорстокість солдатів та офіцерів.

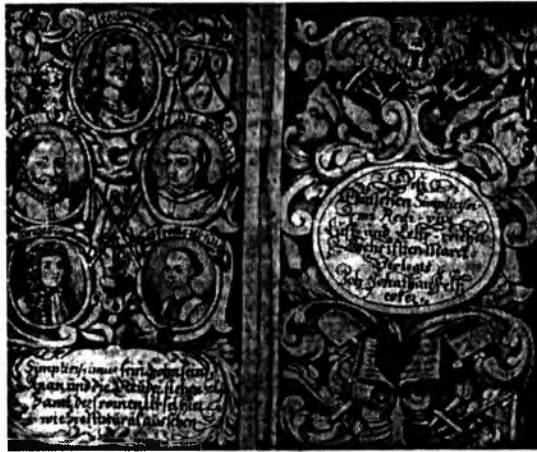
Згодом Сімпліціссимус полишає армію і мандрує, «куди ноги виведуть». Під іменем егеря фон Зоеста він досягає слави й багатства. У Парижі стає коханцем знатних дам, пізнає розбещеність і лицемірство аристократичного світу. Однак слідом за героєм скрізь ідуть нещастя й хвороби, які постійно випробовують його.

Сімпліціссимус зазнав у своєму житті злетів і падінь, був палким прихильником віри і так само палко шукав земних насолод. Врешті-решт він потрапив у компанію грабіжників, які обкрадають людей і руйнують все, що не можна вкрасти. Але під впливом свого друга Херцбрудера Сімпліціссимус одумався, вирушив на прощу і там, побоюючись вічного прокляття, став відданим католиком. Після низки різних пригод герой знаходить своїх справжніх батьків, від яких дізнається про знатне походження своєї сім'ї. Разом зі своїм батьком Сімпліціссимус здійснює подорож до Муммельзеї на пошуки царства сильфів (водяних духів). Подальші шляхи героя привели його до Росії і в Корею. Через три роки Сімпліціссимус повертається на батьківщину, де вже встановився мир. Але, втомившись від

життя і розчарувавшись у світі, він стає відлюдником. Роман завершується символічно: Сімпліціссимус опиняється в тих самих лісах, де починалося його життя. Коловорот долі нічого не змінив для нього, змінився лише він сам, усвідомивши важливі духовні істини.

Грімельсгаузен створив багате й розмаїте за художньою структурою полотно. Письменник показав реальне життя не тільки Німеччини, а й інших країн Європи. Він змалював жахи Тридцятилітньої війни, становище різних соціальних верств — від селян до аристократів. Картина дійсності, створена митцем, відзначається строкатістю й суперечливістю. Тут діють як суворі історичні закони, так і фатальні сили, в руках яких людина стає іграшкою. Автор підкреслює значення долі в житті людей, роль обставин у формуванні їхніх моральних якостей. На сторінках роману постає тривожний, розбурханий світ, в якому багато крові, убивств, гонитви за золотом. Уся Європа вирує в горнилі війни, що спонукає людей на найганебніші вчинки. Війна оголила соціальні суперечності, змусила героя по-іншому подивитися на світ і людство, вона стала своєрідним критерієм оцінки суспільства й особистості.

Окрема людина не може знайти спокій в неспокійному, бурхливому світі. Вона прагне притулку, а натомість змушена вічно кудись тікати. Звертається до віри, але й віра не захищає від фатальних обставин. Намагається знайти своє місце в суспільстві, та весь трагізм життя особистості, на думку письмен-



Форзац до роману  
«Незвичайні пригоди Сімпліція  
Сімпліціссимуса». 1684

ника, полягає в тім, що у світі, який постійно змінюється і морально занепадає, це практично неможливо.

У романі про Сімпліціссимуса Грімельсгаузен розвивав традиції крутійського роману, але не тільки їх. Герой німецького митця має схожість із Тілем Уленшпігелем і Фаустом. Він не просто вдається до різних витівок і постійно перебуває у мандрах, а й намагається осмисли-

ти сенс свого буття і все довкола.

Основним композиційним принципом твору є контраст. Автор протиставляє високе і буденне, вигадку і реальність, праведне і гріховне життя. Усе це дає змогу письменникові вийти за межі автобіографії головного героя, надати історичним подіям філософського узагальнення.

Характерною особливістю роману є його тісний зв'язок з народною творчістю і народним життям. Сам образ Сімпліціссимуса прийшов із самих «низів» і виражає народну точку зору. Уперше в німецькій літературі Грімельсгаузен детально описав зубожіння народу, його безправне становище. Як зазначає німецький дослідник С. Штреллер, ставлення письменника до християнства також іде від його народного світосприйняття, «він інтерпретує християнські заповіді в дусі селянина, плебея».

Стиль роману визначається поєднанням реалістичних і фантастичних елементів (легенда про Муммель-озеро, царство водяних духів, подорож Сімпліція до центру землі). Письменник використовує традиції середньовічної літератури (видіння, привиди, зачаровані скарби, віра в чаклунство, політ Сімпліціссимуса

на шабаш відьом та ін.), але надає їм актуального соціального змісту. Грімельсгаузен широко застосовує алегорію, метафоричність мовлення, символіку, що дозволяє йому відтворити істинний образ світу його доби.

Автор викриває жорстокість Тридцятилітньої війни і абсурдність тогочасного суспільства. Він шукає шляхів вдосконалення світу. Ця думка втілюється в утопії, включеної до структури роману. Якось Сімпліссимус зустрівся з дивним волоцюгою, що називав себе всемогутнім Юпітером. Той був захоплений думкою про справедливе покарання грішників землі й нагороду праведних. Юпітер урочисто пообіцяв Сімпліссимусу, що розбудить від глибокого сну Німецького Рицаря, який з допомогою чудодійного меча (але без війн і кровопролиття) встановить на Землі справедливі порядки. Думка про щасливу об'єднану Німеччину без війни визначає гуманістичний пафос роману Грімельсгаузена.

До подій Тридцятилітньої війни автор звертався і в наступних своїх творах: *«Брехлива шахрайка Кураж»* (1670), *«Дивний Шпрингінсфельд»* (1670). Сюжет Грімельсгаузена про маркітантку Кураж розвинув у ХХ ст. у своїй п'єсі *«Матінка Кураж та її діти»* Бертольд Брехт.

### Завдання для учнів

1. Прочитайте наведений далі уривок з роману Грімельсгаузена *«Незвичайні пригоди Сімпліція Сімпліссимуса»*. Що викриває автор у цьому тексті? Яка позиція героя? Чи



Ілюстрація до роману  
«Незвичайні пригоди Сімпліція  
Сімпліссимуса». 1684

збігається вона в даному випадку з точкою зору автора?

«Здесь мир — там война, здесь ничего не знаю я о тщеславии, об алчности, гневe, зависти, горячности, лукавстве, обмане, о разного рода заботах, связанных с пропитанием и одеждой, равно как с честью и репутацией; здесь тихое уединение без злобы, распрей и ссор, здесь безопасность от суетных вожделений, защита от многообразных беспорядочных желаний... Когда я жил в Европе (сколь горько, что должен я это говорить христианам), было там все наполнено войной, пожарами, убийством, разбоем, погромами, насилиями над женщинами и девушками и т. п. Когда же милость Божия освободила людей от

всех этих страшных мучений, вместе с болезнями и ужасающим голодом, и вновь ниспослала на радость несчастному утесненному народу благородный мир, то появились многочисленные пороки, порожденные похотью, как чревоугодие, пьянство и азартные игры, волокитство, разврат и супружеские измены, которые влекут за собой уйму других пороков, и, наконец, дело заходит так далеко, что иные открыто стремятся возвыситься за счет угнетения других, ради чего они не пренебрегают никаким лукавством, никаким обманом, никакой политической изворотливостью».

(Переклад А. Морозова)

«Тут мир, там — війна, тут нічого не знаю я про марнославство, жадібність, гнів, заздрощі, гарячність, лукавство, обман, про різного роду турботи, пов'язані зі споживком та оджею, так само, як і з честю та репутацією; тут

тиха самотність без злості, чвар і сварок, тут безпека від суєтних прагнень, захист від різноманітних безладних бажань... Коли я ще жив у Європі (як гірко, що мушу я це говорити християнам), було там усе сповнене війною, пожежами, убивствами, розбоєм, погромами, згвалтуванням жінок та дівчат тощо. Коли ж милість Божа звільнила людей від усіх цих страшних мук, разом із хворобами та жахливим голодом, і знову дарувала на радість нещасному утисненому народові шляхетний мир, то з'явилися численні пороки, породжені похиттю, як обжерливість, пияцтво та азартні ігри, джигунство, розпуста, подружні зради, які тягнуть за собою безліч інших пороків, і, нарешті, справа заходить так далеко, що де-хто відверто прагнуть підвестися за рахунок пригнічення інших, задля чого вони не нехтують жодним лукавством, жодним обманом, жодною політичною виверткістю».

(Переклад Ю. Бардакової)

2. Прочитавши поданий нижче уривок з роману Гріммельсгаузена, з'ясуйте, який художній прийом в ньому використовується і яка його роль у створенні загальної картини світу у творі.

«На каждой верхушке восседал кавалер, а на сучьях вместо листьев красовались всякого рода молодцы. У одних были в руках длинные копья, у других мушкеты, разное рукопашное оружие, протазаны, прапоры, а также барабаны и рожки... Корень же дерева состоял из всяких смердов, как-то: мастеровых, поденщиков, а по большей части из мужиков и им подобных, которые давали дереву силу и снова добавляли ее, когда оно временами ее теряло; да вдобавок заменяли опавшие листья собственными, к еще большему для себя ущербу. При этом они испускали вздохи, досадуя, и не без основания, на тех, кто сидел на ветвях, так как вся тяжесть дерева ложилась на них и так их давила, что выжимала

у них все деньги из кошельков, будь они хоть за семью замками; а когда деньги переставали вытекать, то комиссары скребли смердов батогами, что называлось военной экзекуцией, отчего у них стоны лились из сердца, слезы из глаз, кровь из-под ногтей и мозг из костей».

(Переклад А. Морозова)

«На кожній верхівці сидів кавалер, а на суччі замість листя красувалися всякого роду молодці. Одні мали в руках довгі списи, інші — мушкети, різну рукопашну зброю, протазани, прапори, а також барабани та ріжки... Коріння ж дерева складалося з усяких смердів, якот: майстрових, поденників, а здебільшого з мужиків та їм подібних, котрі давали дереву силу і знов додавали її, коли воно часом її втрачало; та до того ж замінювали опале листя власним, на ще більшу шкоду собі. При цьому вони зітхали, досажуючи, і не без підстави, на тих, що сиділи на гілках, оскільки вся вага дерева лягала на них і так їх душила, що витискала у них всі гроші з гаманців, хоч би вони були за сімома замками; а коли гроші переставали витікати, то комісари скребли смердів батогами, що мало назву воєнна екзекуція, від чого у тих стогнання лилися з серця, слюзи з очей, кров з-під нігтів і мозок із кісток».

(Переклад Ю. Бардакової)

## Джон Мільтон (1608—1674)

Семюел Джонсон у своїй книзі «Життєписи видатних поетів Англії» визначив характерну рису творчості Джона Мільтона — «піднесеність» і «величність»: «інколи він вдається до вишуканості й витонченості, але його справжня стихія — велич, велетенські масштаби». Справді, англійського письменни-

ка цікавили не звичайні образи та події, а вся історія людства, боротьба сильних пристрастей, величні характери. Геній Мільтона нерідко називають «могутнім» і «героїчним», бо поет здійснив великий переворот в англійській літературі. Його вплив відчували всі наступні покоління митців. Деніел Берт у довіднику «Сто кращих літераторів» порівнює Мільтона з Гомером, Вергілієм і Данте, маючи на увазі всеосяжність картини світу, створеної письменником. Але, на відміну від своїх попередників, як зауважує Д. Берт, «замість героїчних традицій епосу він віддавав перевагу духовним традиціям з їх суттєвими моральними імперативами добра і зла». Мільтон був сином свого часу, він глибоко уболівав за англійське суспільство, але його так само, а може, навіть ще більше, хвилювала доля всього людства. Ці болі й тривоги митця втілилися в його поемах «Втрачений рай», «Повернений рай» і трагедії «Самсон-борець». Він зображував подвиги героїв в ім'я грішного людства, і все життя письменника теж можна назвати духовним подвигом.

Джон Мільтон народився 9 грудня 1608 року в сім'ї багатого лондонського нотаріуса. Батько поета, людина різнобічних інтересів, тонкий шанувальник мистецтва, дав синові блискучу освіту. Закінчивши одну із найкращих лондонських шкіл, Мільтон вступив до Кембріджського університету, де 1629 року здобув учену ступінь бакалавра, а через три роки — магістра мистецтв. Наступні шість років він жив у Хортоні, невеличкому маєтку батька, де вивчав науки та літературу. Мільтон був одним із найосвіче-



Дж. Мільтон.  
Гравюра з мініатюри XVII ст.

ніших людей свого часу. Він досконало володів європейськими мовами, читав в оригіналі античних авторів, твори митців Середньовіччя і Відродження.

Перший період творчості Мільтона охоплює 1620—1630-ті роки. У цей час він пробував свої сили в різних жанрах: писав сонети, елегії, вірші на релігійні теми, п'єси-маски. У творчості першого періоду надто відчутні традиції Ренесансу, що поєднуються з пуританським дидактизмом. Але

вже тоді з'являється дещо нове, що приніс Мільтон в англійську літературу. Він глибоко досліджує суперечливість двоїстої натури людини, складність її духовного буття. Особливо яскраво це втілено у віршах «Веселий» і «Задумливий», де показано два душевні стани людини, навіть ширше — два способи життя.

У 1638—1639 рр. письменник здійснив подорож по Європі, під час якої пильно вивчав пам'ятки мистецтва, познайомився з Галілео Галілеєм, котрий справив на нього величезний вплив.

У другий період творчості — 1640—1650-ті роки — митець полишає поезію і виступає як публіцист, ідеолог партії індепендентів. Протягом двадцяти років Мільтон віддавав свої сили служінню революції й встановленню справедливості. Він брав участь у діяльності радикально настроєних пуритан і відіграв помітну роль у діяльності парламентських колах, що протистояли Карлу I. Після англійської буржуазної революції й проголошення Англії республікою Мільтона було призначено секретарем Державної ради в уряді Кромвеля, і на цій посаді він протягом кількох років вів дипломатичне листування з інозем-

ними державами. Письменник знаходився у центрі політичних дебатів і протиріч того часу. Він писав трактати, спрямовані проти надмірної влади єпископів над церквою, на захист свободи англійського народу, про «суспільний договір» та ін. («Про єпископат», «Про реформацію», «Про виховання», «Ареопагітика», «Захист англійського народу», «Другий захист англійського народу»). Розвиток революційних подій, загроза ідеалам революції з боку реакції обумовили появу жанру памфлета у творчості Мільтона. У своїх памфлетах він захищав здобутки революції, ідеї свободи, право народу на боротьбу з тиранією і вбивство ненависного тирана («Іконоборець» та ін.).

Від напруженої праці митець швидко втрачав зір, а 1652 року остаточно осліп. Однак і сліпий він продовжував служити республіці, диктуючи свої твори.

Диктатура Кромвеля не виправдала надій, які Мільтон покладав на цього реформатора. У сонеті «Лорду-генералу Кромвелю» і в трактатах на захист англійського народу письменник прославляв вождя інDEPENDENTІВ як талановитого державного діяча, але разом з тим попереджав його від згубності деспотизму. Проте історія розвивалася всупереч сподіванням митця, котрий болісно переживав драматичні події своєї епохи.

Реставацію монархії 1660 року він сприйняв як катастрофу. Більшість його спільників були страчені, інших кинули у в'язницю. Сам Мільтон теж зазнав переслідувань, деякий час навіть сидів у тюрмі. Найгостріші його памф-



Р. Вайт.  
Портрет Дж. Мільтона.  
Гравюра. Кінець XVII ст.

лети і трактати були заборонені й спалені за рішенням інквізиції.

Останній період творчості Мільтона, 1660—1670-ті роки, найтрагічніший у його житті, але в цей час з'являються його найкращі твори — поеми «Втрачений рай» (1667), «Повернений рай» (1671) «Самсон-борець» (1671). Ці твори назавжди уславили ім'я англійського поета. Самого митця нерідко порівнюють з біблійним героєм Самсоном (теж сліпим), якого вороги схопили й жорстоко знущалися з нього, але він, навіть перед лицем смерті, лишився вірним своєму покликанню і здійснив

свій останній подвиг заради звільнення народу. А останнім подвигом Мільтона стали його твори, де показана трагічна історія світу і тяжкий шлях людей до свободи.

### «Втрачений рай» (1667)

Поема «Втрачений рай» тісно пов'язана з подіями Англійської буржуазної революції. У ній відчувуються глибокий трагізм епохи й відгомін революційної боротьби за свободу, яка завершилася поразкою народу і відновленням монархії та деспотизму. Життя і смерть, свобода і неволя, людина і влада, залежність суспільства від церкви й монарха — усі ці актуальні питання сучасності знайшли відображення у творі Мільтона. Але поема не є тільки художньою алегорією до певного історичного періоду. Поет створив літопис життя всього людства у всесвітньому



масштабі, розповів про одвічні блукання людей на шляху самоусвідомлення і пошуків сенсу буття, вищих цінностей, свободи, щастя. Мабуть, важко знайти в історії літератури твір, який би відзначався таким універсалізмом, всеосяжністю зображення. Місце дії у поемі — Всесвіт, а час — Минуле, Теперішнє й Майбутнє. Звертаючись до перших днів творіння, Мільтон осмислює сучасну йому історію і зазирає у прийдешнє.



Ілюстрація до поеми  
Дж. Мільтона «Втрачений рай».  
1688

Універсальність картини, створеної поетом, досягається передусім завдяки обробці відомого біблійного сюжету про гріхопадіння Адама і Єви — сюжету, якому автор надає космічного розмаху. Головні герої твору — Бог, Сатана, перші люди Адам і Єва, численні небесні сили. Мільтон показав запеклу боротьбу між Небом і Землею, Раєм і Пеклом, Богом і Дияволом. Характерною ознакою твору є те, що ця боротьба точиться не тільки у зовнішньо-

му світі, а й в душі людини — місці зіткнення різних начал, стихій і пристрастей.

Бог зображується в поемі як творець, володар Всесвіту, законодавець, верховний суддя, втілення високого морального начала. Перше, що він наказав людям у раю, — не їсти плодів з Дерева пізнання. Адам і Єва були щасливі, поки не зневажили завіт. Мільтон порушує середньовічну традицію простої поетичної обробки біблійного сюжету і загальноприйнятого прославлення волі Господа. Він надає біблійному тексту зовсім іншого звучання, завдяки чому поема набуває не

тільки релігійного, а й гостро соціального і філософського змісту.

Сатана, який спокушає Адама і Єву, змальований не як типовий негативний образ, а як богоборець, що постає не тільки проти Бога, а й проти будь-якої влади взагалі. Цей образ зображено настільки майстерно, що англій-

#### Письменники про «Втрачений рай»

«Поема Мільтона містить філософське заперечення тих самих догматів, яким вона... мала б слугувати головною опорою. Ніщо не може зрівнятися з могутністю й величию образу Сатани у «Втраченому раю». Було б помилкою вважати, що він замислений як уособлення зла. Непримиренна ненависть, терпляча підступність і витончена винахідливість у винайденні нових мук для супротивника — ось що є зло; його можна пробачити рабу, але не мож-

на пробачити володарю... У Мільтона Сатана в моральному відношенні стоїть настільки вище Бога, наскільки той, хто вірить у правоту своєї справи й бореться за неї, не боючись поразки й тортур, вище того, хто з надійної схованки вірної перемоги йде на ворога із найжорстокішою помстою — не тому, що хоче змусити його розкаятися і відмовитися від ворожнечі, а щоби навмисне довести його до нових вчинків, які викличуть нові покарання. Мільтон настільки відійшов від загальноприйнятих вірувань

(якщо це можна так назвати), що не приписує своєму Богові ніякої моральної переваги над Сатаною».

П. Б. Шеллі

«...Відчувши неможливість реалізувати свої стремління в релігійному, політичному або суспільному житті, він (Мільтон) усім серцем віддався своєму живому духу й світлу і помстився світові за себе, збагативши його свідченням свого надзвичайного ідеалу».

С. Т. Колрідж



ський поет У. Блейк зазначав: «Мільтон писав стримано про Бога і вільно про Диявола й пекло тому, що він був справжнім митцем і залишався на боці Диявола, сам того не відчувачи». П.-Б. Шеллі пішов далі в оцінці твору, зауваживши, що дійсним героєм поеми є Сатана: «Мільтон порушив і зневажив загальноприйняту думку, нічим не довівши моральну перевагу свого Бога над своїм Дияволом. І ця зухвала зневага моральних цілей — найбільший доказ таланту Мільтона». Сатана в поемі — втілення вічного сумніву, всесвітнього зла і водночас уособлення духу боротьби, заперечення будь-яких

авторитетів, прагнення до абсолютної свободи. Цей рвучкий і дуже динамічний образ цілком відповідав атмосфері, коли, за словами Мільтона, «все стало рухатися й піднялося в прагненні свободи».

Поет глибоко досліджує в поемі людську природу, одвічний конфлікт між сліпою вірою й утвердженням власного «я». Мільтон писав: «Людина є жива істота, за природою своєю єдина й індивідуальна, вона не складається з двох протилежних начал, таких, як душа й тіло,— ні, вся людина є душа, і душа є людське тіло як індивідуальна субстанція, одухотворена, почуттєва й раціональна». Згідно з концепцією митця, у світі існує абсолютний, непізнаний Бог і «праматерія», «праречовина», з яких були створені людина й світ. Бог скеровує життя людства. Однак Мільтон, на відміну від середньовічних митців, показав, що людина, хоча й залежить від волі Бога, має і власну волю. У неї є право на самостійні вчинки, на



Ілюстрація  
до поеми Дж. Мільтона  
«Втрачений рай». 1763

помилки, на право знати, хто вона є у світі, що таке свобода, пізнання, життя, кохання, щастя. Людина у англійського поета — вже не безвольна іграшка в руках Бога і долі. Вона сама обирає своє життя, стаючи на нелегкий шлях пошуку істини. Цікаво, як Сатана спокушає перших людей у поемі. Він говорить їм, що вони ніколи не зрозуміють життя, якщо не дізнаються про смерть, ніколи не оцінять щастя в раю, якщо не пізнають страждань, тобто ніколи не стануть людьми, якщо не будуть мати права на власний вибір (а не тільки виконувати Божу волю). Адам і Єва в поемі Мільтона порушили завіт

Бога, але, зазнавши страждань і гонінь, вони більше відчули себе людьми, ніж тоді, коли, сліпі духовно, покірно жили в раю.

Отже, у поемі «Втрачений рай» Мільтон висловив своє розуміння людини, життя й самої історії. Письменник показав стихійність і суперечливість суспільного розвитку людства, драматизм пізнання ним вічних істин. Разом із тим він утверджував великі внутрішні можливості й духовну велич особистості. Адам і Єва справді величні в ту хвилину, коли в передчутті трагічних змін, що очікують на них, гордо й самотньо протистоять усім силам Неба й Пекла. На початку поеми їх зображено як ідеальні постаті (Адам — втілення розуму й чоловічої гідності, Єва — втілення кохання й краси), однак у ході розвитку сюжету вони перетворилися на героїв зі складним духовним життям і драматичною долею.

За велінням Бога архангел Михайло показує Адамові майбутнє людства. Перед героєм

розгортаються вражаючі картини людської історії — війни, катастрофи, страждання. Але Адама не лякають випробування, які йому випадають. Мільтон підкреслює волю і мужність людини, її здатність протистояти усьому лиху світу. У пророцтві Михайла звучить думка про майбутній прихід Христа, який відкриє людям шлях до духовного спасіння. У поемі англійського письменника висловлюється палка віра в моральне відродження людства і в те, що людина, пройшовши дорогою страждань і самопізнання, збагатившись духовно і відкривши для себе «суть речей», зможе згодом свідомо повернутися до Творця, спокутувавши свої гріхи.

Художній світ поеми «Втрачений рай» охоплює різні сфери: і подробиці людського життя, і переосмислені факти історії, і біблійні сюжети. Поет змальовує великі битви, що вирішують долю народів, і піднесені образи небожителів, і суперечливість людської натури. Грандіозність задуму митця єднає його творіння з епопеями античності («Іліадою» та «Одіссеєю» Гомера, «Енеїдою» Вергілія) і «Божественною комедією» Данте. Епопейність поеми полягає як у широті представленої картини світу та розмаїтті образів, так і в показі доле-носних подій, що визначають життя людства. Характерно, що в історичних подіях поет шукає передовсім високий духовний зміст. Основні конфлікти поеми — перш за все конфлікти моральні. «Духовні події не менш значущі для життя людей, ніж історичні події. Те, що відбувається в душах людей, так само важливо, як війни та революції», — писав Мільтон в одному зі своїх трактатів.



Г. Доре. Ілюстрація до поеми Дж. Мільтона «Втрачений рай»

Окрім рис епосу, в поемі «Втрачений рай» присутні елементи драми й лірики. Драматичним є сам сюжет твору, драматичним характером відзначається більшість монологів та діалогів. Драматичну напругу створюють і безпосередні зіткнення персонажів. А ліризм виявляється в авторських передмовах до книг, що складають поему, у ліричних відступах, оцінках героїв.

Образ автора в поемі позначений трагічністю. Відчувається, що він зазнав чимало втрат і гонінь, але не скорився духом, зберіг прагнення до свободи і власну гідність. Автор виступає у поемі і безпосереднім учасником всесвітньої історії людства, і філософом, мудрим спостерігачем, який дає моральну оцінку зображуваному.

«Втрачений рай» написаний білим віршем, що звучить то піднесено й натхненно, то трагічно. У поемі багато динаміки, контрастів, драматичних колізій. Суттєвою рисою твору є антиномічність його образної структури, гіперболізація (не лише як художній прийом, але й як композиційний принцип), алегоризм образів та ситуацій. Автор створює грандіозні космічні пейзажі, що відповідають глобальності тих одвічних конфліктів, про які розповідається в поемі.

У творі тісно поєдналися традиції класицизму й бароко. З одного боку, відчувається прагнення автора до чіткості композиції, гармонії й впорядкованості художньої структури твору, регламентації поетичних форм. А з іншого — інтерес до суперечливості світу й людини, універсалізм картин, зображення Всесвіту як арени складної взаємодії стихій-

них сил, контрасти й дисонанси, експресивність оповіді свідчать про барокове сприйняття митця.

«Втрачений рай» — глибоко філософський твір, що відзначається монументальністю сюжету, багатством художніх засобів, величністю образів, широтою світосприйняття. Поема сповнена трагічного пафосу і водночас палкої віри в те, що людство здатне подолати всі випробування і знайти своє місце у Всесвіті.

### Завдання для учнів

1. Для характеристики образу Сатани Мільтон використав емблематику, тобто створив яскраві образні порівняння, що в поемі набули знаковості. Ось приклади деяких емблематичних зображень Сатани: він — гігант, що панує у пекельному вогні; він — хмара, що має у своєму розпорядженні «небесну артилерію»; він — корабель, що зазнав аварії; він — змії, дракон, лев, тигр; він — вогненна піраміда; він — всемогутній Люцифер; він — комета.

З якою метою автор вводить у текст поеми всі ці численні порівняння? Як вони розкривають образ героя?

2. Прочитайте уривок з поеми. Як зображені люди в поемі Мільтона? Визначте ставлення до них автора.

Меж ними — два, стоймя держась, как боги,  
Превосходили прочих прямизной  
И благородством форм; одарены  
Величием врожденным, в наготе  
Своей державной, воплощали власть  
Над окружающим, ее приняв  
Заслуженно. В их лицах отражен  
Божественных преславный лик Творца,  
Премудрость, правда, святость, и была  
Строга та святость и чиста (строга,  
Но исто по-сыновьему свободна);

И людям лишь она дает права  
На уважение...

(Переклад А. Штейнберга)

3. Як трактується поетом біблійний сюжет порушення людиною завіту Бога у словах Єви? Яка думка висловлюється в даному уривку?

...Что запретил Он? Знание! Запретил  
Благое! Запретил нам обрести  
Премудрость! Но такой запрет никак  
Вязать не может. Если вяжет смерть  
Над вервием последним, — в чем же смысл  
Свободы нашей?  
Чего ж боюсь? Верней, чего должна  
Бояться, не познав Добро и Зло?  
Творца или Смерти? Кары или закона?  
От всех сомнений средство здесь растет,  
Сей плод, прельщающий мой вкус и взор,  
Даруя мудрость. Что мешает мне  
Сорвать, насытив разом дух и плоть?..

(Переклад А. Штейнберга)

4. Прочитайте фінальну сцену поеми «Втрачений рай». Якими постають у ній Адам і Єва? Чи схилилися вони під ударами долі? Яке значення має мотив дороги, що з'являється наприкінці твору?

Оборотясь, они в последний раз  
На свой недавний, радостный приют,  
На Рай взглянули: весь восточный склон,  
Объятый полыханием меча,  
Струясь, клубился, а в проеме Врат  
Виднелись лики грозные, страша  
Оружием огненным. Они невольно  
Всплакнули — не надолго. Целый мир  
Лежал пред ними, где жилье избрать  
Им предстояло. Промыслом Творца  
Ведомые, шагая тяжело,  
Как странники, они рука в руке,  
Эдем пересекая, побрели  
Пустынною дорогою своей.

(Переклад А. Штейнберга)

## БАРВИ БАРОКОВОЇ ЛІРИКИ



Джон Донн (1572—  
1631) — засновник  
«метафізичної  
школи» поезії

І. Олівер.  
Портрет Джона Донна.  
1616

Джон Донн, за словами Р. Брука, «був одним із англійських поетів, котрий оспівував кохання і не боявся зізнатися, що він складається з тіла, розуму й душі; він ретельно описував всі кровопролитні битви, тривоги, угоди, поразки й перемоги цієї тристоронньої війни». Справді, творчість Донна відображає різні прояви людської натури, складність духовного буття особистості, що дало підстави його наступникам визнати його главою літературної школи англійських поетів-метафізиків».

Батько поета був торговцем, який все життя залишався ревним прихильником католицької церкви. У душі католицизму виховувався і Джон Донн. Початкову освіту він здобув удома, потім навчався в Оксфордському та Кембріджському університетах, вивчав право в корпорації Лінкольнз-Інн. У 1596—1599 рр. брав участь у військових походах лорда Ессекса в Іспанію та Італію. Після повернення намагався зробити кар'єру при елизаветинському дворі. До цієї мети він значно наблизився після свого призначення на посаду секретаря Тома-

са Еджертона, лорда-хранителя державної печатки Англії. Донн став членом парламенту і землевласником, а його вірші, що розходились у списках, привернули до нього ува-

гу сучасників. Але світській кар'єрі Донна завадила пристрасна любов поета до племінниці сера Еджертона Енн Мор. 1601 року Джон Донн таємно увіз шістнадцятирічну Енн з дому і без дозволу родичів одружився з нею. Цей вчинок, який розцінювався як зрада свого покровителя, назавжди зачинив перед письменником двері у вище товариство.

Після цього настав тяжкий чотирнадцятирічний період боротьби з нестатками і спроб повернути втрачені можливості. Твори письменника того часу відображають його конфлікт зі світом і глибокі душевні протиріччя, внаслідок яких він перейшов у англіканську віру.

Донн із сім'єю жив переважно за рахунок благодійності меценатів, імена яких він увічнив у своїх поезіях. За підтримки короля Якова I поет нарешті прийняв сан священника англіканської церкви, а з 1621 року став настоятелем лондонського собору Св. Павла. Яскраві проповіді поета були помітним явищем в релігійному житті Англії того часу. Його мали призначити єпископом, але 1631 року Донн помер.

Джон Донн за життя не друкував своїх творів (окрім двох віршів, про публікацію яких він потім шкодував). Втім він ніколи не переставав писати поезії, що згодом склали збірку *«Вірші»*, надруковану по смерті митця 1633 року. До неї увійшли любовні *«Пісні та сонети»*, цикл *«Священні сонети»*, поема *«Анатомія світу»*, а також численні елегії, сатири, послання, епіграми.

Головна риса «метафізичної поезії» Донна — поєднання напруги почуттів з глибокою роботою розуму, спрямованого в безкінечність в очікуванні духовного одкровення. Незвичайність сплетіння емоційного та інтелектуального начал в поезії митця його сучасники сприйняли як її недолік. Так, поет XVII ст. Дж. Драйден дорікав Доннові, що той «порушує метафізику не тільки в сатиричних, а й в любовних віршах, де мала б панувати натура; бентежить розуми прекрасної половини красивими вигадками із галузі філософії замість того, щоб прагнути заволодіти їхніми серцями й захопити ніжністю кохання». Однак пізніше поетичний стиль, запропонований Дж. Донном, виявився напрочуд плідним. Він дозволив авторові виразити духовні пошуки людини свого часу, суперечливість її натури, відчуття особливої атмосфери епохи бароко, розуміння складних філософських категорій — Бог, Час, Життя, Смерть, Вічність та ін. Донн справив помітний вплив на тогочасну й пізнішу поезію. Його наслідували у своїй творчості Дж. та Е. Герберти, Г. Кінг, Дж. Клівленд та ін. Поет XX ст. Т.-С. Еліот розкрив значення митця для розвитку англійської та світової літератури: «Теннісон і Браунінг — поети. І вони мислять, але вони не



Рембрант.  
Повернення блудного сина. 1668

відчувають так гостро свої думки, як аромат троянди. Думка Донна була досвідом, вона перетворювала його сприйняття. Коли розум поета ідеально відповідає цьому ремеслу, він постійно змішує роздрібнені враження; а досвід пересічної людини є хаотичним, безладним, фрагментарним. Остання закохується або читає Спінозу, і ці два досвіди не мають нічого спільного один з одним, або зі стуком друкарської машинки; але в голові поета ці враження завжди створюють нову цілісність.»

У ліриці Донна поєднуються світські та релігійні мотиви. Поет описує стан людини бароко, яка живе напруженим внутрішнім життям, вміє цінувати почуття, усвідомлює безмежність земного світу і водночас йде не легким шляхом до Бога, до вічних цінностей. Однак, з якими б трагічними колізіями не стикався ліричний герой, він ніколи не втрачає величі духу. Письменник стверджує можливість морального прозріння й осяяння людини завдяки роботі її душі й розуму. Тому поезія Донна позбавлена трагічної безвиході. На думку С.-Т. Колріджа, поет «здійснив духовний прорив у сферу безкінечної Вічності». В *«Епітафії самому собі»* Донн писав:

...Так просто исчерпав себя тщетой,  
А здесь телам, с не меньшей простотой,  
Дана удача высоты достичь,  
Когда раздастся труб небесных клич,  
Твори себя — твой свет меня спасет,  
Пусть смерть моя — тебе добро несет.  
Уже спокоен я — ведь я, живой,  
Успел прославить час последний свой.

(Переклад П. Грушко)

У цих словах — весь Джон Донн з його трагічним відчуттям смерті та марності земного буття і, попри все, із вірою в можливість подолати темряву духовним світлом, з утвердженням вічного життя душі на противагу тлінності світу.

### С добрым утром

До дней любви чем были мы с тобой?  
Нас будто от груди не отлучали.  
Иль тешились мы детскою игрой,  
Или в Пещере Семерых мы спали?  
Но было это все ничем для нас,—  
Я красоту увидел в первый раз  
В тот час, как встретил взгляд твоих желанных глаз.

А нынче «С добрым утром!» говорим  
Мы душам, в страхе замершим смятенно;  
Любовь весь мир нам делает чужим  
И комнатку нам делает Вселенной.  
Пускай, плывя на запад, моряки  
Откроют новые материки,—  
Для нас есть мир один, где мы с тобой близки!

Мой лик в твоих глазах, а твой — в моих,  
И верным двум сердцам здесь так чудесно!  
Что лучше этих гемисфер? Ведь в них  
Нет вихрей норда, угасанья веста.  
Что смешано случайно, то умрет.  
Но если две любви в одну сведет  
Судьба, то, значит, нас в веках бессмертье ждет.

(Переклад Б. Томашевського)

Поезія «Доброго ранку» належить до любовної лірики поета. У творі розповідається про велику перетворюючу силу кохання, яка відкриває людині саму себе і весь довколишній світ. Вірш пройнятий оптимістичним, життєрадісним пафосом. Тут справді зображується «ранок кохання», коли закоханий вперше усвідомив владу над собою всеперемагаючої любові.

Дж. Донн поєднує думку й почуття. Розкриваючи емоційний стан ліричного героя, напружує його душі, прагнення духовної гармонії з коханою, поет філософськи осмислює поняття «любов», визначаючи його незбагнений вплив на людину. Кохання, на думку поета, докорінно змінює світосприйняття особистості, змушує її подивитися на все довкола іншими очима. Кохання робить весь світ «чужим», а маленьку кімнатку, де опиняються двоє закоханих, — «Всесвітом». Кохання — це з'єднання двох сердець, шлях у безкінечність і безсмертя, бо справжнє почуття не підвладне часу і живе у віках.

Характерний для барокової літератури прийом контрасту виявляється в поезії «Доброго ранку» у протиставленні світу, де «живе кохання», оточуючій дійсності. На маленькому острові любові немає ані північного вітру, ані заходу сонця. Кохання, на думку автора, — вічний ранок людини, молодість її душі, життя серця. У творі протиставлені також тлінне

### СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Контраст (фр. *contraste* — протилежність) — різко окреслена протилежність у чомусь: рисах характеру, властивостях предметів чи явищ. Має в основі антитетичний принцип світосприйняття.

Порівняння — троп, який полягає в поясненні одного предмета через інший, подібний до нього, за до-

помогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників: *як, мов, неначе, буцім, ніби* та ін. — або предиката: *подібний, схожий, нагадує, здається* та ін. Подеколи в порівняннях опускаються сполучники, що наближує їх до метафор. Трапляються випадки вживання у художніх текстах порівнянь у вигляді придієслівного орудного відмінка.

Сонет (італ. *sonetto* — звучати) — ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, власне, двох чотиривіршів з перехресним римуванням та двох тривіршів тернарного римування за основною схемою (абаб абаб ввд еед), хоча можливі й інші варіанти (абаб абаб вде вде чи абаб абаб ввд еде і т. д.).

й вічне, випадкове і закономірне, минуле (без кохання) і теперішнє, що відкриває шлях у майбутнє.

Поет стверджує думку про велич і життєдайну силу любові, яка здатна замінити собою весь світ, бо тільки внутрішнє життя є справжнім життям людини, сферою існування духу. Кохання зображується в поезії як своєрідне прозріння серця, відкриття Вічності в земному почутті.

### Питання для учнів

- Визначте основну тему поезії «Доброго ранку».
- Як зображено ліричного героя до та після зустрічі з коханою?
- Чому поет вживає поруч із займенником *я* займенник *ми*. Яке значення має цей художній прийом?
- Які почуття переживає ліричний герой? Опишіть його внутрішній стан (усно).
- Які філософські роздуми виникають у поета у зв'язку з темою кохання?
- Доведіть рядками з тексту, що кохання у вірші постає могутньою перетворюючою силою.
- Знайдіть в творі приклади контрасту й універсалізму, характерні для барокової літератури.
- Як у творі Дж. Донна поєдналися почуття й думка?
- Як ви розумієте назву вірша? Розкрийте її символічний зміст.

### Священний сонет XIV

Бог триєдиний, сердце мне разбей!  
Ты звал, стучался в дверь, дышал, светил,  
А я не встал... Но Ты б меня скрутил,  
Сжег, покорил, пересоздал в борьбе!..

Я — город, занятый врагом. Тебе  
Я б отворил ворота — и впустил,  
Но враг бразды правленья захватил,  
И разум — Твой наместник — все слабей...

Люблю Тебя — и ты меня люби:  
Ведь я с врагом насильно обручен...  
Порви оковы, узел разруби,

Возьми меня, да буду заточен!  
Лишь в рабстве я свободу обрету,  
Насильем возврати мне чистоту!..

(Переклад Д. Щедровицького)

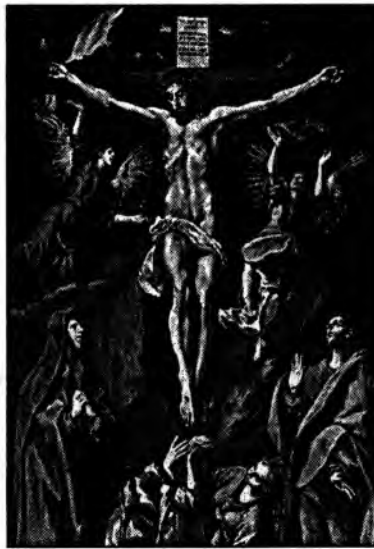
Літературознавець Д. Берт щодо цього сонета Дж. Донна зауважує: «При читанні будь-якого з його творів на релігійні теми, написані напередодні переходу митця в лоно англіканської церкви, важко не помітити щирість глибоко особистісних шукань і пристрасних захоплень письменника. Священний сонет XIV, один із найбільш відомих творів Донна, свідчить про те, що він скористався яскравою, почуттєвою мовою своєї любовної лірики для релігійних цілей».

У сонеті відбито пристрасні шукання віри митцем. Його ліричний герой веде складний діалог з Богом, намагаючись досягнути через Нього світ, себе, любов, свободу. Людина у вірші показана в момент найбільшої душевної напруги. Вона переживає суперечливі почуття: надію і безнадію, відчай і потяг до духовного спасіння, відчуження від світу і непереборне бажання з'єднатися з ним, відкривши в собі Бога. Динамізм оповіді створюють численні дієслова, що передають порухи душі особистості, її внутрішні конфлікти.

Поет вірить у можливість духовного одкровення, якого очікує як великої Божої милості. Його ліричного героя хвилюють пи-

тання високого філософського сенсу, і це визначає піднесений пафос вірша.

Сонет написано у формі сповіді, яка поступово стає палкою молитвою, зверненою до Бога. Відкриваючи своє серце Богові, ліричний герой приходить до розуміння сенсу справжнього буття, яке для нього полягає в моральній чистоті, свободі й божественній любові. А богоосягнення — це шлях до духовного перетворення людини, єдина для неї можливість відкрити Вічність у тлінному житті.



Ель Греко. Розп'яття.  
Фрагмент. Приблизно 1600

### Питання для учнів

- Схарактеризуйте внутрішній стан ліричного героя Священного сонета XIV Дж. Донна.
- Як відтворено в сонеті напругу його почуттів, динамізм конфліктів, що він переживає?
- Яке значення має Бог для ліричного героя Донна?
- Чого прагне ліричний герой?
- У чому він «сповідується» і про що «молиться» у сонеті?

### Завдання для учнів

Підготуйте коротке повідомлення про творчість Дж. Донна на тему «Поезія пристрасної думки». Покажіть складність душевного життя людини бароко, відображену в поезії англійського поета-«метафізика».

## Луїс де Гонгора-і-Арготе (1561—1627) — творець «культистської» поезії

Іспанський поет Луїс де Гонгора-і-Арготе народився в Кордові, де й прожив більшу частину життя. Він походив із старовинної, але збіднілої дворянської родини. Гонгора вивчав право і теологію в Саламанкському університеті. 1585 року був посвячений у сан священика. Кілька років провів

при дворі, сподіваючись на прибуткову парافیю, але не виявив особливої ревності в служінні Богові, викликавши незадоволення церковників своїм «легковажним» способом життя і написанням світських поезій. За ви роком єпископа Гонгора змушений був покаятися у гріхах, але й після цього не змінив своїх звичок. У наступні роки поет кілька разів приїздив до столиці в надії здобути вигідне церковне призначення. Лише 1617 року він отримав почесне звання капелана Філіппа III, але й це не змінило його скрутного матеріального становища.

Справжнім покликанням Гонгори була поезія. Однак за життя поета його твори не друкувались, оскільки він належав до церкви. Вони були відомі у списках лише обраному колу сучасників. Уперше поезії Гонгори були опубліковані після смерті митця у збірці «Поетичні твори іспанського Гомера» (1627) і в зібранні його поезій, яке вийшло сім років потому.

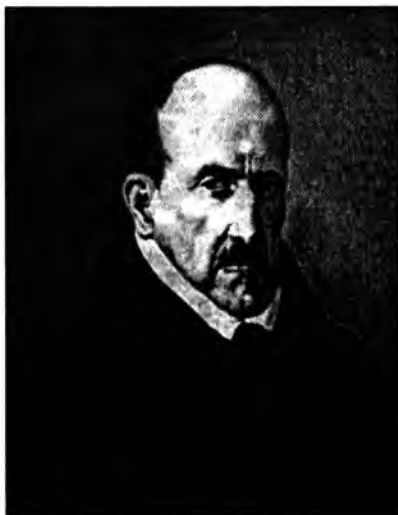
Гонгора поклав початок новому стилю барокової лірики — «культизму» (або «культе-ранізму»). Цей стиль називають ще «темним



стилем». Письменник вважав, що поезія призначена для культурних людей, які повинні не бездумно сприймати вірші, а шукати в них прихований смисл. Процес «розгадування», «розкодування» лірики, на думку митця, спонукає до власних роздумів і дарує естетичну насолоду.

Дослідники виділяють два етапи творчості Гонгори — до 1610 року, коли його поезія була ще «ясною», і після 1610 року, відколи в його ліриці сгав домінувати «темний стиль». Аби приховати зміст творів і завуальювати свою думку, митець використовував різні художні засоби: складні синтаксичні конструкції, непрямі вираження думки або характеристики образу через перифрази, метафори, неологізми тощо. Зразками «культистської» поезії Гонгори є його поеми «Міф про Поліфема і Галатею» (1613), «Самотності» (1613), численні сонети та інші твори.

Характерною особливістю творчості Гонгори є взаємодія реального та ідеального



Д. Веласкес.  
Портрет Луїса де Гонгори-і-Арготе

планів. Письменник не сприймає буденну дійсність, її дисгармонійність та невлаштованість життя людини. Краса для нього — своєрідний засіб втечі від реальності. Але й ідеальне постає у його творах лише недосяжною мрією.

У творчості Гонгори переважають мотиви суму, марності життя, самотності й приреченості людини, неможливості досягти бажаної гармонії. Але митець протиставляє трагічній долі красу людських стосунків, природи, мистецтва. Складна мова поезій іспанського

письменника якнайкраще відображає драматизм внутрішнього світу особистості в епоху бароко і суперечливість тогочасної дійсності.

Творчість митця спричинила появу гонгоризму, поетичної школи в іспанській поезії XVII ст. У Гонгори був ряд послідовників, які розвивали закладені ним принципи «темного стилю» (Х. де Тасис-і-Перальта граф Вільямедіана, Ф. де Трільо-і-Фігерое, О.-Ф. Паравісіно та ін.). «Культисти» збагатили не стільки

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Перифраз, перифраза** (грецьк. *periphrasis* — описовий вираз) — мовний зворот, який вживається замість звичайної назви певного об'єкта і полягає в різних формах опису його істотних і характерних ознак. Перифразами можуть бути як довільні, так і фразеологічні сполучення слів. Перифрази часто використовують, аби уникнути повторень і водночас висловити авторське ставлення до об'єкта розповіді. У художній літературі перифраз має своїм завданням зробити текст ви-

разнішим, дівішим та цілеспрямованішим і за своїм характером наближається до метафори або метонімії, виражаючи семантику слова чи словосполучення за принципом подібності й суміжності.

**Інверсія** (лат. *inversio* — перевертання, переставлення) — одна зі стилістичних фігур поетичного мовлення, яка полягає в незвичному розташуванні слів у реченні з очевидним порушенням синтаксичної конструкції задля емоційно-смислового увиразнення певного вислову.

**Метафора** (грецьк. *metaphora* — перенесення) — один з основних

тропів поетичного мовлення. У метафорі певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ і предметів через інші за їхньою схожістю чи контрастністю.

**Гіпербола** (грецьк. *hyperbolē* — перебільшення) — різновид тропа, який полягає в надмірному перебільшенні характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії задля особливого увиразнення художнього зображення чи виявлення емоційно-естетичного ставлення до нього.

зміст, скільки форми поезії, досягнувши великих успіхів у метафоризації мовлення.

### Галерник

На галері, на турецькій,  
І до лави там прикутий,  
Руки на весло поклавши,  
Очі втупивши додолу,

Він, драгутівський невільник,  
Біля узбереж Марбельї  
Нарікав під звук суворий  
Ланцюга й весла своїх:

«О святе іспанське море,  
Славний береже і чистий,  
Коне, де незмірна безліч  
Сталася нещаст'я наморських!

Ти ж бо є те саме море,  
Що приборями цілує  
Краю батьківського мури,  
Короновані і горді.

Про дружину принеси ти  
Вістку і скажи, чи щирі  
Плач її і всі зітхання,  
Що мені і тут лунають.

Бо якщо полон мій справді  
Ще оплакує, як легко  
Ти могло б південні води  
Перлами перевершити!



Титульний аркуш  
поєми Луїса де Гонгори  
«Самотність». 1636

Дай же, о криваве море,  
Відповідь; тобі не тяжко  
Це вчинити, якщо правда,  
Що і води мають мову.

Але ти німуй, о море,  
Якщо смерть її забрала;  
Хоч цього не сміє статись,  
Бо живу я поза нею,

Бо прожив я десять років  
Без свободи і без неї  
В вічній каторзі при веслах —  
Не вбиває сум нікого».

Враз потужно розгорнулось  
Шестеро вітрил галерних,  
І звелів йому наглядач  
Всю свою ужити силу.

(Переклад М. Ореста)

Вірш «Галерник» Луїса де Гонгори яскраво втілює світовідчуття людини бароко. Реалістичне зображення полоненого галерника набуває символічного змісту. Людина, скута в житті міцними ланцюгами, приречена долею на постійні блукання в океані Всесвіту. Вона залежить від вищих сил і змушена бути іграшкою в руках Невідомого.

Автор у своєму вірші відтворив драматизм життя особистості. Його твір пронизаний глибоким болем за людину, яка нічого не може змінити у своєму існуванні. Але разом з тим

### СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Символ** (грецьк. *symbolon* — умовний знак, натяк) — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища. Символ має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знаку. Символ тісно пов'язаний з наукою, міфом, вірою, поезією, але тяжіє до певного узагальнення, на відміну від алегорії, що

проявляється в конкретному образі. Символ постає засобом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього та зовнішнього. Тому за своїм значенням символ не збігається із жодним тропом.

**Анафора** (грецьк. *anaphero* — піднесення) — єдинопочаток; одна з риторичних фігур; вживаний на початку віршових рядків звуковий, лексичний повтор чи повторення про-

тягом усього твору чи його частини синтаксичних, строфічних структур.

**Епіфора** (грецьк. *epiphora* — перенесення, повторення) — стилістична фігура, протилежна анафорі, повторення однакових слів, звукосполучень, словосполучень наприкінці віршових рядків, строф у великих поетичних творах (наприклад, у романі у віршах), фраз — у прозі чи драмі. Вживається з метою увиразнення художнього мовлення.

письменник, за словами Ф. Гарсія Лорки, показав свого героя «з найпривабливішого людського боку — він Людина, хоча й залежна від обставин». У зображенні митця галерник не втратив пам'яті, здатності кохати, почуття власної гідності та надії. Це справді піднесений образ, величний у своїй трагічності та гордій нескореності.

Головним засобом розкриття образу головного героя є пристрасний монолог, обрамленням до якого є зображення жорстоких порядків на галері. Галера — своєрідна модель суспільства, де люди приречені на страждання. Море («святе», «чисте», «криваве») — втілення розбурханого й суперечливого світу, в якому людям так легко загубитися й загинути. Проте в центрі художньої структури вірша стоїть людина — підневільна, але свободна у своїй уяві, пам'яті, духовній стійкості.

Поет майстерно використовує інверсії, переноси, синтаксичні паралелізми, звертання, що надають оповіді особливої схвильованості та емоційності.

### Питання для учнів

- Які риси барокового напряму знайшли втілення у вірші Гонгори «Галерник»?
- Знайдіть у творі символи та розкрийте їхній зміст.
- Як зображено людину у вірші? Поясніть на прикладі цієї поезії розуміння митцем особистості своєї доби.
- Якими художніми засобами досягається ефект живої розмовної мови в монолозі галерника? Знайдіть ці прийоми в перекладі Михайла Ореста.
- Назвіть основну тему та ідею поезії. У чому трагічний пафос твору?

### До ревності

Ти — стану найяснішого тумани,  
Ти — аду шал, змія ти, в драговині

Народжена, що криє в зеленінні  
Пахучих лук жало неублаганне!

У нектарі кохань дання ти тьмяне,  
Ти — в чаші кришталевій подих тліні,  
Меч, що завис лише на волосині,  
Любовним поривам гальмо захланне!

Вернись в місця похмурі, де була ти,  
О ревносте, любові вічний кате,  
Або вселися в царство жаху люте.

Ні, в нім не змістишся: що дотепер ти  
Не спромоглась себе саму пожерти,  
Від пекла більшою ти мусиш бути.

(Переклад М. Ореста)

Сонет «До ревності» — чудовий зразок «темного стилю» Гонгори. Поет відтворює складні почуття людини, яка кохає і ревнує. Любов — світле, піднесене почуття, але воно затьмарене ревнощами. Ревність губить кохання, це — «подих тліні», що вбиває життя серця.

Розмаїта гама людських переживань передається з допомогою перифраз, які домінують в художній структурі сонета. Перифрази Гонгори створюються шляхом зіставлення абстрактних понять з образами, взятими з різних сфер — природи, реального життя, міфології тощо. Український перекладач Михайло Орест майстерно передав вишуканість і пристрасність, притаманні перифразам Гонгори. Так, ревність називається «змією», «любові вічним катом», «туманами» тощо.

Велике значення у вірші має прийом гіперболізації. Почуття ревності, яке переживає ліричний герой, настільки сильне й всеосяжне, що воно заповнює його душу і поширюється на весь природний світ, визначаючи світосприйняття того, хто любить і ревнує водночас. Ревність «більша від пекла» — у цьому перебільшенні розкривається згубний вплив нищих почуттів на душу людини.

Вірш насичений риторичністю, різноманітними прийомами красномовства, що надають

йому особливої експресивності. Автор використовує анафори, синтаксичні паралелізми, антитези, які сприяють увиразненню думки і почуттів. Критик Х. Домінгас відзначає: «Гонгора не просто тихо й інтимно розповідає про своє кохання, він буквально кричить від болю ревності». Справді, у вірші вгадується прихований зойк людської душі, що кохає без взаємності.

### Питання для учнів

- Що таке «темний стиль»?
- Визначте особливості «темного стилю» у сонеті Гонгори «До ревності».
- Знайдіть у творі перифрази. Які образи, думки, поняття зіставлено в них? Яка роль перифраз у тексті?
- Які душевні переживання людини знайшли відображення у цьому вірші? Що визначає емоційну напругу твору?
- Знайдіть художні засоби вираження почуттів людини у перекладі М. Ореста.

### Проблемна ситуація

Іспанський поет ХХ ст. Ф. Гарсія Лорка писав про творчість Гонгори: «Його поезія не природна, але їй притаманні свіжість та молодість». Чи згодні ви з цією думкою? Що мав на увазі Лорка, коли говорив про «неприродність» лірики Гонгори?

### Поліфем і Галатея (урибок з поеми)

«О красна Галатеє, яснолиця  
і ніжна, мов гвоздики молоді,  
біліша, ніж ота сліпуча птиця,  
яка живе і гине на воді,  
чи птах, чий синій полиск золотиться  
удень очима дивними, й тоді  
горять вони, як уночі світила!  
О, двох красунь ти у собі вмістила!

Дочок Фетіди зграйний хор покинь,  
покинь і хвилі, схов краси твоєї;  
Як злотну колісницю вгorne тінь —  
осеяє землю світло Галатеї.  
Люблю, як топче зволожілу ринь  
легка стопа вродливиці тієї,  
чий дотик — скойкам знак зневажить плин  
плодючих рос, зачавши блесть перлин.

Глуха дочка морів до скарг смутенних  
моїх, мов до вітрів скала, тверда;  
або хай ліс коралів стоогненних  
тебе, мені на горе, викрада,  
або ж лови хорали незліченних  
стозвуких мушель, німфо молода,  
слух прихили до голосу лункого  
мого — хай байдуже тобі до нього!

Так, я — пастух, та досить єсть отар  
у мене, щоб заповнить на привілі  
найширші доли з тінями від хмар  
та русла рік, від спеки поруділі —  
не ті, якими рине плинний жар  
з-під вій моїх — потоки червонілі  
пекучих сліз, о неблаганний світ!  
Багатств у мене стільки ж, як і бід.

Нектар солодкий, пахощі живлющі,  
незнані досі стаду ласих кіз,  
для мене борть ховає серед пуші,  
труди робучих бджіл ввібравши; ліс  
мені гілля схиляє, всюдисущі  
рої летять — чи квітень їх приніс,  
чи травень — цідять свій бурштин, і вміння  
являють ткати сонячне проміння.

Я — темногривого Нептуна син,  
хоч і пастух; прийди — хай в однім лоні  
старий монарх коралових долин  
тебе віта невісткою на троні;  
зве Поліфем тебе — о, сам один  
він озирає узбережжя сонні,  
могутній муж — такого Феб не зрів  
од Волги аж до Інду берегів!

Сиджу — й зриваю легко із вершини  
солодкий плід, хоч пальма і стара,  
стою — і тінь моя вкрива рівнини  
з отарами, як літня йде пора;

та що із того, як збира хмарини,  
щоб зростом наздогнать мене, гора,  
і можу грубим пальцем без вагання  
вписати в небеса свої страждання?..»

(Переклад М. Москаленка)

У поемі «Міф про Поліфема і Галатею» Гонгора розповідає давню легенду про кохання потворного циклопа Поліфема до прекрасної німфи Галатеї. Сюжет цей не новий у літературі, але поет досяг високої майстерності в зображенні почуттів героїв, драматизму кохання.

Поему побудовано на контрасті двох світів: світлого й осяйного світу, де живе Галатея,— це світ краси, буяння природи, розмаїття звуків та барв; і темного, похмурого, безрадісного світу Поліфема. Контрастність виявляється на всіх рівнях твору — і в образній системі, і в зображенні простору, і в поетичній мові. Тому там, де йдеться про Галатею, поет вдається до піднесених метафор, епітетів, порівнянь і символів, а у рядках, присвячених Поліфему, емоційний тон помітно знижується (так, печера циклопа називається жакли-

вою пащею землі, а скеля, що закриває вхід у неї — «кляпом у роті печери»).

У поемі втілено трагічне світовідчуття людини бароко, неможливість досягнення нею свого ідеалу, проте це аж ніяк не зменшує значення у її житті краси високих почуттів.

### Питання для учнів

- Прочитайте уривок з поеми «Міф про Поліфема і Галатею». Кому належить цей монолог?
- Які почуття розкриваються в уривку?
- Якими художніми засобами в перекладі М. Москаленка створюється образ Галатеї?
- Яке значення має мотив світла у змалюванні коханої Поліфема?
- Як називає себе Поліфем? Як це характеризує героя?
- Наведіть приклади вишуканого барвістого стилю Гонгори.

### Завдання для учнів

Розкажіть про стильове новаторство Гонгори.

# ПЕДРО КАЛЬДЕРОН ДЕ ЛА БАРКА

(1600—1681)

## Особистість і митець доби Бароко

В історії світової драматургії ім'я іспанського письменника Педро Кальдерона де ла Барки так само відомо, як ім'я Шекспіра. Але якщо Шекспір був виразником ідей Відродження, то Кальдерон втілює у своїй творчості дух епохи бароко з усіма її трагічними колізіями, моральними шуканнями і суперечностями.

Творчий доробок Кальдерона викликав неоднозначні оцінки як за життя драматурга, так і пізніше. Сучасники захоплювалися його ауто — «священними діями» (лат. *autos sacramentales*) на релігійні теми. В Іспанії існував тоді звичай відзначати великі церковні свята алегоричними виставами. Кожне місто ви-



Портрет Педро Кальдерона  
де ла Барки  
Гравюра XVII ст.

бирало свого автора, і доручення написати ауто було дуже почесним для письменника. Кальдерон писав для Мадрида, і його п'єси мали там такий великий успіх, що й інші міста стали звертатися до нього із замовленнями, і драматург упродовж 37 років писав не тільки для Мадрида, а й для Толедо, Севільї, Гренади та інших великих міст Іспанії. Разом з тим складні філософські п'єси Кальдерона не мали такого успіху і викликали незадоволення з боку офіційної церкви, яка вважала, що вони підривають її авторитет.

Співвітчизник митця, прихильник просвітництва Н. Ф. де Моратін у трактаті «Правда про іспанський театр» (1763) назвав драматургію Кальдерона «школою злоби, дзеркалом розбещеності, академією безсоромності». А ідеолог німецьких романтиків А. В. Шлегель,

### Герб родини Кальдеронів

Походження родового імені Кальдеронів пов'язане зі старовинною легендою. Із покоління в покоління розповідалася історія про те, як у XIII ст. новонародженого члена родини прийняли за мертвого

і аби переконатися в тім, що в нього справді немає ознак життя, його опустили в казан (ісп. — кальдерон) із гарячою водою. Дитина не тільки вижила, а й стала досить відомою у свій час людиною, тому слово «кальдерон» набуло значення почесного імені, а на родовому гербі з'я-

вилися п'ять казанів. Додаткове ім'я Барка походить від назви маєтку, що належав одному із членів родини, який загинув у боротьбі з маврами. Тому на гербі Кальдеронів були зображені також замок, бойова рукавиця і девіз: «Померти за віру».

навпаки, у своїх «Лекціях про драматургічне мистецтво» (1808) вважав театр іспанського письменника недосяжним взірцем вірності християнським ідеалам, людському обов'язку, честі. На думку Шлегеля, у п'єсах Кальдерона скрізь «ми бачимо тінь піднесеної ідеї». А головне, що приваблювало романтиків у Кальдероні, — це «розгадка таїни життя і смерті», моральний і християнський спіритуалізм його творів.

У XIX ст. творчість Кальдерона нерідко протиставляли творчості Лопе де Веги, але, як слушно зазначив літературознавець М. Томашевський, зіставлення доробку письменників, котрі належать двом різним історико-літературним епохам, є «антиісторичним». Втім таке протиставлення довго зберігалось й у XX ст. як протиставлення двох театрів — реалістичного і нереалістичного.

Представники модерністського напрямку побачили у бароковому мистецтві Кальдерона імпульс для власних пошуків. Його здобутки творчо використовували символісти, представники «нової драматургії» (Д. Мережковський, К. Бальмонт, М. Метерлінк, А. Стріндберг та ін.).

І донині спадщина Кальдерона викликає багато дискусій. Одні вбачають у його п'єсах вираження філософії песимізму, другі — шукають їхній зв'язок з історичними подіями, треті — розглядають творчість драматурга в релігійно-символічному аспекті тощо. Проте остаточних оцінок драматургії Кальдерона немає, і напевно, не може бути, бо п'єси митця

настільки багатозначні за змістом і розмаїті за художньою формою, що кожне покоління буде прочитувати їх по-своєму. Однак при цьому не слід забувати, що Кальдерон — передусім людина свого часу. І тому сприймати митця треба саме з позицій його доби — епохи бароко, в якій на перше місце висунулися проблеми морального самоусвідомлення людини і пізнання духовного життя суспільства, прагнення досягти ідеального абсолюту, долаючи болісні сумніви й протиріччя. У цьому плані спадщина письменника, що увійшла до золотого фонду світового мистецтва, є яскравим прикладом барокової літератури.

У XVI ст. Іспанія здійснила ряд великих завоювань в Америці та Європі і досягла надзвичайного розквіту в різних галузях. Однак уже наприкінці століття стало відчутним значне послаблення держави, яке на повну силу виявилось в наступні десятиліття. Один із сучасників Кальдерона чернець Беніто де Пенья-лоса-і-Мондрагон у книзі «Про п'ять переваг іспанця» (1629) писав: «Здається, що всі стани королівства домовилися й присяглися його розорити й знищити». Стрімкий занепад іспанської державності, втрата частини заокеанських і європейських колоній, невдалі війни з Францією, опозиційні рухи і повстання, розпад колишніх моральних норм і традицій, католицька реакція — усе це створювало загальну атмосферу занепокоєння, тривоги й розгубленості.

У літературі ця ситуація викликала неоднозначний відгук. З одного боку, посилювалося

#### Легенда про народження Кальдерона

Сестра поета Доротей, яка стала черницею монастиря Св. Клари в Толедо, любила розповідати, як ще до своєї появи на світ Кальдерон, знаходячись в утробі матері, начебто тричі подавав голос, що, на думку всіх родичів, було знаком його

великої слави в майбутньому. Чи не від цієї легенди походить вподобання Кальдероном всіляких пророцтв і містичних знаків, яких дуже багато в його творчості? Так, у п'єсі «Життя — це сон» король Басиліо, розповідаючи про народження Сехисмундо, наголошує на тому, що той не раз з'являвся у снах і марен-

нях королеви, їй здавалось, що він «люто розриває в неї лоно», «смерть несе їй, народившись, людське чудисьце століття». Поява принца на світ супроводжувалася сонячним затемненням і землетрусом. Таким було воно, XVII ст., коли віра у пророцтва і прикмети відігравала неабияку роль у житті людини.

тяжіння до одвічних ідеалів, піднесеного, краси, з іншого — виявилися трагічне світосприйняття, потяг до містики, абстракцій, символів, алегорій, що створювали образ хаотичної картини дійсності, де людина була залежною від божественного Провидіння і долі, але наполегливо шукала своє місце в розбурханому світі.

Іспанська драматургія XVII ст. рухалася в напрямку від ренесансно-демократичних традицій, які живив потужний національний струмінь, до нових принципів, що визначили появу барокового мистецтва. Творчість Лопе де Веги (1562—1635) являє собою початковий етап блискучого торжества іспанської «національної драматичної системи», а доробок Кальдерона (1600—1681) — її заключний етап; між цими великими постатями знаходяться Т. де Моліна, Р. де Аларкон та ін., які схилялися то в один, то в інший бік. П'єси Лопе де Веги з їх захоплюючою інтригою, відображенням дійсності, яскравими життєвими образами та ситуаціями, оптимістичним пафосом продовжували тра-



Д. Веласкес.  
Полювання Філіппа IV на вепра

диції Ренесансу на новому етапі розвитку літератури. А Кальдерон заклав нові підвалини драматичного мистецтва, його творчість відзначається складністю філософської проблематики, синтезом реального й уявного, неоднозначністю образної системи, схильністю до абстрактних узагальнень тощо. Світ у творах Кальдерона поставав уже не таким цілісним і гармонійним, як у Лопе де Веги,

а людина, на відміну від героїв його попередника, втратила душевну рівновагу, її гнітило відчуття тривоги й невлаштованості в мінливому, несталому світі.

Доля Кальдерона відбиває суперечності його епохи. Письменник починав свій шлях як абсолютно світська людина, а завершував як палкий прихильник віри, служитель церкви. Живучи напруженим і складним життям своєї доби, митець усвідомив марність земного існування, що змусило його віддати перевагу духовним потребам. Це зумовило й етапи творчої еволюції Кальдерона.

### Штрихи до портрета

Сучасники згадували, що Кальдерон дуже легко ображався, був надто вразливим, і тому йому було нелегко стримувати свій вибуховий характер, особливо замолоду. Ще під час навчання в Саламанкському університеті він легко брався за шпагу і бився на дуелях з будь-якого приводу. В юності Кальдерон прославив-

ся не тільки своїми поєдинками та п'єсами, а й епіграмами та сатиричними віршами. Гострий на язик, він захищав родову честь шпагою і словом. Пізніше Кальдерон став більш розважливим та поміркованим. Але в його характері була одна незмінна риса — сильно розвинене почуття власної гідності. Письменник був людиною честі, коли ходив у світському одязі і коли надів сутану свяще-

ника. Відомо, що під час заколоту в Каталонії король звільнив драматурга від військової служби, аби той дописав нову п'єсу, але Кальдерон прискорив роботу над твором, вважаючи за потрібне виконати свій громадський обов'язок. Протягом усієї воєнної кампанії він хоробро бився під проводом графа Олівареса, показавши себе справжнім воїном.



Дон Педро Кальдерон де ла Барка народився 17 січня 1600 року в Мадриді. Його батьки були вихідцями зі старовинних шляхетних сімей. Батько, дон Дієго Кальдерон де ла Барка Барреда, служив секретарем у раді фінансів при Філіппі II та Філіппі III. Мати, донья Марія де Енао-і-Ріаньо, походила зі знатної фландрської родини. Вона виховувала дітей, яких у сім'ї було шестеро — три сини і три дочки.

Коли маленькому Педро не було ще й дев'яти років, його віддали на виховання в королівську колегію в Мадриді, що перебувала під опікою єзуїтів. Там він показав блискучі успіхи в науках, і вже в 13 років написав комедію «Небесна колісниця», яка не дійшла до нашого часу.

Мати Кальдерона рано померла, і 1614 року батько одружується вдруге, а в 1615 році Кальдерон та його брати Хосе і Дієго втягуються в судовий процес за спадок зі своєю мачухою. Усе це надзвичайно ускладнювало життя майбутнього митця. 1618 року Кальдерон вступив до Саламанкського університету, який закінчив 1620 року. Тут поет з легкістю засвоїв знання, які викладалися тогочасному юнацтву: математику, географію, політичну і священну історію, громадянське і канонічне право, філософію, богослов'я та ін. Він продовжував літературну працю і наприкінці університетського курсу поставив кілька п'єс у провідних театрах Іспанії.

1620 року Кальдерон представив свої твори на конкурс, присвячений Св. Ісидору, по-

кровителю Мадрида. Його п'єси одразу стали помітним явищем. Того ж року він взяв участь у конкурсі драматургів з нагоди канонізації трьох святих. Організатором цього конкурсу був уславлений Лопе де Вега, який відзначив талант молодого митця.

У 25 років Кальдерон отримав почесне в Іспанії звання солдата (ісп. *soldado*). На військовій службі перебувало тоді чимало вихідців із знатних сімей. Протягом дванадцяти років Кальдерон служив у королівських військах у Мілані та Фландрії. Проте і в цей час не перестав писати, удосконалюючи своє мистецтво драматурга.

Починаючи з 1620-х років виходять у світ кращі його твори: «Стийкий принц» (1629), «Дама-прима» (1629), «Лікар власної честі» (1635), «Життя — це сон» (1635), «Чарівний маг» (1637) та ін. 1630 року Лопе де Вега назвав його «першокласним поетом Іспанії». А з 1636 року, після смерті Лопе де Веги, Кальдерон став придворним драматургом. Король Філіпп IV віддав у його відання влаштування всіх придворних свят і бенкетів. За сумлінну службу монарх нагородив митця орденом Св. Якова.

На початку 1640-х років Кальдерон брав участь у військовому поході в Каталонію, де відбувся заколот, що став початком громадянської війни. Повернувшись до Мадрида в 1642 році, драматург просив короля про відставку, мотивуючи своє рішення хворобою. Король задовольнив його прохання. З цього часу починається складний етап і для Кальде-

#### Кальдерон і король

Одного разу іспанський король Філіпп IV, котрий сам любив займатися драматичною поезією, імпровізував разом із Кальдероном містерію під назвою «Створіння світу». Відповідно до свого високого сану

король виконував роль Творця, а Кальдерон — Адама. Митець так пристрасно описував у своїх монологіях красу райського життя, що зовсім забув про оточуючих. Побачивши, що король позіхає, Кальдерон, присоромлений, зупинився. А Філіпп IV сказав: «Присягаюся

собою (тобто Богом), я ніяк не думаю, що створив власними руками такого базіку Адама». Усі довго сміялися королівському жарту, а потім містерія продовжувалася так само серйозно й урочисто, як і спочатку.

рона, і для іспанського театру взагалі. Через смерть членів королівської родини (королеви Ісабель, принца Бальтасара Карлоса) в 1644 і 1646 роках були заборонені всі театральні вистави. А. Контерас зазначав, що пізніше було закрито не тільки більшість столичних і провінційних театрів (дозвіл грати в Мадриді отримала лише одна трупа), а й заборонено всі любовні комедії. Дозволяли тільки п'єси на історичні, міфологічні та священні сюжети. Категорично заборонялося зображувати незаміжніх жінок і невірних дружин. Як виключення можна було представляти на сцені благочестивих жінок, але вони мали з'являтися перед публікою без прикрас і розкішного вбрання.

1645 року загинув молодший брат письменника Хосе, а роком пізніше помер його старший брат Дієго. Ці втрати Кальдерон переживав дуже тяжко. Розрадою для поета стало пристрасне кохання, але 1648 року його кохана померла, залишивши йому маленького сина Педро Хосе, який народився поза шлюбом і невдовзі теж помер. Ця історія стала відомою при дворі, хоча поет намагався приховати від усіх своє інтимне життя. Втім ко-

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Драма (грецьк. *drāma* — дія) — 1) один із літературних родів, який змальовує світ у формі дії і здебільшого призначений для сценічного втілення; 2) один із жанрів драматичного мистецтва.

Ауто, або ауту (ісп. та порт. *auto*) — одноактна драматична вистава релігійно-алегоричного змісту, поширена в Іспанії та Португалії у другій половині XIII і відома до XVIII ст.

Алегорія (грецьк. *allēgoria*, від *allos* — інший і *agoreúo* — говорю —

інакомовлення) — спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ та предметів під певними художніми образами та відповідними асоціаціями з характерними ознаками прихованого.



Сцена із п'єси Кальдерона  
«Чудовисько, Промінь і Камінь» у постановці  
іспанського театру кінця XVII ст.  
Гравюра. 1690

роль виявив співчуття до Кальдерона. Він призначив йому пенсію в 30 еку, що складало досить значну за тих часів суму. Вдячний письменник став ще більше писати для монарха. На честь весілля Філіппа IV та Марії Анни Австрійської Кальдерон написав тріумфальну поему. До дня народження королеви в Колізеї була поставлена його комедія «Чудовисько, Промінь та

Камінь». Почався найплідніший етап творчості драматурга, котрий тепер віддавав перевагу жанру ауто, а також писав комедії, де використовувалися міфологічні сюжети та алегорії.

1651 року Кальдерон прийняв духовний сан. Його перехід від світського життя до релігійного був зумовлений і пережитими особистими трагедіями, і втратою близьких людей, і гоніннями на театр, і розчаруванням у земній марноті. Як зазначив літературознавець С. Костарев, «вірогідно, що сильна душа великої людини змужніла і пізнала безцільність земних радостей і стремлінь, і, зажадавши вищих радостей і стремлінь, присвятила себе їм повністю й остаточно».

1653 року Кальдерон був призначений священником в капелі Нових Королів у Толедо, згодом став почесним капеланом при королів-

ському дворі в Мадриді. Близько 1663 року вступив у духовне Братство Св. Петра. Три роки потому був обраний першим капеланом цієї конгрегації.

Перебуваючи на духовних посадах, Кальдерон не полишав літературної праці. Хоча в Іспанії того часу за рішенням інквізиції неодноразово заборонялися театральні вистави і переслідувалися драматурги, церква використовувала талант митців для поширення своїх ідей. Тому такими популярними були в той час ауто, п'єси на релігійну тематику, які писав і Кальдерон.

1665 року помер король Філіпп IV. Новий монарх Карл II змінив порядки при дворі, і Кальдерон втратив королівську прихильність. Але до кінця життя він працював над придворними й церковними спектаклями, здобувши популярність в усій Іспанії та за її межами.

Кальдерон пішов із життя 25 травня 1681 року, на свято П'ятдесятниці, коли скрізь ішли вистави за його п'єсами. Як свідчать сучасники, великий поет помер увечері, саме під час завершення священних дійств. Згідно із заповітом його тіло було перенесено без урочистостей для поховання до церкви Сан-Сальвадор у Мадриді, на чолі якої він стояв кілька років і якій заповів усе своє майно.

Кальдерон залишив по собі досить велику спадщину: 120 п'єс, 78 ауто і 20 інтермедій. Дослідники пропонують різні класифікації його творчості, виділяючи в ній драми історичні, міфологічні, філософські, релігійні,



Х. де Рібера. Молода циганка.  
1637

«драми честі» та ін. Проте складність даної проблеми полягає передусім у тім, що в багатьох творах настільки тісно переплітаються різні елементи, що інколи неможливо досить чітко визначити жанр тієї чи іншої п'єси. Тому, не вдаючись у дискусії з цього питання, виділимо лише основні шари драматургії письменника.

Усі п'єси Кальдерона можна умовно поділити на три основні групи: 1) національні, або лицарські; 2) філософські; 3) релігійні, духовні дійства (ауто). До першої групи належать ко-

медії і драми, зміст яких пов'язаний із національним іспанським життям. Місце дії — вулиці і площі Мадрида, де відбуваються любовні побачення, запеклі поєдинки на шпагах, захоплюючі пригоди героїв, взяті з самої дійсності. Як писав В. Белінський, «у цих творах чоловіки пристрасні, хоробрі, галантні й дотепні, жінки — розумні й гарні, старі — трохи легковірні, але великодушні, блазні — балакучі, а слуги — переважно пройдисвіти і крутії, але при цьому віддані своїм господарям». Дія таких п'єс побудована на гострій інтризі, заплутаних зіткненнях, численних випадковостях, які врешті-решт розплутуються у щасливому фіналі. Цей ряд творів, більше характерний для Лопе де Веги, складає значний доробок і Кальдерона («*Дама-примафа*», «*Саламейський алькальд*» та ін.).

У філософських творах драматурга помітний відхід від дійсності в бік абстрактних міркувань, порушення складних питань людського буття. Тут образи і сюжетні перипетії

є лише приводом для вираження авторських думок. Кальдерон відтворив напружену духовну атмосферу епохи, намагаючись осмислити сенс життя особистості, її стосунки зі світом, Богом, долею. Час і простір у таких п'єсах досить умовні. Твори відзначаються високим ступенем алегоричності й метафоричністю мовлення. Дійсне і уявне, реальне і фантастичне сплітаються настільки тісно, що життя постає у вигляді «сну», де немає нічого певного, сталого, справжнього. Земний світ у Кальдерона нагадує то хаос, де діють стихійні сили, то галасливий ярмарок, де все вирує і продається, то театру, де люди постійно грають якісь ролі, а головним режисером життя виступає вища сила, не доступна розумінню героїв. Людина у філософських творах іспанського драматурга охоплена неясною тривогою, вона знаходиться у полоні різних пристрастей і протиріч, блукає без дороги в мінливому й непевному світі, постійно борючись сама із собою. Шлях героїв Кальдерона до усвідомлення сенсу буття тяжкий і тернистий, сповнений втрат, розчарувань і сумнівів, але письменник вірить у те, що людина здатна перемогти себе і вистояти перед лицем небагаторганної долі. Образи філософських п'єс митця досить трагічні, однак не позбавлені величності. Це вже не та величавість цілісних і гармонійних характерів, що була притаманна драмам епохи Ренесансу. Кальдерон оспівує велич розкутого і бентежного людського духу, що прокинувся від «сну» життя й зажадав самосвідомлення, потрапивши в самий центр одвічної боротьби неминущого і тлінного, нічого і високого, земного і духовного. Для даної групи творів письменника характерні схематизація (логізація) образів, концентрація сюжету навколо одного-двох персонажів, послаблення зовнішньої дії, розкриття внутрішніх конфліктів у довгих монологів

і діалогах героїв, вільна композиція, виразна символіка, стихія ірраціонального, містичного тощо. Ці особливості знаходимо у п'єсах «Поклоніння хресту», «Життя — це сон», «Стійкий принц» та ін.

У релігійних ауто Кальдерон розробляє християнські сюжети, образи, ідеї. Персонажами цих п'єс були біблійні герої, святі, служителі церкви, історичні діячі, а також алегоричні постаті (Марнота, Смерть, Думка, Доля тощо). Ауто мали відверто дидактичний характер. Вони виховували глядачів у дусі вірності ідеалам католицизму. За тих часів духовні драми замовляли місцеві органи влади, за них добре платили авторам. Вистави відбувалися прямо на міських площах, вони супроводжувалися надзвичайною урочистістю й пишністю. В ауто проголошувалися могутність Бога, примарність земного буття, краса аскетичного самозречення. На відміну від інших сучасних йому драматургів, які нерідко просто переказували відомі сюжети, Кальдерон і свої ауто насичував філософським змістом, моральними шуканнями людини своєї доби, що й зробило його релігійні п'єси такими популярними. Головним об'єктом зображення в них була духовна природа людини, яка, змінюючись під впливом релігії, прагнула Божого одкровення й безкінечного. Здійснення людських сподівань на високе духовне життя автор пов'язував із зміцненням віри, що, на його думку, прокладала шлях до вічності.

Російський письменник І. Тургенєв назвав Кальдерона «найбільш великим драматургом із католиків», «генієм надзвичайним, а головне — могутнім». «Могутність» і «надзвичайність» таланту митця яскраво виявилися в його драмі «Життя — це сон», де знайшли втілення особливості барокового світосприйняття і поезики.

## Питання для учнів

- Яке місце посідає Кальдерон в історії іспанської та світової літератури?
- Як сприймали творчість драматурга його сучасники та наступні покоління?
- Яку роль відігравав митець у світському та релігійному житті Іспанії того часу?
- Назвіть віхи життєвого шляху драматурга.
- З якими подіями пов'язаний його перехід у духовний сан?
- Назвіть відомі вам твори письменника. Які жанри він розробляв?
- Які три основні шари можна виокремити у спадщині митця? Що характерно для кожної групи його творів?

### «Життя — це сон» (1635)

Тематика і проблематика драми. «Життя — це сон» — одна з кращих драм Кальдерона. Письменник порушує у ній важливі питання людського існування: що таке життя, що таке людина, у чому полягає сенс її буття, що таке свобода, що обумовлює вчинки особистості, яке її місце у світі, що є моральною основою для її життя та ін. Центральними категоріями, які цікавлять митця, є такі поняття, як Доля, Людина, Світ, Бог, Честь, Життя, Добро, Зло, Свобода. Кожен із персонажів їх розуміє по-своєму, і з їхніх висловлювань складається цілісний образ епохи бароко. Кальдерон став виразником барокового світосприйняття. У п'єсі показано залежність людини від вищих сил, Долі й божественного Провидіння. Життя людини — непізнання таїна, воно лише «сон», де немає нічого певного і стало. Світ, як і Доля, є суперечливим і мінливим, і особистість постійно відчуває на собі

цю мінливість. Людина не є вільною у власних вчинках, бо прикута ланцюгами до своєї Долі. Душа людини — арена боротьби добрих і злих начал. Та чи здатна особистість знайти себе у стрімкому коловороті життя, чи подолає вона в собі темні сили, чи збагне справжню сутність свого земного буття? Ці проблеми порушуються у творі іспанського драматурга. Кальдерон уперше у світовій літературі відобразив могутність звільненого людського духу, показав, які руйнівні сили приховані в глибинах особистості, й водночас наголосив на величії людини, котра йде нелегким шляхом до пізнання себе й вищих істин. Головний герой драми «Життя — це сон» здійснив великий подвиг — він розірвав усі ланцюги, які стримували його думки, почуття, дії, і явив світові торжество свого розкутого духу. Віра в людину, в її моральне перетворення і розкріпачення — головна думка твору, що визначає його гуманістичний пафос.

Особливості композиції. Згідно з традиціями іспанської драми, п'єса Кальдерона складається з трьох хорнад. Хорнада (*jornada*) — давнє іспанське слово, що означає «шлях, пройдений людиною за день». Дія у п'єсі охоплює три дні. У першій хорнаді розповідається про трагічну долю принца Сехисмундо, який знаходиться у високій вежі, замкнений від світу через жахливе пророцтво, що супроводжувало його народження. Батько принца, король Полонії Басиліо, астролог і математик, визначив по зорях долю свого сина. Небо відкрило йому, що Сехисмундо стане жорстоким тираном і спричинить багато смертей. Тому Басиліо посадив сина у віддалену башту, наказавши прикувати його до стіни залізними ланцюгами, і приставив до нього варту на чолі з наглядцем Клотальдо. Останній навчав Сехисмундо основам наук, але нічого не розповідав про його шляхетне походження.

У першій хорнаді міститься зав'язка сюжетних ліній твору. Перевдягнена у чоловіче вбрання знатна дама Росаура і блазень Кларін випадково потрапили до вежі й вступили в розмову з Сехисмундо. Цей вчинок, який може розкрити таємницю принца, тривожить Клотальдо. Спочатку він хоче вбити Росауру та її слугу, та потім, побачивши в неї шпагу, яку він дав колись її матері, впізнає в Росаурі рідну кров і вже не може підняти на неї руку. Клотальдо вирішує розповісти про все королю і покластися на його волю.

Між тим у королівському палаці бувають пристрасті навколо питання про спадкоємця престолу. На корону претендують племінник Басиліо герцог Московський Астольфо та інфанта Естрелья, Астольфо й Естрелья — двоюрідні брат і сестра, народжені сестрами короля. Вони мають однакові права на престол, які можуть бути зміцнені династичним союзом. Однак Басиліо мучиться докорами совісті. Він вирішує перевірити пророцтво щодо Сехисмундо і повідомляє придворних, що незабаром сплячого принца перенесуть до палацу, і вони мають прийняти його як належно.

У першій хорнаді, окрім основної лінії, окреслюються й інші колізії. Сехисмундо підсвідомо закохується в Росауру, хоча він побачив її у чоловічому вбранні й не знав, що таке кохання. Росаура прагне помститися Астольфо за те, що він честь її «украв, знеславивши любов'ю». Астольфо залицяється до Естрельї, хоча між ними немає любовних почуттів. А Басиліо наказує Клотальдо дати Сехисмундо сонне зілля і підготувати принца до різких змін у його житті.

У другій хорнаді представлено розвиток дії п'єси. Сехисмундо переносять до палацу. Коли принц прокидається, придворні переконують його, що жахливе минуле було лише сном. Однак Сехисмундо виявляє жорстокість до

всіх, хто його оточує. Він карає свого наглядча і вихователя Клотальдо, убиває слугу, який йому чимось не догодив. До короля, свого рідного батька, принц також поставився нешанобливо. Басиліо переконався, що давнє пророцтво здійснюється. Сехисмундо несе тільки зло і смерть, тому його за наказом короля повертають до в'язниці і заковують у ланцюги.

У другій частині твору розвивається любовна інтрига. Автор вводить сцену з портретом, під час якої з'ясовується, що Астольфо кохає Росауру, а не Естрелью, і що Росаура, хоча й ображена, теж має до нього почуття.

Третя хорнада — розв'язка всіх сюжетних ліній. Дізнавшись про законного спадкоємця, народ повстав і звільнив Сехисмундо, щоб не опинитися під владою чужоземця Астольфо. Війська під проводом принца наближаються до столиці. Сехисмундо хоче помститися Басиліо і всім, хто був причетний до його ув'язнення. Народ вітає принца, але в цей час гине від раптової кулі блазень Кларін: тікаючи від смерті, він так і не зміг уникнути її. Басиліо схиляється до ніг переможця, готовий прийняти кару, але несподівано принц духовно перероджується. Він подолав у собі «звіряче» начало, темні сили, що змушували його бути жорстоким, і вирішив відтепер бути добрим і милосердним. Сехисмундо прощає королю, долаючи в собі любовну пристрасть, з'єднує Росауру й Астольфо і оголошує про свій шлюб з Естрельєю в інтересах Полонії.

Композиція твору досить складна. Драма побудована з багатьох подій, що стосуються як минулого, так і теперішнього, причому від них залежить і майбутнє країни. У п'єсі багато таємничого, загадкового. Автор постійно тримає глядачів і читачів у напрузі. Що то за вежа, яку побачили Росаура та Кларін? Хто то за один, що там сидить? Чому Росаура пе-

реодягнена? З якої причини вона хоче помститися?.. Усі подібні моменти зумовлюють динамізм твору. До того ж у ньому дуже швидко змінюються події та ситуації: сьогодні Сехисмундо — в'язень, а Клотальдо — його наглядач, а завтра Сехисмундо сам може покарати Клотальдо й усіх придворних, навіть короля-батька. У драмі «Життя — це сон» персонажі не тільки багато говорять, а й переодягаються, б'ються, закохуються і ревнують, тут відбуваються боротьба за владу і народне повстання. Отже, Кальдерон талановито поєднує складні філософські проблеми із зовнішньою інтригою, розважальністю п'єси. Він не тільки порушує складні питання, а й робить свій твір цікавим для читачів та глядачів.

Взаємодія образів сприяє розкриттю конфліктів, зображених у п'єсі. Зіткнення особистостей у ході боротьби за владу реалізується лінією: Сехисмундо — Астольфо — Естрелья. Любовні перипетії розкриваються у міжособистісних стосунках: Сехисмундо — Росаура, Росаура — Астольфо, Росаура — Естрелья — Астольфо. Конфлікт між батьком і сином, в якому фактично закладено конфлікт між людиною і долею, розв'язується за лінією: Сехисмундо — Басиліо. Боротьба за честь показана у зіткненнях: Росаура — Астольфо, Росаура — Клотальдо. Єдиний, хто не бере безпосередньої участі в конфліктах, — це блазень Кларін. Але цей персонаж був обов'язковим для драм того часу. Його призначення — своїми словами виражати справжню сутність подій та явищ. Наприклад, на початку твору, коли Росаура скаржиться на горе самотності, Кларін зауважує, що вони «удвох із горем з гори спустились», тобто в цьому світі страждають усі, не тільки вона. Блазень, призначення якого смішити людей, постає у п'єсі зовсім не смішним. Це лише підкреслює драматизм змальованої ситуації і ширше — трагізм існування людини у світі.

Смерть Кларіна від раптової кулі у фіналі твору втілює думку про те, що ніхто не може уникнути своєї долі. Сумний блазень-філософ, який гине наприкінці п'єси, — одна з масок самого автора, котрий розповів про трагедію життя людини. Втім точка зору автора виявляється й у висловлюваннях інших персонажів, особливо в афористичних фразах, які майстерно відтворив український перекладач М. Литвинець: «...в цьому світі хто живе, той марить завше» (Басиліо), «Як все небо таємниця, а весь світ наземний — чудо» (Клотальдо), «Але честь — це справа смілих» (Клотальдо), «...Все щастя людське, зрештою, як сон, минає» (Сехисмундо) тощо.

Отже, складна, розгалужена композиція драми цілком відповідає складності порушених у ній філософських питань. Письменник змушує читачів і глядачів замислитися над сутністю світу, людського буття, самих себе. П'єса відзначається поліфонізмом звучання. У ній висловлюються неоднозначні ідеї, а читачі й глядачі можуть погодитися чи не погодитися з автором, але головне те, що він змушує працювати їхні думку та почуття.

Світ у драмі «Життя — це сон». Кальдерон зображує світ епохи бароко у трагічному плані. Тут усе пройнято відчуттям тривоги, загального неспокою. Вже на початку твору Росаура говорить Кларіну, що її гнітить невимовна туга, відчай. У першому монолозі Сехисмундо теж висловлений зойк людини, прореченої на трагедію в цьому світі: «Ох, я нещасний! Ох, я безталанний!» Дія п'єси починається надвечір, коли заходить сонце. Захід сонця, сутінки підкреслюють трагізм світу, позбавленого світла й гармонії. Пейзаж теж сприяє створенню сумної атмосфери.

У бароковому світі всі мають приховувати своє справжнє обличчя, бути не тим, ким вони є насправді. «Життя — театр» — поширений бароковий мотив. Це виявляється не тільки

в переодяганнях Росаури (спочатку в чоловіка, а потім в Астрею) та в появі охоронців у масках (Кларін каже про них: «Чи не карнавал тут?»), а й у тих ролях, які беруть на себе персонажі. Кальдерон ускладнює систему образів за рахунок того, що кожен актор фактично грає кілька ролей: Сехисмундо — в'язень, тиран, мудрий монарх; Басиліо спочатку показаний як бездітний король, потім з'ясується, що він люблячий батько, прихильник справедливості; Клотальдо — наглядач, а згодом жертва того, за ким наглядав, до того ж він ще й батько Росаури; Астольфо домагається Естрельї, але кохає Росауру тощо. Причому те, що приховано,



О. Головін. Ескіз костюма дона Хуана до вистави Олександринського театру (Петроград) «Стикий принц». 1915

но, виявляється в персонажах не одразу. «Видиме» і «невидиме» в героях вступають між собою у боротьбу, поки не розкривається їхня справжня сутність. Та чи вона остаточна? І чи можна взагалі пізнати цей світ? Чи дійсний він, чи примарний?.. Що тут справжнє, а що ні?..

Кальдерон наголошує на тому, що світ — одвічна таїна, його не можна досягнути розумом. У ньому діють не тільки реальні, а й потойбічні ірраціональні сили, тому величезне значення мають різні пророцтва та прикмети. Світ — лише мана. «Хто живе тут — лише марить». Світ — лабіринт, де блукає людина. Усі ці формули, характерні для епохи бароко, яскраво втілено у драмі Кальдерона.

Великого значення автор надає Божій волі. Герої постійно звертаються у своїх монологах і діалогах до Бога. Сехисмундо, головний герой п'єси, щиро молиться Богові: «Боже правий, змилюйся, заміни на ласку гнів!» Дивовижні повороти в житті принца зумов-

лені не лише щиросердим розкайнянням його батька, а й волею Бога.

Світ у зображенні Кальдерона сповнений суперечностей, у ньому все швидко змінюється. Людське щастя, як і горе, минає, як сон. І життя в цьому світі — лише сон. А «змінність долі у круговерті» визначає існування всіх смертних — від блазнів до королів. Письменник підкреслює стихійність, неприборканість, невлаштованість світу, що виявляється в зображенні природних явищ (затемнення сонця, бурі, урагани тощо), соціальних подій (боротьба за престол, повстання) і подій в особистому житті персонажів.

Характерною особливістю світосприйняття Кальдерона є поєднання уявного і дійсного, сну і реальності. У такому складному синтезі різних начал живуть його герої — люди епохи бароко.

Зображення людини у драмі «Життя — це сон». Людина в розумінні Кальдерона — суперечлива істота. Охоплена різними пристрастями й бажаннями, вона здатна виявляти як ниці інстинкти, так і високі прагнення. Майже кожен із персонажів відчуває у своїй душі складну боротьбу. Так, Басиліо багато років страждає від того, що власноруч кинув сина у в'язницю. Росаура кохає і водночас хоче помститися Астольфо. Клотальдо переживає у своїй душі гостре зіткнення почуття й обов'язку (він мав убити Росауру, але вона його рідна кров; Астольфо врятував його від загибелі, і він його боржник, проте Росаура вимагає від Клотальдо помститися за неї). В душі Сехисмундо борються «звіряче» й людське, кохання і монарший обов'язок, добро і зло,



Бог і Диявол. Особистість змальовано автором як поєднання стихійних начал, непізнанну і глибоку таїну.

Людина залежить від багатьох обставин, передусім — від Бога. Однак монолог Сехисмундо дає підстави для висновку, що герой засумнівався у справедливості Божої волі. Якщо всі істоти світу природи — птахи, звірі, риби — вільні у своєму житті, то чому ж людина, вінець творіння, не має свободи? — запитує герой.

Де ж тут правда? Розум де?  
Де закон, що ставить міру?  
Щоб людині,— ні, не вірю! —  
Господь Бог того не дав,  
Що так щедро дарував  
Річці й рибі, птиці й звірю?

(Переклад М. Лукаша)

Втім у цих словах звучать не тільки сумніви у милості Бога, а й пристрасна віра у відновлення Господом справедливості.

Визначальну роль у житті людей, на думку Кальдерона, відіграє Доля. Герої сприймають її як вищу необхідність. Усі події свого життя вони пояснюють Долею, «жорстокою й невблаганною». Однак драматург не показує людей слабкими й безвольними. Фактично у п'єсі немає жодного слабого чи пасивного персонажа (хіба що інфанта Естрелья, проте і вона робить ряд важливих зауважень, у яких виявляється її власна позиція).

Людина не може змінити Долю, але може боротися сама із собою, зі своїми вадами, темними пристрастями і таким чином — йти до Бога, ставати його образом на землі. Цю думку якнайкраще втілено в образі принца Сехисмундо, який подолав у собі самого себе.

Відчуваючи тривогу,  
Перемог я жду великих

І найбільшу, наче муку,—  
Це змогти себе...

(Переклад М. Литвинця)

Духовне перетворення, яке відбулося в Сехисмундо, герой пояснює тим, що «сон мій був учитель», тобто через мінливості своєї долі герой усвідомив примарність земних благ і життя взагалі. Слава, багатство, влада — усе це минає, як сон. Головне для людини — буття духовне, що наближає її до Вічності й до Бога.

Релігійну ідею спасіння людської душі Кальдерон поєднав з актуальним соціальним змістом: людина повинна бути не покірною й пасивною істотою, що в усьому покладається на волю Богу. Вона має сама перетворювати себе, боротися з собою, прямуючи тяжким шляхом до вищого абсолюту. У творі втілено і державний ідеал письменника — виховання ідеального монарха, який має пізнати все — і славу, і страждання, а головне, самого себе, сутність духовного життя, свій зв'язок з Богом,— щоб стати справедливим і мудрим правителем.

Поетична мова твору. Драма «Життя — це сон» яскраво відображає естетику бароко. Тут можна знайти чимало специфічних прийомів письма, характерних для барокової літератури. У п'єсі велику роль відіграють символи й алегорії. Так, на початку твору образ вежі, де страждає скута кайданами людина,— це символ Долі, від якої залежить усе людство. Птах, що вільно ширяє у небі,— символ жаданої свободи. Кров, що з'явилася у снах королеви перед народженням сина,— символ смерті й зла, які він принесе у світ. Уся драма є алегорією, що розкриває розуміння митцем життя в епоху бароко.

Драматург майстерно використовує контрасти, що виявляються не тільки на рівні персонажів, а й в усьому просторі п'єси, де борються

день і ніч, світло й темрява, Бог і диявол, гармонія і хаос. У душі Сехисмундо стикаються нице і божественне, добро і зло, пристрасті й обов'язок.

Картини, створені Кальдероном, відзначаються універсалізмом. Поет показує безкінечність Всесвіту, красу космосу і разом з тим непізнанність його таїни.

Ті високі зводи сніжні,  
Ті скляні дахи безкраї,  
Що їх сонце осяває,  
Що серпом їх місяць крає;  
Ті пливкі алмазні сфери,  
Ті тремкі кришталі арки,  
Що їх зорі прикрашають  
І таємні повнять знаки,—  
Це найбільша із наук...

(Переклад М. Литвинця)

Характерним для барокового стилю є використання емблематичності (людина — звір, світ — лабіринт та ін.), промовистих деталей (портрет — знак кохання, шпага — знак честі), метафор, іносказань тощо. Мова драми насичена барвистими тропами, виразними синтаксичними фігурами, елементами «культистської» поезії та ін.

Ф. Гарсія Лорка відзначив «чарівну силу вірша» Кальдерона, що звучить то піднесено, то скорботно, то пристрасно. М. Литвинець у межах української версифікації відтворив характерні для драми «Життя — це сон» розміри й строфи: ямбічний дистих, романсеро, катрен, п'ятивірш, октаву, десиму.

### Питання для учнів

- Визначте основні теми й проблеми драми «Життя — це сон».
- Доведіть, що цей твір має філософський зміст.

• Розкрийте особливості композиції п'єси. Що таке хорнада? Із скількох хорнад складається дія твору? Як у кожній із них розкриваються характери персонажів?

• Яку роль відіграє доля в житті героїв? Як вони ставляться до неї?

• Визначте значення мотиву «карнавалу», «театру життя» у творі. Чому тут усі переодягаються або грають різні ролі?

• Простежте етапи внутрішньої еволюції принца Сехисмундо. Що вплинуло на його духовне перетворення?

• Яких висновків дійшов у фіналі твору герой?

• Покажіть суперечливість людської натури на прикладі образу принца Сехисмундо та інших персонажів п'єси.

• Яким постає земний світ у драмі? Знайдіть відповідні цитати.

• Доведіть, що Кальдерон вміє не тільки змусити читачів і глядачів замислитися над складними питаннями буття, а й розважити їх.

• Чому Кларін у творі сумний блазень? Визначте символічне значення його випадкової смерті.

• Як ви розумієте назву твору? Як ця метафора розгортається в тексті драми? Чого навчив героя його «учитель-сон»?

### Завдання для учнів

1. Прочитайте опис в'язниці, де страждав Сехисмундо. Розкрийте символічний зміст цього образу. З допомогою яких художніх засобів Кальдерон створює загадкову атмосферу?

Встає між голих скель палац, в якому  
Таке вузьке віконце,  
Що в нього зазирнуть боїться сонце:  
Вся грубої будови  
Ця вежа аж до самої основи,

### Питання для учнів

- Опишіть внутрішній стан героя. Які почуття він переживає? Як він себе характеризує?
- У чому полягає «найтяжчий гріх» Сехисмундо?
- Чого прагне герой?
- До кого звертається Сехисмундо з молитвою? Як він ставиться до Бога?
- Визначте роль образів зі світу природи у цьому монолозі.
- Знайдіть у тексті метафори. Яка їхня роль у розкритті почуттів героя?
- Як автор досягає пристрасності й схвильованості стилю, ефекту живої розмовної мови? Знайдіть синтаксичні фігури, які використав перекладач.
- Як у цьому монолозі виявилася суперечливість людської натури?
- У чому велич образу, створеного Кальдероном?



Ілюстрація  
до трагедії П. Корнеля «Медея».  
1635

## Основні принципи та ознаки

Класицизм — художній напрям у західноєвропейському мистецтві та літературі, який став домінуючим у XVII ст., в епоху становлення абсолютистських держав, а у деяких країнах зберігав свої позиції аж до початку XIX ст. Однак формування класицизму почалося ще в XVI ст. Гуманісти епохи Відродження відкинули принципи середньовічної драми і поставили собі за мету відродити традиції Еврипіда, Сенеки, Плавта і Теренція. Вони й стали першими теоретиками класицизму (Ю. Скалігер). В античній драмі вони побачили взірць художньої досконалості, на який, на їхню думку, мали орієнтуватися драматурги нового часу. В Італії, батьківщині класицистичного театру, ще до XVI ст. широкою популярністю користувалися «духовні вистави» (лат. *sacre*

*representazioni*). Згодом гуманісти почали ставити трагедії Сенеки. Драматург Триссіно (1478—1550) в 1515 році написав за зразком п'єс Софокла трагедію «Софонізба», взявши сюжет з римської історії Тіта Лівія. Раціоналістична по-

будова, урівноваженість і логічність сюжету, абстрактність художніх образів, величава мова — усі ці особливості п'єси стали обов'язковими для наступних поколінь класицистів. Це була перша класицистична трагедія, що започаткувала новий напрям. Із Італії класицизм поширився по всій Європі — у Франції, Англії, Іспанії, Німеччині та інших країнах. Найбільш плідним виявився цей напрям у Франції XVII ст.

Становленню класицизму як літературного напрямку сприяло формування сильних монархічних держав. У мистецтві багатьох країн класицизм став першим напрямом, який офі-

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Класицизм (лат. *classicus* — зразковий) — художній напрям у європейській літературі та мистецтві, який уперше з'явився в італійській культурі XVI ст. і розвивався у

XVII—XVIII ст. у Франції, Росії та інших країнах. Зберігав свої позиції аж до першої чверті XIX ст. Для класицизму характерні орієнтація на античну літературу, культ розуму, нормативність мистецтва, ієрархія жанрів, гармонійність форм тощо.

Раціоналізм (лат. *rationalis* — розумний) — учення в теорії пізнання, згідно з яким достовірні знання можуть бути здобуті лише з допомогою розуму або з понять, притаманних розуму людини від народження (теорія вроджених ідей).

ційно визнала влада. Ідея національної єдності в політиці монархів відповідала завданням, що ставили перед собою класицисти. Тому царі і королі охоче наближали до себе письменників, а ті прославляли їх у своїх творах, проголошуючи необхідність громадського служіння державним інтересам. Принципи державності й дисципліни, які стверджувалися в епоху абсолютизму, вплинули і на регламентацію у мистецтві. Твори набули більшої чіткості й урівноваженості, згідно із загальноновизнаними канонами. Окрім того, формування націй потребувало і впорядкування мови, створення загальнонаціональних мов. У деяких країнах існували великі розбіжності між усною й писемною мовами. Класицисти розв'язують це завдання, висуваючи нові мовні норми, упорядковуючи елементи мови відповідно до ієрархії стилів та жанрів.

У своєму історичному розвитку класицизм пройшов два етапи. Перший етап пов'язаний із розквітом монархічних держав, коли абсолютизм сприяв розвитку всіх сфер життя суспільства (економіки, політики, науки, культури). Головним завданням класицистів на цьому етапі було прославлення монархії, утвердження національної єдності держави під владою короля і створення абсолютного ідеалу громадянина. Так, Ф. де Малерб (1555—

1628), П. Корнель (1606—1684), М. Ломоносов (1711—1765) утверджували ідеал мудрого монарха і відданих йому підданих. Особливо відомі такі образи Корнеля, як Сід («Сід», 1637), Август («Цинна, або Милосердя Августа», 1639) та ін.

На другому етапі класицизму монархія вже виявила свої вади, що змінило спрямованість напрямку. Письменники тепер не тільки прославляють монархів, а й критикують соціальні пороки, викривають людські недоліки, хоча й не заперечують абсолютизм взагалі. Наприклад, у трагедії Ж. Расіна (1639—1699) «Британік» (1669) засуджується жорстокість імператора Нерона, образ якого, на думку письменника, мав бути попередженням наступним поколінням монархів. У п'єсах Мольєра (1622—1673) викриваються святенницька мораль суспільства («Тартюф», 1664—1669), ганебне плазування буржуазії перед дворянством («Міщанин-шляхтич», 1670), згубний вплив золота на душі людей («Скнара», 1668) та інші пороки. Якщо на першому етапі домінували такі жанри, як ода, трагедія, героїчна поема, а художні образи були величними й піднесеними, то на другому етапі характери героїв більше наблизилися до реальних людей, а окрім трагедії та інших високих жанрів, на перший план виступили комедії, сатири, епі-

#### Літературознавчі про класицизм

«Із теоретико-нормативним аспектом класицизму пов'язані такі його риси, як суворе регламентація системи його жанрів і видів, принцип їхньої «чистоти», що вимагав чіткого розмежування жанрів і повної визначеності їх структури. Специфічний характер класицизму виявляється і в тому, що його художні жанри і форми мислилися як реалізація певних умоглядних моделей

з чітко встановленим числом і порядком складових частин, які мають, у свою чергу, так само визначені якості й функції».

*Д. Наливайко*

«Класицизм — це художня система, в якій домінуючою формою узагальнення є ідеалізація... Вона являє собою... зведення розмаїття конкретних явищ до певного узагальненого зразка, ідеальної умоглядної моделі».

*Д. Наливайко*

«...Світ класицизму — це світ абсолютних реальностей і абсолютних стосунків, де все врівноважено і визначено, де все ґрунтується на розумних, а отже, одвічних засадах. По суті світ статичний і тотожний вічності, в ньому немає місця глибинному, спонтанному руху».

*Д. Наливайко*

грами тощо. У кожній країні класицизм та його етапи мали свою специфіку при загальній нерівномірності розвитку.

В Україні через несприятливі історичні обставини класицизм не мав змоги розвинути як цілісна структурована система. Напрямок тут орієнтувався переважно на «низькі» жанри (очевидно, під впливом «низового» бароко). Деякі тенденції класицизму знайшли свій вияв у трагікомедії Ф. Прокоповича (1681—1736) «Володимир» (1722), поемі І. Котляревського (1769—1838) «Енеїда» (1798), трагедійних одах П. Гулака-Артемівського (1790—1865), оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка (1778—1843) та ін.

*Естетичне підрунтя класицизму склала антична теорія поетики* і, в першу чергу, «Поетика» Арістотеля, теоретичні засади якої втілювала в життя французька поетична школа доби Відродження — «Плеяда», утворена 1549 року і названа так на честь групи



Моро Молодий. Ілюстрація до трагедії Ж. Расіна «Гофолія»

александрійських поетів III ст. до н. е. (котрі колись проголосили піднесеність і вченість поезії). До складу «Плеяди» входили сім поетів: П. де Ронсар, Ж. Дю Белле, Ж.-А. де Баїф, Е. Жодель, Р. Белло, Ж. Дора та П. де Тіар. Школа розпочала сміливу реформу літератури, освоїла нові для французької лірики жанри та форми (ода, сонет, елегія, еклога, комедія, трагедія тощо). У її пізньому періоді даються взнаки риси класицизму, тяжіння до «аристократизму духу». Слідом за поетами «Плеяди» класицисти проголосили античну літературу ідеальною, класичною,

гідною наслідування. Цей художній напрям виявився спершу як теорія і практика наслідування античного мистецтва, але згодом, захоплені прикладом античних майстрів, класицисти прагнули самі встановлювати взірцеві канони мистецтва.

*Філософська основа класицизму — раціоналізм.* Згідно з уявленнями раціоналістів,

Загальні естетичні принципи класицизму

1. Краса є об'єктивною якістю, притаманною реальним предметам, а не їх переживанню людиною.

2. Краса полягає в порядку, правильному розміщенні частин і встановленні пропорцій, у збереженні міри й гармонії...

3. Краса сприймається зором, але оцінюється розумом; саме розум і оцінює прекрасне, і творить його, скеровуючи уяву.

4. Краса виявляється і в природі, і в мистецтві; вона є законом у при-

роді, але метою у мистецтві. Природа — модель мистецтва, але мистецтво здатне піднятися над нею, оскільки воно може відбирати те, що є найкращим.

5. Порядок у мистецтві досягається за рахунок того, що воно ґрунтується на принципах і дотримується загальних правил; мистецтво повинне володіти раціональною дисципліною, оскільки воно користується наукою і само повинне ставати наукою.

6. План або малюнок є найбільш суттєвими для візуального мистецт-

ва не тільки в значенні лінії, але й втілення задуму, який спочатку виникає у думках художника, а потім переноситься у твір мистецтва...

7. Мистецтво звертається до важливих тем і пристосовує свої форми до відповідного змісту...

8. Великі можливості мистецтва були реалізовані античністю. З точки зору порядку, міри, раціональності і краси її творіння перевершують природу і можуть слугувати зразками для всіх наступних поколінь».

В. Татаркевич

досвід, практика, почуття не мають жодного значення, головне — це діяльність розуму, який є критерієм оцінки всього. Представниками раціоналізму в XVII ст. стали Декарт, Спіноза, Лейбніц. У XVIII ст. їхні ідеї продовжували Кант, Фіхте, Шеллінг, Гегель. У галузі етики раціоналізм проголосив раціональні мотиви й принципи моральної діяльності, в естетиці — раціональний (інтелектуальний) характер творчості. Раціоналісти стверджували віру в розум, пріоритет розумової діяльності людини над іншими проявами її натури.

Великою мірою сприяла тріумфу класицизму, насамперед у Франції, філософія Р. Декарта (1596—1650), який у своїх поглядах був дуалістом. Він визнавав існування двох незалежних начал: матеріальної і нематеріальної субстанцій. Головна ознака матеріальної субстанції — протяжність у просторі й часі, а нематеріальної — мислення. У теорії пізнання та психології Декарт — ідеаліст. Він піддавав сумніву достовірність набутих людством знань. На його переконання, ані відчуття, ані практичний досвід не можуть дати достовірних знань. Людські почуття так само оманливі. Філософ проголосив розум єдиним засобом здобуття знань. «Я мислю, значить, я існую», — таке гасло висунув Декарт. Велике

значення мали його ідеї для розвитку аналітичних наук (геометрії, математики, фізики тощо). Для літератури важливими були думки філософа про незалежність розуму від почуттєвого сприйняття, про необхідність правильного використання розумових здібностей людини як способу уникнути небажаних помилок у житті. У «Роздумах про метод» (1637) Декарт обґрунтував тезу про здатність розуму наближатися до істини, і цю тезу також узяли на озброєння класицисти.

Першою спробою сформулювати принципи класицизму була «Поетика» Ж. Шаплена (1638), але найпослідовніший та найґрунтовніший виклад вони знайшли у теоретичному трактаті Н. Буало *«Поетичне мистецтво»* (1674), написаному в той час, коли літературний класицизм у Франції вже сформувався. Застосувавши філософський метод Декарта в літературі, який полягав в узагальненні досвіду класицистів, Буало визначив чіткі рамки кожного жанру, узаконив жанрову специфіку. Він поділив жанри літератури за темами й особливостями стилю. Оді належало бути величавою й оспівувати визначних осіб. Поема мала зображувати видатні історичні події та подвиги героїв. Трагедія, як правило, була ареною боротьби обов'язку та почуттів персо-

#### Загальні естетичні принципи класицизму

«...У класицизмі «наслідування природи», правдоподібність — інша назва для речей, якими вони повинні бути відповідно до розуму».

*Н. Сигал*

«Усе, що виражено туманно, неясно, багатозначно, з точки зору класицизму сприймається як потворне... Мистецтво обмежувалося суворою регламентацією з боку розуму і було покликане демонструвати точний аналіз зображуваного світу. Го-

ловне завдання митця — переконувати логікою думки... Класицизм намагався утвердити такий тип краси, в якому, за словами давньоримського архітектора Вітрувія, неможливо нічого змінити, ні додати, ні відняти, не порушивши цілого».

*В. Мартинов*

«Герої багатьох творів того часу — суворі, вольові люди, що ставили інтереси держави вище за особисті. Якщо в мистецтві середніх віків людина співвідносила своє життя з Богом, в культурі Ренесансу людину на-

дихали власні можливості, то в класицизмі дії героїв обумовлювалися усвідомленням суспільної необхідності, яку уособлював монарх... Тому такими привабливими для епохи були герої творів Корнеля — Август, Юрацій — як суворі й вольові люди, здатні керувати власними пристрастями, перемагати хаос почуттів. Понад усе у поведінці людини цінувалося верховне начало розуму, який ідентифікувався з духовним началом».

*В. Мартинов*

нажив. Епіграма, байка, комедія наближалися до буденного життя людей, використовуючи живі, розмовні елементи. Однак і в них необхідно було зберігати струнку композицію і логіку розвитку характерів. У драматургії Буало висунув правило трьох єдностей (місця, дії, часу).

З погляду теоретика класицизму, розум — це істина й краса, що становлять найвищий ідеал мистецтва. У поняття «розум» Буало вкладав абсолютний, універсальний, витончений художній смак, вироблений в епоху античності і, на його думку, втрачений у Середньовіччі. Тепер (тобто в часи Буало) художній смак став надбанням культурних верств населення. Звідси орієнтація класицизму на «аристократизм духу», інтелектуалізацію мистецтва. За словами Буало, вищий художній смак досягається суто умоглядними шляхами. Теоретик класицизму вважав, що античні майстри створювали свої шедеври, наслідуючи певні правила, отже, слід скористатися цими правилами. Із цього випливають чітка регламентація класицизму, вимога додержуватися в літературній творчості усталених канонів.

Буало стверджував, що краса в мистецтві є вічне, постійне, універсальне й абсолютне поняття, до якого мають прагнути митці. Окрім того, з його погляду, краса — це правда, і тому письменникам треба вивчати людську природу, бути достовірними в оцінці подій. У галузі мови він висував вимогу ясності та чистоти, ідеалом була мова зрозуміла, афористична, понятійна, яка відповідала б засадам теорії трьох стилів.



Ж. Ленотр.  
Сцена з комедії Ж. Б. Мольєра «Тартюф».  
Гравюра. 1669

Буало орієнтував письменників на створення гармонійного мистецтва. Він вважав, що кожен твір має бути цілісним з погляду задуму та форми, тематики й мови, жанру і композиції. Логічність, єдність, урівноваженість усіх елементів тексту — шлях до досконалості та естетичної довершеності.

Які ж характерні риси творів класицизму? Класицисти утверджували

вічність ідеалу прекрасного, і це спонукало їх наслідувати традиції митців античності. Вони стверджували, що якщо в одні часи створюються зразки прекрасного, то завдання митців пізніших часів — наблизитися до таких зразків. Звідси — встановлення загальних правил художньої творчості.

*Класицистичні твори відзначаються високим ступенем абстрактності, узагальнення. Це мистецтво думки, ідеї, логіки.*

У літературі простежується чіткий розподіл на певні жанри: високі (ода, епопея, трагедія, героїчна поема), середні (наукові твори, елегії, сатири), низькі (комедія, пісні, листи в прозі, епіграми). Темі для творів високих жанрів — події загальнонаціонального та історичного значення, в яких брали участь царі, видатні діячі, придворні та ін. Писали ці твори величавою, урочистою мовою. Тематику для середніх і низьких жанрів були наука, природа, людські вади, соціальні пороки. У творах цих жанрів діяли представники середніх і нижчих класів, мова наближалася до розмовної. Якщо у високих жанрах прославлялись ідеї монархії та громадського служіння, то в середніх і низьких жанрах



утверджувались ідеї пізнання світу й людської природи, викривалися вади суспільства й людських характерів.

Важливим елементом в естетиці класицизму є вчення про розум як головний критерій художньої правди і прекрасного в мистецтві. Класицисти вважали, що античні майстри творили за законами розуму. Письменникам нового часу теж слід дотримуватися цих законів. Звідси походить майже математична точність правил мистецтва класицизму (ієрархія жанрів, правило трьох єдностей у драматургії тощо). Усе це накладає на твори класицистів відбиток холодної безпристрасності та надмірної логічності.

Із ученням про абсолютність ідеалу прекрасного і з раціоналізмом класицистів пов'язане їхнє розуміння *універсальних типів людських характерів*. Спираючись на трактат давньогрецького філософа Теофраста «Епічні характери», класицисти стверджували незмінність людської вдачі. Тому класицистичні образи відрізняються абстрактністю й універсальністю, втілюючи лише загальні риси, а не індивідуальні ознаки. Персонажі здебільшого схематичні, у кожного з них підкреслюється якась одна провідна риса (честь, обов'язок,

хорообрість, лицемірство, жадібність тощо). Характери чітко поділяються на *позитивні* і *негативні*, що має виконувати певні виховні завдання.

Драматичні твори (трагедія, комедія) підпорядковуються *правилу трьох єдностей* — часу, місця, дії. П'єса показувала події, які відбувалися протягом одного дня і в одному місці.

*Струнка композиція* твору була засобом виявлення логіки задуму автора та певних рис персонажів.

Для класицизму загалом характерні аристократизм, орієнтування на вимоги та смаки вищих верств суспільства, хоча деякі представники класицизму (наприклад, Мольєр) порушували це правило.

Естетичну цінність для класицистів становило лише *вічне, невідвладне часу*, зокрема твори античності. Наслідуючи давніх авторів, класицисти самі створювали «вічні» образи, які назавжди увійшли до скарбниці світової літератури (Тартюф, Сід, Горацій, Федра, Андромаха, міщанин-шляхтич, скнара, недоросток та ін.). Класицистичні твори стали торжеством гармонії, розуму і порядку над хаосом і суперечностями буття.

### Ознаки класицистичних жанрів

Ієрархія жанрів	Жанри	Теми	Ідеї	Герої	Мова
Високі	Ода, трагедія, епопея, героїчна поема	Події видатного загальнодержавного та історичного значення	Прославлення монархії, громадське служіння	Царі, королі, видатні діячі, придворні та ін.	Величава, урочиста
Середні	Науковий твір, елегія, сатира	Наука, природа, людські вади	Пізнання світу й людської природи	Представники середніх класів	Загальноновживана
Низькі	Комедія, пісня, лист у прозі, епіграма	Соціальні пороки, негативні риси характерів	Викриття соціальних і людських вад	Представники середніх і низьких класів, а також негативно знижені представники вищих класів	Наближена до розмовної



**Правило трьох єдностей у драматургії = Дія + Місце + Час**

### Питання для учнів

- Що таке класицизм?
- Які історичні чинники вплинули на його формування?
- У яких країнах Європи класицизм розвинувся найбільше?
- Що становить філософське підґрунтя класицизму?
- Чому класицисти орієнтувалися передовсім на розум?
- Яку роль відігравала антична спадщина у творах класицистів?
- У чому виявилася нормативність класицизму?
- Розкажіть про ієрархію жанрів класицизму. Які теми й образи були характерні для високих, середніх і низьких жанрів? Чи від-

різнялася мова відповідно до жанрової належності твору?

- Які ідеали стверджували класицисти?
- Сформулюйте основні положення трактату Н. Буало «Поетичне мистецтво».
- Доведіть, що класицизм — це мистецтво, яке наслідує певні канони.

### Завдання для учнів

Порівняйте бароко і класицизм як літературні напрями. Заповніть таблицю.

Аспект зіставлення	Бароко	Класицизм
Людина		
Світ		
Ідеали		
Поетика		

# ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ КЛАСИЦИЗМУ



Ш. Лебрен. Портрет канцлера Сер'є.  
1660—1661

## Історичні умови виникнення класицизму у Франції

Історична ситуація у Франції XVII ст. сприяла виникненню класицизму як напряму в літературі та в інших видах мистецтва. В той час у країні відбувалося формування централізованої абсолютистської держави, що зумовило підйом в усіх галузях суспільного життя. Король Генріх IV відновив національну єдність країни, порушену в період громадянських війн,

знизив податки для селян, чимало зробив для розвитку торгівлі й промисловості. Поміркований і мудрий державний діяч, він підкорив собі свавільних феодалів, домігся високого престижу королівської влади, дав протестантам (гугенотам) свободу віросповідання. Але 1610 року король загинув від руки найманого вбивці. Синові Генріха IV, Людовіку XIII, було тоді ще тільки дев'ять років, тому до влади прийшла його мати, Марія Медічі. Королева не мала політичного хисту, і за її

## Блиск і будні Версалю

Найрозкішнішим місцем Європи XVII ст. вважалася Франція, а найрозкішнішим містом її був Париж, який притягував до себе всіх аристократів, буржуа, поетів, драматургів. Із блиском золота при королівському дворі могло зрівнятися хіба що сонце, тому Людовік XIV називав себе «король-сонце», підкреслюючи цими словами не тільки багатство, а й всевладність монархії, що, як сонце, панувала над світом. За Людовіка XIV придворне життя стало справжнім мистецтвом. До резиденції короля, Версалю, з'їжджалися найгалантніші та найбагатші кавалери, найпрекрасніші дами, найталановитіші митці. Усіх

цікавило, скільки коштує нове вбрання короля, яким буде новий феєрверк і як прикрашатимуть королівський палац на те чи інше свято.

Однак, крім блиску-золота, культурно-побутове життя цитаделі французького абсолютизму відзначалося і досить непривабливими рисами. Так, у багатьох непарадних приміщеннях Версалю було тісно й брудно. Звичайними стали крадіжки, процвітало чаклунство, відправлялися «чорні меси». Розгорталася драма отрути — усі боялися бути отруєними. Уражала й відсутність елементарних гігієнічних умов: милися рідко й мало. Навіть сам «король-сонце» Людовік XIV для свого туалету задовольнявся кількома краплями води чи одеко-

лону. Серед косметичних рецептів епохи фігурують запозичення з «чорної магії»: всіякі корінці, пташиний послід, кров кажана тощо. У хроніках серед речей королівського вжитку рідко згадувалися умивальники, тази, рушники.

Культурною рекомендацією, своєрідною візюю для більшості європейців у XVII ст. стає визнання в Парижі. Але обов'язковими умовами успіху в цьому місті були розпусна поведінка та наявність шляхетного походження і грошей. Негідними поваги вважалися в той час працюючість, щирість і чесність. Чисті прагнення людини звичайно викликали цинічні зауваження завсідників паризьких салонів.

правління у країні знову почалися чвари. У 1624 році, коли Людовік XIII за віком вже міг керувати країною самостійно, на арену політичної боротьби вийшов кардинал Рішельє. Він став першим міністром короля і фактичним правителем Франції. Король любив воювати, а ще більше — проводити час у розвагах і бенкетах, тому він віддав усю повноту влади Рішельє.



Р. Нантейль. Кардинал Мазаріні

Рішельє створив сильну монархічну державу. Всевладний перший міністр протегував промисловцям та купцям, підкорив французькі провінції, піклувався про розвиток економіки та науки. Рішельє всіляко намагався поставити мистецтво на службу монархії. З цією метою він заснував Французьку Академію, діяльність якої сприяла регламентації всіх видів мистецтв, формуванню класицизму як загальнодержавного напрямку, а також створенню національної мови та її впорядкуванню відповідно до ієрархії стилів та жанрів. Рішельє негативно ставився до преціозних аристократичних салонів, прагнучи до формуван-

ня єдиного художнього стилю, в якому закони розуму були б поєднані з інтересами абсолютної монархії. Пропаганда класицизму в той час стала справою не лише особистого смаку, а проявом монаршої волі в галузі мистецтва. Особливо яскраво це виявилось в драматургії. Рішельє особисто опікувався театром. З його ініціативи 1634 року в Парижі відкрився но-

вий Театр Марє, що порушив монополію Бургундського Отелю. Театр широко розчинив двері для нового репертуару, зокрема для трагедій Корнеля та інших драматургів. Кардинал Рішельє і сам писав п'єси, які йшли в театрі Пале-Кардиналь, що знаходився в самому палаці кардинала (пізніше, за заповітом Рішельє, театр перейшов у власність короля і став називатися Пале-Рояль). Попри свої літературні вподобання, Рішельє був досить жорстким і підступним політиком (це яскраво показав у своїх романах О. Дюма). Він щедро платив тим, хто прославляв монархію, і переслідував тих, хто дозволяв собі думати не так,

### Правила придворного етикету

У XVII ст. всевладність монаршої особи зумовила нові форми придворного етикету. Повсякденний побут королів та їхніх підданих був розроблений до найменших деталей. Поступово виконання тих чи інших обов'язків почали ототожнювати з привілеями. Так, лише певним особам дозволялося допомагати королю одягатись, сидіти в його присутності чи подавати йому воду. Характерною рисою епохи стає публічність. Життя королівської родини відбувалося на очах придвор-

них, навіть якщо це були останні хвилини життя. А придворні теж не дуже приховували від стороннього ока своє інтимне життя. Скандальні любовні історії не тільки не принижували авторитет аристократів, а навпаки, додавали їм популярності у світі.

У той час формувалася вірогідна психологія. Королівський двір і сама царствена особа ставали головним мірилом усього. Улюблені кольори королеви, імена королівських дітей, їхній одяг, манери, навіть примхи бралися на озброєння підслівними придворними. Символи

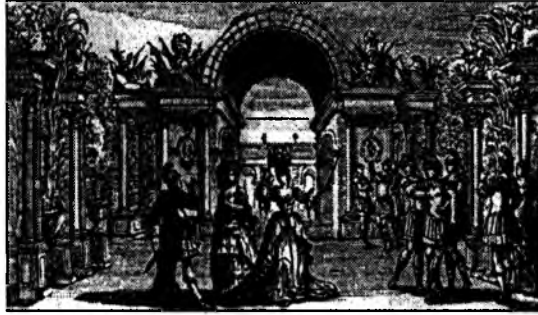
і предмети королівської влади підлягали почесням, навіть якщо це була порожня королівська карета.

Населення, не відзначене знатністю походження, вважалося черню. Простоліуду під загрозою жорстокої кари заборонялося відвідувати будь-які угіддя навколо королівської резиденції. Зневажливо ставилися король і аристократи і до буржуа, які всіляко прагнули потрапити до шляхетного товариства, що так дотепно висміяв Мольєр у комедії «Міщанин-шляхтич».

як усі. Надмірна жорстокість Рішельє викликала незадоволення широких верств населення і призвела до селянських повстань 1636—1639 років.

Коли помер Людовік XIII, його синів, Людовіку XIV, було лише п'ять років, і регентшею стала королева-мати Анна Австрійська. Правління в цей час взяв у свої руки кардинал Мазаріні. У країні знов почалися заворушення, чвари між різними класами суспільства, що спричинило до повстання опозиції (рух Фронди, 1648—1653). 1661 року Мазаріні помер, і Людовік XIV сказав, що віднині сам буде своїм першим міністром. До 1715 року він керував країною цілком самостійно, і при ньому абсолютизм досяг небувалого розквіту, що позначилося на всіх сферах економіки, політики й культури. В останній період правління Людовіка XIV, приблизно з 1680-х років, спостерігалися занепад монархії і послаблення ролі Франції на світовій арені, що було викликано, передусім, невдалими війнами з Голландією (1687—1697) та війною за «Іспанську спадщину» (1701—1714). Кінець XVII століття виявився досить трагічним для Франції. Селянство зубожіло, економічна криза стала невідворотною. Знову почалися гоніння на гугенотів. Монархія вже не могла врятувати країну від катастрофи.

І все ж таки XVII ст. було віком блискучого розквіту абсолютизму, який сприяв розвитку літератури і мистецтва. Письменники, композитори, художники, скульптори, архітектори були наближені до королівського двору. Їх всіляко підтримували монарші особи, а митці прославляли Францію та її королів,



Фронтиспіс до опери Люлі «Арміда». 1713

стверджували ідею громадського служіння державі.

Основним напрямом у літературі та мистецтві Франції XVII ст. був класицизм, хоча поряд із ним розвивалися бароко (преціозна література) і ренесансний реалізм, проте вони не мали такого значення, як класи-

цизм. У той час виникли дві філософські системи, які справили значний вплив на розвиток літератури. Це передовсім раціоналізм, засновником якого став Р. Декарт (1596—1650). Він стверджував пріоритет розуму в пізнанні дійсності, принцип самосвідомості особистості, розробляв теорію вроджених ідей. Окрім раціоналізму, неабияке значення у Франції мав сенсуалізм, найповніше представлений у працях П. Гассенді (1592—1655). П. Гассенді також визнавав, що істину можна і треба пізнавати. Основа знання, на його думку, — відчуття, які впливають на розумову діяльність, між тим як істина досягається в процесі набуття досвіду, тому головне для вченого і філософа — це досвід та його розумне вивчення. Нормою поведінки для людини Гассенді вважав наслідування мудрих природних інстинктів, лише тоді життя людини буде справедливим, розумним і моральним. Раціоналізм став філософською основою для творчих пошуків багатьох класицистів (П. Корнель, Ж. Расін та ін.). Втім і у Гассенді були свої послідовники (Ж. Б. Мольєр, Ж. Лафонтен та ін.).

Класицизм виявився у різних видах французького мистецтва. У літературі його представляли Ф. Малерб, П. Корнель, Ж. Расін, Ж. Б. Мольєр, Ф. Ларошфуко та ін.; у живописі — Н. Пуссен, К. Лоррен, К. Желле, в ар-

хітектурі — Л. Лево, А. Ленотр, Ж. Ардуен-Мансар, К. Перро; у музиці — Ж. Б. Люлі та ін.

Боротьба за національне об'єднання країни під владою монарха сприяла формуванню високої дисципліни розуму, вихованню відповідальності за свої вчинки, посиленню інтересу до державних проблем. Філософ Р. Декарт закликав до самопізнання і опановування природи, розглядаючи світ як розумно побудований механізм. Класицисти надавали великого значення розуму, вважаючи людські пристрасті виявом стихійного руйнівного начала. Звідси їхнє піклування про гармонію та рівновагу творів, інтерес до сильних величних характерів. В оцінці особистості важливу роль відігравали моральні принципи, поняття про норми поведінки та доброчесності. У творах класицистів маємо різке протиставлення добра і зла, піднесеного і буденного. Основний зміст їх складали протиріччя між природними бажаннями людини і громадським обов'язком, пристрастями й розумом. Герої французьких класицистів жертвували собою заради обов'язку, а якщо й віддавалися пристрастям, то це призводило їх до трагедії. Художні твори відповідали правилам симетрії, гармонії всіх елементів, що відображали важливі і сповнені мудрості події буття.

Зображувані події митці оцінювали перевисим за їх суспільним значенням. Вони вважали, що головне завдання мистецтва — навчити людей бути щасливими, дати їм певні норми для наслідування у поведінці та вчинках. Представники класицизму були переконані в існуванні двох головних умов людського щастя — суспільної (підкорення державним



V. Pigo.  
Портрет Людовіка XIV

законам) та етичної (підкорення пристрастей розуму). Тому всі жанри класицистичного мистецтва відзначаються дидактичністю, прагненням повчати. При цьому автори повчали всіх — від короля та дворянства до представників третього стану. Вони втілювали в мистецтві свій ідеал прекрасного, що різко відрізнявся від реальної дійсності, але від цього не ставав менш величним. Французький класицизм — це мистецтво піднесеної думки і гармонії, потяг до впорядкування життя на протигагу хаосу. Це приклад високої краси, що відображає одвічне прагнення людства до абсолюту.

## П'єр Корнель (1606—1684)

Процес формування класицизму дав плідні результати вже в першій третині XVII ст. Основним жанром у цей час стала трагедія, якій надав особливої вишуканості та досконалості П'єр Корнель. У його творчості найповніше представлені класичні ознаки трагедії.

П'єр Корнель народився 6 червня 1606 року в Руані. Батько його був судовим чиновником і хотів, щоб син продовжив його справу. Корнель вчився в єзуїтському коледжі, по закінченні якого служив адвокатом у руанському парламенті. Ще в юності виявив інтерес до драматургії. 1629 року, коли в Руан прибула столична акторська трупа, Корнель запропонував їй свою першу комедію «Меліта», вона

сподобалась і увійшла до репертуару нового паризького Театру Маре. З тих пір митець став часто бувати в столиці. Він затоваришував з акторами, письменниками, серед яких точилися гострі дискусії про драматургію, зокрема про правило трьох єдностей.

Після «Меліти» Корнель написав ще низку п'єс: «Клітандр» (1630), «Галерея суду», «Удовися» (1632—1635) та ін. Але справжню славу йому принесли історичні трагедії, першою з яких був «Сід» (1637), що поклав початок зрілому етапу творчості драматурга. У «Сіді» письменник втілює ідею державного служіння, відобразив особливості моралі епохи абсолютизму і вивів новий тип героя, котрий переживає конфлікт почуття й обов'язку, але з допомогою розуму розв'язує його на користь обов'язку. В образі Родріго Корнель втілює ідеал людини своєї доби — сильної, мужньої, величної, відданої своїй вітчизні.

«Сід» викликав неоднозначні оцінки в тогочасному суспільстві. Королеві Анні Австрійській, яка була іспанкою за походженням, дуже сподобалися новий герой і п'єса з іспанської історії. Вона щедро нагородила Корнеля і дарувала його батькові дворянський титул. Однак кардинал Рішельє висловив незадоволення п'єсою, оскільки вважав, що доблесть Родріго не підпорядкована національній ідеї, до того ж сам він мало схожий на

покірного слугу короля. Уславлення іспанського героя в період війни Франції з Іспанією теж викликало обурення кардинала. З ініціативи Рішельє проти Корнеля виступили його колишні друзі — Маре, Скудері, Клавере. 1638 року був опублікований висновок Французької Академії щодо «Сіда». Віддавши належне таланту митця, Академія визнала сюжет і розв'язку п'єси невдалими, образ Хімени аморальним, а правило трьох єдностей порушеним. Академія засудила в «Сіді» геть усе, що сподобалося широкій публіці. У той час народився крилатий вислів: «Прекрасно, як Сід». Буало сказав щодо п'єси: «Весь Париж дивиться на Хімену очима Родріго». Але гнів фактичного правителя Франції був надто небезпечним. Корнель полишив Париж і три роки жив у Руані, ретельно опрацьовуючи правила класицистичної трагедії. Згодом з'явилися його нові твори: «Гораций» (1640), «Цинна, або Милосердя Августа» (1640), «Поліевкт» (1641).

У цей час формуються драматургічні принципи Корнеля. Письменник вважав, що в п'єсах все має бути достовірним, бо правда — основа мистецтва, тому сюжети для своїх трагедій він брав з історії, рідше — з міфології. У центрі трагедій — найгостріші, найнапруженіші моменти історичного минулого. Це дає авторові можливість показати боротьбу честі

#### До характеристики класицистичного театру

Класицистичний театр у XVII ст. не вражав захоплюючими видовищами. Він мав здебільшого декламацийний характер, в ньому було мало динаміки і цікавих моментів. Принцип єдності місця обумовлював незмінність надто умовної декорації (зазвичай — зображення палацу). Персонажі на сцені мало рухалися і в основному говорили, посідаючи

чітко визначені місця відповідно до свого рангу: найзатятіші персонажі розміщалися всередині сцени, менш знатні — збоку, чоловіки стояли ліворуч від глядачів, дами — праворуч. Актори грали, як правило, стоячи, лише інколи на сцену виносили крісла чи табурети. Із дрібного реквізиту використовувалися листи, кинджали, персні, келихи.

Після прем'єри трагедії Корнеля «Сід» увійшло у звичай відводити місця на авансцені глядачам —

це було привілеєм виключно аристократів. Присутність глядачів прямо на сцені зробила виставу ще статичнішою, бо місця для пересування у акторів стало значно менше. Окрім того, виконавцям доводилося тепер дбати про багатство сценічних костюмів. Згідно з новим порядком костюми акторів мали бути дуже розкішними, аби аристократи, які сиділи на сцені, не затуляли їх блиском своїх діамантів.

й обов'язку, пристрастей і розуму, розкрити велич характерів. Головні проблеми, які порушує драматург, — проблеми політичні, але він поєднує їх з моральними, психологічними конфліктами, що подобалося публіці. Обрана ним форма диспуту допомагала розкриттю соціально-політичних та внутрішніх конфліктів. Персонажами трагедій Корнеля були королі або видатні героїчні особи. Автор вважав, що такі герої найповніше втілюють загальні людські якості, відображають той абсолют, якого слід прагнути в житті. Хоча сюжети для своїх трагедій драматург брав з історичного минулого, вони були тісно пов'язані з сучасністю.

Письменник прагнув навчати глядачів правилам моралі, виховувати їхні розум і почуття. Корнель загалом дотримувався правил класицизму, хоча інколи дозволяв собі незначний відступ від них.

Щоб здобути прихильність кардинала Рішельє, Корнель присвятив йому трагедію «Гораций». У п'єсі йшлося вже не про особистий, а про громадянський обов'язок особи перед батьківщиною. Сюжет твору автор запозичив у римського історика Тіта Лівія. Композиція п'єси дуже чітка й продумана. Два міста —



П'єр Корнель.  
Гравюра. 1644

Рим і Альба-Лонга — мають об'єднатися, але під чияю владою — ще не вирішено. Міста тісно пов'язані родинними й дружніми відносинами, що яскраво виявляється у стосунках двох родин — Горацийів та Куріаційів. Двобій між представниками цих родин повинен вирішити долю двох міст. Гораций готовий рішуче виконати свій обов'язок заради Риму. Куріацій, що представляє Альба-Лонгу, теж виявляє сміливість, та в ньому ще живуть людські почуття, йому важко підняти руку на чоловіка своєї сестри. Гораций беззастережно бере на себе громадянський обов'язок. Камілла, його сестра, навпаки, обирає кохання. Сабіна, сест-

ра Куріація і дружина Горация, теж страждає, але закликає героїв до поединку. Її промова сповнена глибокого трагізму.

Усі поединки між Горациями та Куріаціями відбуваються за сценою. Публіка дізнається про них лише з діалогів та монологів героїв. Після напруженої боротьби двох героїв перемагає Гораций. Він святкує перемогу, але його сестра Камілла гірко оплакує нареченого, проклинаючи брата та жорстокий Рим, і тоді Гораций, не вагаючись, убиває Каміллу. Корнель оспівує величність подвигу героя в ім'я вітчиз-

Письменники і критики про Корнеля  
«Він — король, і король великий, він політик, філософ, він змушує своїх героїв говорити, змушує героїв діяти, він змальовує римлян, і вони у нього більш великі, ніж римляни у його віршах, ніж в історії».  
Ж. Лабрюйєр

«Корнель створив школу величї душі... Герої Корнеля вище звичайного людського зросту, в цьому відношенні вони романтичні, але вони — люди з притаманними людям почуттями й стражданнями, і перше, що слід сказати про них, — вони люди великої волі. Це люди здо-

рові фізично і морально, люди, здатні здобути перевагу не тільки на полі брані, але й у боротьбі з пристрастю... Їм притаманні сильні почуття, але тим більш значуща перемога над ними...»

Вольтєр



ни, однак водночас показує, яких страшних жертв вимагає від людини обов'язок перед державою. Горацій, переможець Куріаціїв і рятівник Риму, постає перед судом, як убивця рідної сестри. І тільки заступництво старого батька рятує його від смерті. Тулл Гостилій дарує герою життя, визнаючи, що воїн-

ська та громадянська доблесть Горація ставить його понад законами. Отже, драматург поєднує в п'єсі уславлення державної моралі, носієм якої виступають Горацій та його батько, із гуманістичним началом, втіленням якого є Камілла.

У трагедії *«Цинна, або Милосердя Августа»* Корнель оспівує ідеал абсолютної монархії, возвеличує образ мудрого і справедливого правителя. В основу сюжету трагедії покладено історичний факт, наведений у книзі давньоримського філософа і письменника Сенеки *«Про милосердя»*. Сенека описує змову проти імператора Августа, який начебто помилював учасників заколоту. Насправді ж Август був жорстоким і підступним, хоча й всіляко підкреслював свою прихильність до республіканських ідей. Але Корнель і не прагнув додержуватися історичної правди. Головним для нього було висловити свої політичні



Ілюстрація до трагедії П. Корнеля  
*«Андромеда»*. 1651

ідеї і створити образ ідеального монарха. В образі Августа, котрий виявив милосердя до Цинни та інших змовників, прославляються державна мудрість, гуманність, далекоглядність. Водночас драматург нагадував публіці про необхідність державного служіння, про громадянський обов'язок кожного.

Розглянуті вище п'єси називають трагедіями «першої манери» Корнеля. Характерними особливостями їх є оспівування громадянського героїзму й величчя людини, що долає пристрасті; прославлення ідеальної, розумної державної влади; зображення боротьби обов'язку з почуттями та подолання їх розумом. У творчості Корнеля класицистична трагедія набула політичного характеру, її головним конфліктом стало зіткнення особистих інтересів з обов'язком перед державою. Позитивні герої Корнеля — сильні, мужні люди, наділені надзвичайною силою волі, активні й помірковані, віддані своєму громадянському обов'язку і країні. Мова трагедій, величава й пишна, цілком відповідала тим піднесеним ідеям, що в них стверджувалися.

Починаючи з 1640-х років художня манера Корнеля змінюється. Його п'єси втрачають свою величавість і простоту. Замість вираз-

Письменники і критики про Корнеля

«Корнеля геній величавий...»

О. Пушкін

«Корнель був великим письменником; він говорив мовою свого часу, почасти застарілою, трохи суворою й напруженою, але напрочуд сильною і точною. Він знав її

досконало і володів нею з надзвичайним мистецтвом, так само як він володів віршем; це один із видатних французьких версифікаторів... У його стилі є сила й блиск, що походять від концентрації думки, виразної точності слів і логічної ясності мови».

Г. Лансон

них конфліктів з'являються заплутані сюжетні лінії та інтриги. Образи теж не відзначаються таким благородством, як раніше, подеколи вони стають надто схематичними і нецікавими. До «другої манери» належать п'єси останнього періоду творчості Корнеля: *«Родогунда»* (1644), *«Іраклій»* (1647), *«Андромеда»* (1650) та ін. 1652 року трагедія *«Пертартит»* з тріском провалилася на французькій сцені, і Корнель на шість років припинив роботу для театру. У цей час він писав лише трактати, у яких виклав своє розуміння правил класицистичної трагедії (*«Роздуми про користь і про частини драматичного театру»*, *«Роздуми про трагедію»*, *«Роздуми про правило трьох єдностей — дії, місця і часу»*).

1659 року на запрошення міністра фінансів Фуке Корнель повернувся до драматургічної праці. Він написав трагедію *«Едіп»*, яка мала певний успіх, але вже було ясно, що талант митця вичерпав себе. Навіть кращі з його пізніх трагедій не зацікавили публіку (*«Серторій»*, 1662; *«Софонізба»*, 1663; *«Оттон»*, 1664). Тогочасні глядачі стали віддавати перевагу любовним трагедіям Ф. Кіно (1635—1688). Але ще небезпечнішим суперником Корнеля виявився молодий Расін, з появою якого зірка слави драматурга остаточно погасла. Великою помилкою Корнеля було те, що він вступив у змагання з Расіном, протиставивши його п'єсі *«Береніка»* свою слабку трагікомедію *«Тіт і Береніка»* (1670), яка ще більше підкреслила триумф Расіна. Після провалу трагедії *«Сурена»* (1674) Корнель назавжди відійшов від театру. Він доживав свій вік у повній самотності і нужді. Помер драматург 1 жовтня 1684 року, йому було 78 років.

Проте, незважаючи на творчі невдачі останнього періоду життя, П'єр Корнель був справді великим драматургом своєї доби. Сама епоха — епоха абсолютизму, викликала його появу. Створені ним прекрасні й піднесені об-

рази і досі вражають своєю величчю. Корнель залишився в історії драматургії своєрідним еталоном — блискучим майстром драматургічного конфлікту, композиції та мови високої класицистичної трагедії, з яким порівнювали всіх, хто йшов за ним, і тих, хто пішов далі.

## «Сід» (1637)

Історичною основою трагедії стали відомості про Сіда (історичну особу — Родріго Діаса), узяті Корнелем із героїчної середньовічної поеми *«Пісня про мого Сіда»*, *«Історії Іспанії»* Маріана та п'єси *«Юність Сіда»* Г. де Кастро. Однак драматург обрав з усього розмаїття історичних фактів лише один епізод — одруження Сіда. Любовна історія була тільки приводом для розкриття головного конфлікту п'єси — громадянського обов'язку і честі, кохання і соціальних забобонів.

Дія твору відбувається в Севільї. Дон Родріго, син знаменитого своїми воєнними подвигами дона Дієго, кохає Хімену, дочку хороброго дона Гюмеса графа де Гормаса, яка відповідає йому взаємністю. Здавалося б, ніщо не заважає щастю закоханих, тим більше, що й батьки вважають їхній шлюб гідним свого становища в суспільстві. Та раптом відбувається подія, що стає на заваді любовним стосункам Родріго й Хімени. Король Кастильський доручає виховання спадкоємця престолу дону Дієго, що викликає гнів і обурення батька Хімени, дона Гормаса, котрий сам хотів посісти місце наставника. Різка розмова між ними завершується прямою образою з боку графа Гормаса — ляпасом. За законами честі Родріго змушений викликати на поєдинок батька своєї нареченої. Вірний синівському обов'язку, він убиває дона Гормаса в чесному двобої. Характерно, що, крім бажання помститися за

батька, Родріго керувався ще й думкою про те, що, тільки обстоюючи сімейну честь, він буде гідним кохання Хімени. Хімена розуміє мотиви вчинків Родріго, але і вона повинна дотримуватися законів кровної помсти і тому вимагає від короля смертної кари для Родріго. Її кохання теж вступає в конфлікт з обов'язком дочки.

Саме в цей час іде війна з маврами, і Кастилії стає конче потрібним сильний полководець, здатний очолити боротьбу проти ворогів і врятувати Севілью. Родріго із невеликим загоном кастильців перемагає маврів, здійснюючи подвиг в ім'я вітчизни. Хімена визнає героїзм Родріго, але не відступається від бажання помститися вбивцеві свого батька. Вона знову вимагає кари для Родріго, і король проти своєї волі погоджується на поєдинок дона Родріго і дона Санчо, який має захищати честь Хімени. Під час поєдинку Хімена переживає страшні муки, побоюючись за життя коханого. Коли дон Санчо приносить їй шпагу Родріго, вона у розпачі звинувачує його у смерті коханого, вже не приховуючи своєї пристрасті. Але дон Санчо повідомляє, що Родріго живий, він лише обеззброїв його, дон Санчо, не бажаючи більше проливати кров. Після того як Хімена відверто зізнається в коханні до Родріго, король своєю владою припиняє ворожнечу і наполягає, щоб вона стала дружиною Родріго.

Під час війни з маврами Родріго отримав прізвисько «Сід», тобто пан, переможець, яке дали йому вороги, визнавши його силу і мужність. Це ім'я має не лише пряме, а й переносне значення. Родріго — переможець не тільки

# LE CID

## TRAGI-COMEDIE



A PARIS.  
Chez AUGUSTIN COVRBE', Im-  
primeur & Libraire de Monseigneur  
frere du Roy, dans la petite Salle du  
Palais, a la Palme.

M DC XXXVII  
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Титульний аркуш  
першого видання трагедії  
П. Корнеля «Сід». 1637

над маврами, а й над собою. Обов'язок бере в ньому верх над почуттями, і герой, який переміг сам себе, справді величний.

Головна увага автора зосереджена на переживаннях Родріго і Хімени. У характеристиці Родріго блискучі якості лицаря і родова гордість поєднуються зі скромністю справжнього героя, який виконує свій обов'язок без зайвого шуму, просто і природно. Водночас він не є схематичним втіленням ідеї обов'язку. Живий, повний сил, чутливий і пристрасний, Родріго з усім запалом юності віддається кохання, яке стає причиною

його глибоких страждань. Але головну рису юнака становить високе розуміння свого обов'язку, що не поступається будь-яким особистим інтересам. Сутність трагедії полягає у внутрішній боротьбі протилежних почуттів і кінцевій перемозі волі. Автор ставив за мету розкрити психологію людини, в душі якої виникла гостра боротьба пристрасті з обов'язком. При цьому доля героя цілком залежить від його власної волі. На думку французького дослідника Г. Лансона, воля — головний предмет зображення Корнеля. «Героїзм драматурга, — пише Лансон, — виявляється у показі волі, що визнається безперечно вільною і безперечно могутньою. Герої Корнеля ні про що так часто не говорять, як про чисту, незмінну, вільну і всемогутню волю. Сід, котрий убиває батька Хімени, і Хімена, котра вимагає голови Сіда, — це приклади прояву й торжества волі».

Усі герої Корнеля діють під впливом волі, керуючись у своїх вчинках розумом. Саме це надає їм такої величі. Французький критик

XIX ст. Ж. Леметре писав про трагедію «Сід»: «Пристрасний лицар, якому покровительствує Бог і якого обожнюють жінки, який несе у собі вітчизну й захоплює собою всі серця; прекрасна дівчина під чорним вуалем, так само сильна, як і слабка, так само смілива, як і ніжна; старий батько, величний і простий; суворий сивий сеньор з душею прямою і чистою, як лілія, в якому живе родова честь і вся слава колишніх віків; король, добродушний, наївний і хитрий, як добрий король із легенди; ніжна, юна, романтична інфанта... Який чарівний світ! Яке захоплююче видовище! Які прекрасні добрі душі, наївні, пристрасні, піднесені! Скрізь — любов, гордість, гідність, сміливість, відданість, самовідречення. Жодного поганого почуття, окрім ревливих заздощів графа, які зникають після першого акту. Відчуваєш себе перенесеним у чистий, енергійний, сповнений віри світ, де внутрішнє життя набагато повніше за наше, і де життя зовнішнє — яскравіше й цікавіше. Ці широкі удари шпаг, ці хоробрі маври, ці дуелі, Божі суди, королівські вироки, цей блиск воєнного і галантного життя — це картина суспільства, що ґрунтується на клятві й особистій вірності, суспільства великих дітей, дуже добрих і дуже хоробрих; все це заспокоює і надихає наші душі...»

Справді, Корнель у трагедії «Сід», як і в інших своїх кращих трагедіях, прагнув надихнути сучасників на прекрасні й розумні вчинки, на подвиги віри й відданості, на перемогу над собою і служіння батьківщині. Він утверджував ідеал людини, в якій сильна воля, розум і внутрішня краса невід'ємні одне від одного. І така людина, на думку драматурга, потрібна країні, до неї прихильно ставиться монарх, який виявляє мудрість і справедливість, підтримуючи гідних синів держави, що сприяють її укріпленню й зміцненню.

### Завдання для учнів

1. Прочитайте уривки з монологів героїв і дайте відповідь на запитання. Чому Родріго вирішив вступити у двобій із графом, знаючи, що смерть батька Хімени призведе до розриву з нею? Чому Хімена, кохаючи Родріго, вимагає від короля покарання для нього? Що єднає в даному випадку обох героїв трагедії?

#### Р о д р і г о

Я предан внутренней войне.  
Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:  
Вступиться за отца, отречься от любимой;  
Тот к мужеству зовет, та держит руку мне.  
Но что б я ни избрал — сменит любовь на горе  
Иль прозябать в позоре, —  
И там и здесь терзаньям нет конца.  
Забьют ли мне о казни наглеца?  
Казнят ли мне отца моей Химены?

...

Пусть лучше я не буду жив,  
Но меньше, чем отцу, обязан я любимой.  
Отмстив, я гнев ее стяжаю негасимый;  
Ее презрение стяжаю, не отмстив!

#### Х и м е н а

То, что ты выполнил, был только долг прямой;  
Но, выполнив его, ты мне открыл и мой.

...

И долга страшного убийственная сила  
На гибель милого меня вооружила.

...

Хоть нежность за тебя восстать еще готова,  
Я быть должна, как ты, бесстрашна и сурова:  
Достойному меня долг повелел отмстить:  
Достойная тебя, тебя должна убить.

(Переклад М. Лозинського)

2. Схарактеризуйте авторську позицію в трагедії «Сід». Який ідеал монарха і людини свого часу стверджував Корнель?

3. Назвіть риси класицизму, які виявилися в трагедії Корнеля «Сід».

4. У трагедії «Сід» Корнель використав високий стиль. Доведіть це на прикладі поданого нижче уривку. Визначте в тексті особливості лексики та синтаксису. Як вони сприяють розкриттю внутрішнього стану героя?

### Р о д р и г о

До глуби сердца поражен  
Смертельною стрелой, нежданной и лукавой,  
На горестную мечь поставлен в битве правой,  
Неправой участью тесним со всех сторон.  
Я медлю, недвижим, и смутен дух всевластный,  
Снести удар ужасный.  
Я к счастью был так близок наконец.  
О злых судьб измены!  
И в этот миг мой оскорблен отец!  
И оскорбивший был отец Химены!

(Переклад М. Лозинського)

## Жан Расін (1639—1699)

Жан Расін прийшов у літературу тоді, коли слава Корнеля поступово згасала. Він приніс у драматургію нові конфлікти й образи, надзвичайно зацікавивши цим глядачів, яким уже набридло дивитися сцени з давньої історії — вони хотіли бачити самих себе, і митець уперше показав їм багатство людських пристрастей і ті великі драми, що відбуваються в глибинах особистості. Расін не був новатором у галузі форми класицистичної трагедії, він зберіг усі традиційні риси жанру, що визначилися ще в творчості Корнеля (правило трьох єдностей, чіткість композиції, концентрація сюжету навколо одного-двох персонажів, зоб-

раження передусім характерів, а не дії тощо). Але Расін, за словами Лансона, «вдихнув у трагедію нову душу і суттєво змінив її зміст», і тому по праву вважається творцем нової драматичної системи, що сформувалася в межах класицизму.

Жан Расін народився 20 грудня 1639 року в містечку Ферте-Мілон у буржуазній сім'ї. Коли йому виповнилося лише чотири роки, залишився круглим сиротою. По кількох роках досить сумного дитинства, проведеного у будинку діда, хлопчика віддали в колег у Бове. У шістнадцять років він продовжив навчання в релігійній школі Пор-Рояль. Юний Расін з легкістю опановував науки. Особливих успіхів він досяг в оволодінні стародавніми мовами, що дозволило йому читати античних авторів в оригіналі. Хлопець вивчав напам'ять цілі уривки з п'єс Софокла та Еврипіда. У цей час він писав вірші на релігійну тематику і переклав кілька церковних гімнів, а через три роки продовжив навчання в Гаркурському колегі.

Великий вплив на формування світогляду Расіна справили янсенізм, релігійно-суспільний рух у Франції XVII ст., прихильниками якого були бабуся, тітка та інші родичі драматурга. Формально належачи до офіційної католицької церкви, янсеністи схилилися до протестантства. Вони прагнули до суворого, благочестивого життя, заперечували свободу волі й визнавали велику роль фатуму. Як і всі християни, янсеністи вважали, що людина гріхозна за своєю природою і потребує морального очищення, відзначалися особливо суворими поглядами щодо моралі. Янсеністи проголосили думку про те, що пристрасті неминуче ведуть людину до руйнації та падіння, і врятувати її може тільки Творець, посилаючи Божу благодать. Проте заслуговує на Божу милість лише той, хто сам усвідомлює свою гріховність і намагається її подолати. Расін теж вважав будь-яку пристрасть руйнівною

для людини. Для нього взагалі особистість була ареною боротьби різних почуттів, які затьмарюють розум і з якими треба боротись.

Перший успіх Расіну приніс ода *«Німфа Сіни»* (1660), написана на честь одруження короля, який нагородив автора пенсією в 600 ліврів. Але родичі-янсеністи Расіна, побоюючись, що він стане світським поетом, відправили його в Юзе, до дядька каноніка, аби юнак прийняв там духовний сан і з часом успадкував парафію. Втім скрутне матеріальне становище каноніка допомогло молодому письменнику позбавитися його опіки і повернутися в Париж, аби віддатися своєму мистецькому покликанню.

Там Расін видав нову оду — *«Слава музам»*, яка теж була схвально прийнята королем і приніс автору ще 600 ліврів. Завдяки цьому другому літературному успіху Расін увійшов до кола видатних діячів мистецтва свого часу. Зокрема він заприятелював з Н. Буало і Ж. Б. Мольєром, які справили на нього великий вплив. Буало ознайомив Расіна з теорією драматургії, а Мольєр допомагав своїми порадами в його перших театральних спробах. Хоча нерідко Расін і Мольєр сварилися — то через різницю в поглядах, то через акторів, але Расін на все життя зберіг почуття вдячності до свого наставника у драматургічній діяльності.

Театральна кар'єра Расіна почалася в 1664 році п'єсою *«Брати-вороги»*, яка не була помічена публікою. Першу славу йому приніс трагедія *«Александр Великий»* (1665), де він зобразив Александра Македонського



Ж. Расін

ніжним і пристрасним коханцем, надавши йому риси Людовіка XIV. Це сприяло зростанню популярності драматурга при дворі.

1667 року Расін поставив трагедію *«Андромаха»* з актрисою Дюпарк у головній ролі. Ця п'єса мала не менший успіх, ніж *«Сід»* Корнеля. Однак в оцінці *«Андромахи»* глядачі поділилися на два табори. Частина дворянства і широка демократична публіка вітали появу нового таланту. Колишні ж учасники Фронди, реакційні кола аристократії, демонстративно виявляли

прихильність до Корнеля як суперника Расіна. Людовік XIV також підтримав Корнеля, що зміцнило позиції драматурга.

У трагедії *«Андромаха»* мало зовнішньої дії, але багато психологічних колізій. Основну увагу автор приділив внутрішнім конфліктам, що розгортаються в душах героїв. П'єса написана на сюжет Еврипіда, однак глядачі впізнавали у ній самих себе. В образах стародавніх героїв Расін змалював пристрасті сучасного йому суспільства, надавши характерам певного узагальнення. У трагедії порушуються дві основні проблеми: етична (якою бути людині, що визначає чистоту її душі) і політична (яким має бути справжній монарх).

У центрі трагедії — Андромаха, яка після падіння Трої опинилася в полоні у Пірра, царя Едіпа. Андромаха віддана своїй вітчизні і пам'яті коханого чоловіка Гектора, убитого Ахіллом. Вона глибоко страждає, переживаючи розлуку з батьківщиною, і водночас її хвилює доля сина — Астіанакса, який разом з нею потрапив у полон. Становище героїні усклад-

нюється через палку пристрасть, яку відчуває до неї цар. Однак Андрوماха і в неволі зберігає свою гідність і жіночу честь. Лише материнська любов змушує її дати згоду на одруження з Пірром. Нещасна сподівається, що після одруження той буде опікуватися Астіанаксом, сама ж вона, не в змозі порушити вірність загиблому Гекторові, хоче накласти на себе руки.

Сильні пристрасті бувають і в душах інших персонажів: нареченої Пірра Герміони, що страждає від ревностів, і Ореста, закоханого в Герміону. Дізнавшись про згоду Андрوماхи на шлюб із Пірром, Герміона підмовила Ореста помститися цареві. Орест убив Пірра, але Герміона після його смерті не бачить сенсу життя і вмирає. Втрачає розум Орест, не здатний збагнути все, що діється. Осліплення пристрастю, на думку Расіна, — найбільше нещастя, що породжує злочини і божевілля.

Розв'язка цілком щаслива для Андрوماхи, котра є втіленням ідеалу письменника. Вона, душевно чиста й велична, залишається разом з Астіанаксом, але вся логіка розвитку сценічної дії підказує, що героїня нарешті оцінила



Ілюстрація до трагедії Ж. Расіна  
«Андромаха». 1676

роль може кохати!» — писав драматург, утверджуючи право митця зображувати людей такими, яких він бачить у реальному житті.

Роком пізніше після «Андромахи» Расін написав свою першу трагедію з римської історії — «Британік» (1669), де змальовано широку картину звичаїв за часів правління імператора Нерона. Центральним образом твору є Нерон, підступний і лицемірний, здатний на будь-який злочин. Убивство Нероном свого брата Британіка засуджується автором,

почуття Пірра і могла б його покохати, якби він не загинув.

Отже, Расін показав велику силу людських пристрастей. Якщо Корнель розробляв трагедію характерів, то Расін започаткував трагедію пристрастей. Усі вчинки і дії героїв зумовлені порухами їхніх сердець. Замість історико-політичних конфліктів Расін змалював зіткнення різних начал у душі особистості. Хоча його герої взяті з минулого, вони відзначаються життєвістю й психологічною достовірністю. Усі вони, і в першу чергу Пірр, відчують на собі вплив пристрастей. Цар у Расіна така сама людина, як і всі, — сильна і водночас слабка. «І ко-

#### Ж. Лабрюйєр про творчу манеру Корнеля і Расіна

«Корнель підкоряє нас своїм характерам, своїм ідеям. Расін змішує їх з нашими. Один зображує людей такими, якими вони повинні бути, а другий — такими, які вони є насправді. У першому більше того, що

захоплює, чому слід наслідувати, а в другому більше того, що помічаєш в інших і відчуваєш у собі самому. Один возвеличує, здивовує, тисне, повчає; другий подобається, хвилює, проникає в тебе. Все, що є в розумі найбільш піднесеного, — це галузь першого, все, що є в пристрасті найбільш ніжного, витонче-

ного, — галузь другого. В одного настанови, правила, повчання; в другого — смак і почуття. Корнель більше переймається думкою, а п'єси Расіна вражають, хвилюють. Корнель повчальний, Расін людяний: здається, один наслідував Софокла, інший — Евріпіда.»

який попереджає про згубність необмеженої влади, якщо вона не поєднується з мудрістю та гуманністю. Ворожнеча між Нероном та Британіком мотивується їхнім суперництвом за прихильність Юнії, але любовна інтрига набуває політичного забарвлення, бо Британік стояв на шляху Нерона до повного панування. Расін майстерно змалював порядки при дворі Нерона. На думку митця, атмосфера лицемірства і брехні закономірно породжує злочини.

Аристократи негативно сприйняли трагедію «Британік», звинувативши автора у дискредитації монарха та королівського двору. Відповідаючи своїм критикам, Расін посилався на давньоримського історика Тацита, який стверджував, що «якщо Нерон і був деякий час хорошим імператором, він був все ж таки злою людиною». А від себе драматург додавав: «У моїй трагедії йдеться не про політичні справи: Нерон представлений тут у приватному житті і сімейному колі». Так драматург виступав проти ідеалізації монархії, прагнучи до розкриття реальних психологічних конфліктів.

У трагедії «Береніка» (1670) виведено позитивний образ монарха. Римський імператор Тіт змушений розлучитися з іудейською царицею Беренікою, оскільки, за римськими законами, не може взяти її за дружину. Пристрасть героїв принесена в жертву державним інтересам, але їхні почуття змальовано

так піднесено і натхненно, що критики назвали «Береніку» найліричнішою з трагедій Расіна.

Після вистави трагедії «Баязет» (1672) Расіна обрали членом Французької Академії. Його успіх закріпила трагедія «Мітрідат» (1673). А в трагедії «Іфігенія в Авліді» (1674) митець поглибив психологізм характерів настільки, що це викликало незадоволення його ворогів, які звинуватили Расіна в аморальності і нехтуванні обов'язком перед державою. Це було лише початком катастрофи, що на повну силу вибухнула після появи «Федри» (1677).

«Федра» — одна з кращих трагедій Расіна. У ній розкрився весь талант драматурга, його вміння показати боріння бурхливих пристрастей та їх згубний вплив на людей. П'єса викликала цілу бурю злих нападів, памфлетів та критичних виступів. Особливо завзятими супротивниками Расіна виступили герцог Неверський, пані Дезулієр і племінниця кардинала Мазаріні герцогиня Бульйонська. Герцогиня влаштувала штучний провал «Федри», закупивши більшу частину квитків на перші шість вистав п'єси. Водночас був організований тріумф бездарної трагедії Прадона «Федра та Іпполіт».

Расін болісно переживав цькування, що розпочали проти нього високі особи. Разом з тим під впливом релігійних почуттів він постійно

Расін і Корнель у світському житті

«Расін був зовсім не таким, як Корнель. Сучасники згадували, що Корнель був незграбою, він важко рухався і повільно мислив. За словами Буало, йому на паркеті нічого було робити. А Расін — справжня світська людина, дотепний співбесідник, галантний і вишуканий у ма-

нерах кавалер. Про себе він говорив: «Мене оцінюють спочатку як світську людину, а потім вже як письменника». У характері Расіна не було того гострого відчуття свого «я» і пихатості, що притаманні Корнелю. Расін був ніжним і м'яким чоловіком, він дуже боявся мимоволі образити присутніх і більше сам страждав від незаслужених образ.

Чутливість його серця подобалася жінкам, але він був надто набожним і гарно вихованим янсеністами, щоб вдаватися до бурхливих романів. Усе, чого уникав у своєму особистому житті Расін, чинили його герої. І всі подвиги, на які був нездатний Корнель, змальовані в його трагедіях.»

Г. Лансон



відчував докори совісті за те, що віддався світським розвагам і театральній діяльності (у ті часи театральна праця засуджувалася церквою). Він навіть хотів спокутувати свій «гріх», ставши ченцем. Друзям ледве вдалося відмовити його від цього наміру. Вони порадили драматургові залишитися у світському товаристві, а щоб уникнути спокус, одружитися із скромною і набожною дівчиною і змінити спосіб життя. Расін так і зробив. Він узяв шлюб із дочкою казначея Аміною, яка була байдужа до літературної праці чоловіка, але прилучила його до сімейних радощів. У подружжя народилося п'ять дочок і два сини, і письменник цілком присвятив себе вихованню дітей. Втім він не повністю відійшов від світського життя. Деякий час Расін посідав посаду історіографа. Він відвідував всі королівські прийоми, супроводжував монарха у мандрівках, аби гідно описати його життя в хроніках, старано уникаючи всього, що стосувалося театру.

До драматургії Расін повернувся лише через дванадцять років. На прохання фаворитки короля пані де Ментенон він написав дві п'єси «Есфірь» (1689) і «Гофолію» (1691), призначені для молодих шляхетних дівчат, які виховувалися у Сен-Сірській школі і не могли виступати у світських п'єсах.

«Есфірь» була поставлена при дворі. Ця «дитяча розвага», за словами пані де Лафайєт, стала «найсерйознішою подією при дворі». П'єса сподобалася своєю вишуканістю, її визнали знаком відродження драматичного та-



Ф. Шаво. Ілюстрація до трагедії Ж. Расіна «Береніка». 1670

ланту Расіна. А в «Гофолії» усіх вразила сила християнських мотивів. Буало назвав трагедію «кращим твором Расіна», Вольтер — «найкращим твором людського розуму». Однак «Гофолія» виконувалася в апартаментах пані де Ментенон, в присутності одного короля. Тривалий час вона була невідома широкій публіці. А коли п'єсу нарешті надрукували, критики сприйняли її надто легковажно, як «дитячий твір».

Сучасники згадували, що Расін після «Гофолії» ще більше відійшов від світу. Він докоряв собі за те, що повернувся до театру, і каявся в цьому як побожний христия-

нин. Драматург знову перестав писати і цілком присвятив себе сім'ї.

Останні дні Расіна були затьмарені немілістю короля, що прискорило його смерть. За наказом пані де Ментенон він склав відповідну записку про сучасний стан народу. Цю записку показали Людовіку XIV, який розгнівався на письменника за надто критичний тон оповіді. Наприкінці 1698 року Расін тяжко захворів і через рік помер.

Расін — представник другого етапу французького класицизму. На той час суспільство втратило інтерес до трагедій, просякнутих пафосом політичної боротьби. Глядачів стали більше цікавити людські пристрасті й моральні проблеми. І Расін вивів на сцену нових героїв — не політичних діячів та міфологічних осіб (хоча вони й взяті з історії), а людей з їхніми слабкостями та пристрастями (Андромаха, Федра, Іфігенія та ін.). На другому етапі французько-

го абсолютизму монархія виявила свою не тільки прогресивну, а й антигуманну сутність. І Расін добре відчув це, показавши згубність деспотизму («Британік»).

Письменник висунув нові драматургічні принципи, що зумовили розвиток жанру класицистичної трагедії. На його думку, трагедії належить зображувати реальні людські стосунки реальних людей; митець має право на зображення слабких сторін людської натури; правдоподібність сценічної дії, раціоналізм, простота і логічність сюжету — основа твору. Художник віддавав перевагу дії замість розповіді про неї, тому в його п'єсах значно менше декламації, ніж у інших класицистів, і водночас більше психологічної напруги, внутрішнього динамізму. За словами самого драматурга, трагедія повинна вчити людей боротися із пристрастями. Однак пристрасть, на його думку, слід лікувати не холодним раціоналізмом і аскетичною самопожертвою, а природною схильністю людини до добра, покірністю, піклуванням про ближніх.

На відміну від трагедій Корнеля, де головну увагу зосереджено на зовнішніх зіткненнях, драматизм героїв Расіна сконцентрований всередині їхнього внутрішнього світу. Персонажі митця — трагічні жертви власних почуттів. І якщо вони й жертвують собою заради обов'язку, то ця жертва вже не така природна, як у героїв Корнеля, вона досягається ціною великих зусиль і фатальних потрясінь. Особливості драматургії Расіна з



Ілюстрація до трагедії Ж. Расіна  
«Федра». 1680

найбільшою силою виявилися в трагедії «Федра».

### «Федра» (1677)

«Федра» написана на сюжет трагедії Еврипіда, але Расін багато в чому змінив античну фабулу. По-перше, він зробив головним персонажем твору не Іпполіта, як Еврипід, а Федру. Окрім того, драматург дав нове трактування образів трагедії. Якщо у Еврипіда Іпполіт покараний богинею Афродитою (яка накликала на нього пристрасть його мачухи Федри) за те, що він не визнавав кохання, схиляючись перед владою Артеміди (богині цнотливості), то у Ра-

сіна зовсім відсутній мотив залежності героїв «від волі богів». Федра закохалася у свого пасинка не з волі Афродіти, а за велінням серця. Однак і Іпполіт вже не такий бездушний, як у Еврипіда. Він теж кохає, але не Федру, а дочку ворога свого батька Тезея.

Расін досягає великої майстерності в зображенні людських пристрастей. Особливо яскраво це виявляється в образі Федри. Вона палко кохає і мучиться цим коханням. Прагне віддатися своєму почуттю і водночас відчуває силу обов'язку. Ревнує і ненавидить того, кого кохає, за те, що він змушує її страждати.

Федра відкривається Іпполітові після надходження звістки про смерть чоловіка. Але юнак відмовився від її кохання, удаючи, що не зрозумів палких зізнань мачухи. Дізнавшись, що Тезей живий і повертається додому, Федра охоплена жахом за свою честь.

Вона дозволяє служниці Еноні звести наклеп на Іпполіта і своїм мовчанням підтримує її брехню. Тезей проклинає сина і просить богів покарати його. Невдовзі докори совісті не дають Федрі спокою, і вона вирішує все розповісти чоловікові, але раптом дізнається, що Іпполіт кохає іншу. Через ревності і злість вона не зізнається в злочині, звинувативши Енону в усіх своїх стражданнях. У фіналі трагедії Федра, не витримавши душевних мук, приймає отруту, але перед смертю розповідає всю правду Тезеєві.

Всупереч твердженням противників драматурга, він показав на сцені не ниці інстинкти грішної жінки, а силу і велич її пристрасті. Драматург всіляко виправдовує свою героїню, хоча й не знімає з неї вини. По-перше, загибель Іпполіта мотивується не тільки підступними діями Федри, а і його особистою провиною перед батьком, бо він покохав дочку ворога Тезея. По-друге, Федра чинить зло не сама, а через Енону. До того ж страждання Федри змальовані так яскраво і сильно, що не можуть не викликати захоплення героїнею і співчуття до неї. Так, Федра винна, але не тому, що кохає, а тому, що, охоплена пристрастю, забуває про совість, розум та моральні норми. Її пристрасть має руйнівну силу, бо Федра не змогла опанувати свої почуття.

Оригінальність образу Федри полягає в тім, що, на відміну від інших героїнь Расіна, у ньому поєднані два типи жінок, які існували до того окремо в його творах — безневинна страдниця (Андромаха, Береніка, Іфігенія) і владна вольова жінка (Герміона, Роксана). Неоднозначність образу Федри створює особливу напругу п'єси. Немає у трагедії і контрастного протиставлення характерів.

Критики XVII ст. звинувачували Расіна в поблажливому ставленні до перелюбства та кровозмішання. Але це не так. Навпаки, його Федра відчуває гріховність своєї пристрасті.

Автор майстерно показує, як у душі героїні борються природні добрі начала із спокусою і як остання збиває її з пуття.

Расін уперше в межах класицизму зобразив той вибух почуттів, який порушує гармонію в душі людини і штовхає її до безумних вчинків. Його персонажі — це вже не герої сильної волі, як у Корнеля, а герої сильної пристрасті, надзвичайної внутрішньої напруги. І в цьому їх велич і привабливість.

### Завдання для учнів

1. Ознайомтеся з поданою нижче порівняльною таблицею. Проілюструйте її прикладами з відомих вам творів Корнеля і Расіна.

Корнель	Расін
Герої такі, якими вони повинні бути	Герої такі, які вони є у житті
Сила героїв — у розумі, волі	Сила героїв — у пристрасті
У центрі уваги автора — громадський обов'язок, честь	У центрі уваги автора — пристрасті, переживання
Перевага зовнішніх конфліктів	Перевага внутрішніх конфліктів
Сюжети з давньої історії, міфології — приклад для наслідування	Показ почуттів сучасної людини у давніх образах
Ідеалізація монархії	Король — людина, як усі
Корнель «повчальний»	Расін «людяний»

2. Прочитайте діалог Федри та Іпполіта. Як розкривається в ньому характер Федри? Як відповідає на її освідчення в коханні Іпполіт?

#### Ф е д р а

Увы, мой дух смущен...  
тревогою. И от нее не скрыться...

#### И п п о л и т

Ты раньше времени тревожишься, царица.  
Быть может, твой супруг, по счастью, жив и здоров,  
И боги нам его, молениям нашим внял,  
Вернут? Достаточно у Посейдона власти —  
Любимца своего спасет он от напасти.

Ф е д р а

Двукратно не войти в обитель мертвецов.  
Коль там Тесей — не жди пощады от богов.  
Ты думаешь, Аид нарушит свой обычай  
И алчный Ахерон расстанется с добычей?  
Но что я говорю! Тесей не умер! Он —  
Со мною рядом... Здесь!.. В тебе он воплощен...  
Его я вижу, с ним я говорю... Мне больно!  
Свое безумие я выдала невольно.

И п п о л и т

Поистине любовь есть чудо из чудес!  
Тесея видишь ты, тогда как он исчез.  
Как любишь ты!

(Переклад М. Донського)

3. Що говорить Федра про свою пристрасть перед смертю?

Ф е д р а

О, выслушай, Тесей! Мне дороги мгновенья.  
Твой сын был чист душой. На мне лежит вина.  
По воле высших сил была я зажжена  
Кровосмесительной неодолимой страстью.  
Энона гнусная вмешалась тут, к несчастью.  
Боясь, что страсть мою отвергший Ипполит  
О тайне, что ему открылась, не смолчит,  
Она отважилась (уговорив умело  
Меня ей не мешать) на ложь. И преуспела.  
Когда же я ее коварство прокляла,—  
Смерть — слишком легкую — в волнах она нашла.  
Могла б я оборвать клинком свои мученья,  
Но снять с невинного должна я подозренья.  
Чтоб имя доброе погибшему вернуть,  
Я к смерти избрала не столь короткий путь.  
И все ж кончается счет дням моим унылым:  
Струится по моим воспламененным жилам  
Медеей некогда нам привезенный яд.  
Уж к сердцу подступил ему столь чуждый хлад  
Уж небо и супруг, что так поруган мною,  
От глаз туманною закрыты пеленою,—  
Ть смерть торопится во мрак увлечь меня,  
Далбы не осквернял мой взор сиянья дня...

(Падаєт.)

(Переклад М. Донського)

Франсуа де Ларошфуко  
(1613—1680)

У Франції XVII ст. активно розвивалася афористична література, для якої характерні стислість і влучність фрази, приховування глибокого філософського змісту за зовнішньою лаконічністю і простотою мови. Деякі письменники не створювали ні романів, ні трагедій, а тільки записували свої спостереження над людьми та життям у вигляді прозаїчних мініатюр, нотаток, сентенцій, що набули афористичного характеру. Серед таких письменників були Ларошфуко, Лабрюйєр, Вовенарг, Шамфор — блискучі майстри афоризму, які дали світу класичні зразки цього жанру. Афоризми народжувалися як з особистого досвіду митців, так і в процесі салонного спілкування. У більшості літературних салонів того часу панувала інтелектуально-ігрова атмосфера. Вважалося ознакою гарного смаку та кмітливості вразити присутніх влучною фразою, яка б запам'яталася всім і стала «крилатою». Особливо виразні думки передавалися із вуст в уста, найбільш вдалі афоризми тривалий час «гуляли» по Парижу, сприяючи зростанню популярності їхніх авторів. Інколи завсідникам салонів заздалегідь пропонували теми для роздумів — моральні, політичні, суспільні, а потім між ними відбувалося своєрідне змагання: хто краще й ефектніше висловиться з того чи іншого питання. Особливо цінувалися місткі вирази, оздоблені яскравими метафорами та іносказаннями. У салонах були свої куміри-афористи. Так, у відомому салоні пані де Сабле ніхто не міг зрівнятися у дотепності та влучності мовлення з герцогом де Ларошфуко, який, за словами Вольтера, був «великим майстром короткої фрази».

Франсуа де Ларошфуко належав до однієї зі старовинних аристократичних родин. Як

старший син він успадкував родове ім'я батька — принц Марсийяк. Дитячі роки його пройшли в замку Верней, в провінції Ангумуа. Одружився він дуже рано — в 15 років, мав у шлюбі вісьмох дітей. У 17 років Ларошфуко з'явився при дворі, одразу здобувши славу дотепного співбесідника, дуелянта і скандалиста. У 22 роки за гострий язик його відсторонили від придворного життя і вислали у родовий маєток. Але згодом Ларошфуко, який завжди був непокірним, повернувся у Париж, аби взяти участь у боротьбі проти Рішельє. Він виступав на боці королеви Анни Австрійської, втягуючи й інших дворян в інтриги проти ненависного кардинала. «Я оголосив кардинала ворогом народу, перш ніж я оголосив себе його ворогом», — писав митець.

У 1642 році помер Рішельє, а через п'ять місяців після нього і Людовік XIII. Першою особою в країні став Мазаріні — духовний спадкоємець Рішельє, який продовжував політику утисків. Ларошфуко брав участь у так званому «заколоті гордовитих». Заколот було розкрито, і письменникові довелося тікати з Парижа. Ларошфуко вступив до армії Луї де Бурбона, був тяжко поранений під час



А. Сандоза.  
Портрет Ф. де Ларошфуко

Тридцятилітньої війни і змушений повернутися до столиці. Батько купив йому посаду губернатора в Пуату, і Ларошфуко міг би перебути там, поки в столиці не настане спокій, але він не міг жити спокійно. Людина бунтівної вдачі, Ларошфуко у 1648—1652 роках, в період Фронди, став одним із ватажків опозиції аристократів, які не бажали підкорятися королівській владі. Фронда, виступ парламенту і знаті проти монархії — усе це відкрило Ларошфуко нову правду про життя та суспільство. Після Фронди він воював під про-

водом принца Конде, потім брав участь у нових придворних інтригах, за що в черговий раз був висланий у родовий замок Верней, але через рік знов опинився у центрі столичних подій. Ларошфуко мав багато ворогів. Один з них якось вистрелив йому прямо в обличчя. Ларошфуко ледве врятувався, але небезпеки ніколи його не лякали.

У 1660-х роках Ларошфуко став завсідником паризьких літературних салонів. Його цікавила тепер уже не стільки політична боротьба, скільки творчість. 1662 року він написав «Мемуари», а в 1664—1678 роках — «Максими» («Роздуми, або Моральні вислови та

#### Письменники про Ларошфуко

«Він умів бачити свій час і людину наскрізь. Під його гострим поглядом правда виходила на поверхню, а думка переставала бути словом. Головне не те, як він пише, а що він пише...»

Вольтер

«Зібрання думок Ларошфуко було однією з тих книг, які найбільше сприяли вихованню смаку французів і розвитку в них ясного розуму й точності мови. Хоча в усій книзі міститься тільки одна істина, та, що егоїзм є головним рушієм людських вчинків, думка ця представлена з різних боків і завжди нова і вра-

жаюча. Книга ця була прочитана із захопленням. Вона привчила людей не тільки думати, а й виражати свої думки у живих, точних, стислих і витончених висловах. З часів Відродження ніхто, окрім Ларошфуко, не зробив цього».

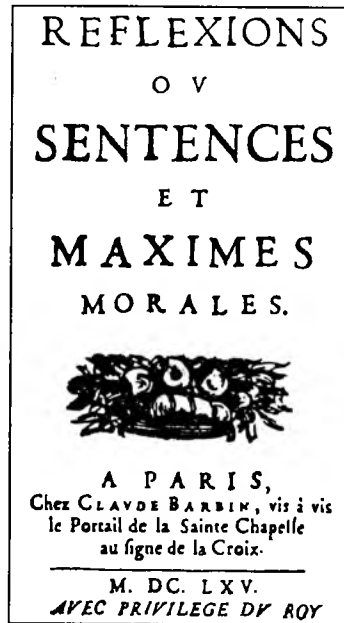
А. Толстой

максими»). Остання книга, яка містить понад 500 афоризмів, стала надзвичайно популярною і ще за життя автора перевидавалася п'ять разів. Пізніше вона стала взірцем для наслідування. «Максими» високо оцінювали Вольтер, Дідро, Лессінг, А. Толстой та ін.

Ларошфуко помер у своєму родовому маєтку. В останні роки він відійшов від придворного товариства, здобув прихильність короля, який призначив йому велику пенсію, вигідно влаштував своїх дітей, купивши їм гарні посади, і до самої смерті писав афоризми та мемуари, беручи матеріал зі свого бурхливого, сповненого небезпеки і пригод життя. Ларошфуко про себе сказав: «Я вмію бути спостережливим, це моє головне вміння і головна вада». Справді, письменник умів бачити й викривати те, що не видно зовні. За це його не любили вороги, але високо цінували читачі.

## Афоризми

Витоками жанру афоризму став трактат «Епічні характери» давньогрецького філософа і письменника Теофраста. Спираючись на ан-



Титульний аркуш першого авторського видання «Максим» Ф. де Ларошфуко

тичні традиції, Ларошфуко відтворив у своїй книзі «Максими» універсальну психологію людини. Він намагався пізнати загальні риси, притаманні багатьом народам і країнам. «Людина скрізь однакова»,— писав митець. Ларошфуко вважав, що саме людськими вадами зумовлені пороки всього суспільства. Тому у своїх афоризмах він викривав нищі мотиви людської поведінки, ганебні вчинки, що призводять до загального занепаду. Універсалізм міркувань, метод абстрагування зближують Ларошфуко із класицистами. Він прагнув розкрити не індивідуально-конкретне, а загальне, показати різні людські типи. Тому його афоризми пережили самого автора. Вони мають

глибокий філософський зміст, зберігаючи свою актуальність і для наших часів.

«Людина міняється повільніше, ніж влада»,— зауважив Ларошфуко. Він вважав, що натура людини лишається незмінною, але на неї можна впливати через розум. Свої афоризми він розглядав як певний засіб виправлення людства, бо якщо особистість замислиться над тим, яка вона є насправді, усвідомить розумом саму себе, то, можливо, це втримає її від подальших помилок.

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Максима** (лат. *maxima, regula, sententia* — основне правило, принцип) — логічний або етичний принцип, що виражається у короткій формі, правило, норма поведінки.

**Афоризм** (грецьк. *aphorismos* — визначення) — короткий влучний оригінальний вислів, узагальнена

глибока думка, виражена в лаконічній формі, подеколи несподіваних. Афоризм завжди містить у собі більше значення, ніж мовлено, він ніколи не аргументує, але впливає на свідомість виразною неординарністю судження. Тому часто афоризми називають «крилатими словами».

**Парадокс** (грецьк. *paradoxos* — несподіваний, дивовижний) —

прийом, який полягає у протиставленні усталених поглядів щодо явищ і подій таким, що суперечать здоровому глузду, звичному розумінню. Парадокс виявляє предмети та явища у несподіваному ракурсі. У парадоксі стикаються кілька семантичних шарів, це зіткнення і створює дивовижний вражаючий ефект.

На думку Ларошфуко, основні стимули людської поведінки — це егоїзм, матеріальний розрахунок, марнославство. Але «нехай краще розум керує людиною, ніж стихійні інстинкти», — писав митець. Щодо сучасного йому суспільства він висловлювався дуже критично. Там панують лицемірство, брехня, прагнення влади й користолюбство. «Немає нічого більш незвичного, ніж доброта; а те, що називають добротою, зазвичай є лише слабкістю». У гострих сатиричних висловах Ларошфуко французький вищий світ пізнавав себе, і багатьом це не дуже подобалось, хоча афоризми письменника були у всіх на устах.

Ларошфуко виробив власні художні прийоми створення афоризмів. Він прагнув до незвичайної економії лексичних засобів. Нерідко використовував парадокс, який являв певну думку у незвичному вигляді, і думка, таким чином, суперечила усталеним поняттям. Письменник полюбляв художній прийом крайнього оголення ідеї, коли думка безпосередньо виходила на поверхню у всій своїй різкій правдивості. Часто Ларошфуко вживав анти тези, контрасти, що з'єднували несумісні поняття, виявляючи абсурдність суспільства і недосконалість людської натури. Досить поширеним в його афоризмах був засіб авторського тлумачення слова або словосполучення. Для афоризмів Ларошфуко характерні глибокий психологізм (увага до внутрішнього життя людини, її психології), тяжіння до узагальнення, філософська насиченість фрази при мінімумі зображальних засобів, точність і виразність мовлення.



Титульний аркуш першого авторського видання «Мемуарів» Ф. де Ларошфуко

## Завдання для учнів

1. Прочитайте подані нижче афоризми Ларошфуко. Як у них змальовуються світ і людство? Що викриває автор? На що покладає він свої надії?

- Світом править доля і примха.
- Розум слугує нам опорою для того, щоб сміливо робити дурниці.
- Хто надто ретельний у малому, той зазвичай не здатний до великого.
- Усі жаліються на свою пам'ять, і ніхто не жаліється на свій розум.
- Люди роблять добро нерідко лише для того, щоб дістати можливість творити зло.

• Люди не могли б жити в суспільстві, якби не брехали.

• У характері людини більше вад, ніж в її розумі.

• Витонченість розуму виявляється у вмінні тонко підлещуватися.

• Легше пізнати все людство, ніж одну людину.

2. Визначте художні прийоми, які використовує Ларошфуко у цих афоризмах.

• Ми легко забуваємо свої помилки, коли вони відомі лише нам самим.

• В основі щирості лежить марнославство.

• Немає нічого більш дурного, ніж бажання бути розумнішим за всіх.

• Не так корисна істина, як шкідлива її видимість.

• Мудрість для душі — те саме, що здоров'я для тіла.

3. Як ви розумієте такий афоризм Ларошфуко: «Філософія торжествує над прикроща-

ми минулого і майбутнього, але прикрощі теперішнього торжествують над філософією?»

4. Схарактеризуйте погляди Ларошфуко щодо моралі. Якої він був думки про мораль свого суспільства? Які з поданих афоризмів актуальні і для нашого часу?

- Усі доброчесності губляться в розрахунку, як ріки в морі.

- Кохання одне, а підробок під нього — тисячі.

- У людських достоїнств, як і у плодів, є своя пора.

- Не доброта, а гордість зазвичай спонукає нас читати нотації людям, які здійснили ганебні вчинки; ми докоряємо їм не стільки для того, щоб їх виправити, скільки для того, щоб переконати їх у власній безгрішності.

- Як би не хизувалися люди величиною своїх діянь, вони здебільшого є результатом не величкого задуму, а випадковості.

- Справді спритний той, хто вміє приховувати свою спритність.



# МОЛЬЄР

(1622—1673)



Мольєр. Гравюра.  
За портретом Міньяра: 1885

## Майстер класицистичної комедії

Мольєр прийшов у літературу в період розквіту класицистичної трагедії. Хоча Корнель і Расін писали і комедії, проте у той час комічні вистави не мали такого значення, як трагедії. Комедії сприймалися глядачами як несерйозне видовище, що мало лише розважати публіку. Мольєр надав комедії зовсім іншого змісту. Його п'єси були не тільки цікавими, а й повчальними. Беручи образи і ситуації для своїх комедій із сучасного йому життя, драматург показував людям їхні вади, пристрасті й помилки. Мольєр поєднав правила класицизму з традиціями народного театру, що надало його творам особливої життєвості та динамізму. Вони стали виявом самого духу народу, духу вільнодумства, непокори і протесту проти всього нищого, фальшивого, порочного. Мольєр довів, що комедія може впливати на глядача не менше, а можливо, навіть і більше, ніж трагедія. Водночас митець був справжнім новатором у галузі літератури й театральної діяльності, бо вийшов за межі класицизму й заклав нові принципи драматургії.

Жан Батист Поклен (сценічне ім'я — Мольєр) народився 15 січня 1622 року в Парижі. Його батько, Жан Поклен, був хазяїном шпалерної крамниці і майстерні. Згодом він купив собі посаду придворного шпалерника і через деякий час здобув почесне звання королівського камердинера. Мольєр був сином Жана Поклена від першого шлюбу. Його мати, Марія Крессе, померла в 34 роки, і батько одружився вдруге. Жан Поклен дав синові блискучу освіту. Мольєр навчався у Клермонському коледжі, де оволодів стародавніми мовами, вивчав античну літературу, історію, філософію та природничі науки.

Великий вплив справили на Мольєра лекції філософа П. Гассенді. Спираючись на його вчення, письменник пізніше буде глибоко досліджувати людські характери і життя, віддаючи перевагу не умоглядним схемам та абстрактним міркуванням, а досвіду. Тому образи Мольєра такі живі й достовірні. Слідом за П. Гассенді Мольєр вважав, що людська поведінка може бути моральною лише за умови вільного і природного розвитку людини, хоча й наголошував на важливості розумного самообмеження.

По закінченні Клермонського коледжу Мольєр вступив до Орлеанського університе-

ту, де здобув вчений ступінь ліценціата прав, після чого був прийнятий в корпорацію адвокатів. Отже, він мав змогу продовжити справу свого батька або зайнятися адвокатською практикою. Однак його ще з дитинства вабив театр. Сім'я Покленів жила в одному з багатолюдних районів Парижа. Тут Мольєр мав змогу дивитися народні вистави, виступи мандрівних труп комедіантів. Разом із дідом відвідував і вистави головного паризького театру — Бургундського готелю. Коли юний Мольєр оголосив свій намір стати актором, ця новина зустріла опір з боку його батька. Річ у тім, що професія актора в ті часи вважалася негідною порядної людини, вона засуджувалася церквою і зневажалася суспільством. Хоча 1641 року король Людовік XIII видав наказ, який прирівнював гру акторів до інших видів мистецтва, діячі театру ні в кого не викликали поваги, а церковники продовжували вважати акторську професію гріховною. Незважаючи на це Мольєр вирішив присвятити своє життя театру.

1643 року разом із сім'єю Бежар він заснував у Парижі театральну трупу — так званий «Блискучий театр». Втім молодим акторам було важко конкурувати з професійними паризькими театрами: вони не мали досвіду та



Міньяр. Мольєр у ролі Цезаря у трагедії Корнеля «Помпей». 1658

власного репертуару і ставили переважно трагедії, хоча сам Мольєр та його товариші були коміками за покликанням. «Блискучий театр» проіснував менше двох років і розпався, залишивши Мольєрові замість слави безліч боргів. Проте це не зменшило енергії молодого драматурга. Разом зі своєю трупою він вирушив у мандри по французьких провінціях. Роки блукань і поневірянь (1645—1658) не минули марно. Мольєр усвідомив нарешті природу свого таланту і став писати комічні п'єси, узявши театральний псевдонім, який залишився з ним до кінця життя. Окрім того, під час мандрівок з театральною трупою письменник мав чудову нагоду спостерігати життя і людей. Звідси ті всеохопність та достовірність, що відрізняли його п'єси від творів інших драматургів того часу.

Слава Мольєра та його трупи поступово зростала, досягши нарешті Парижа. 1658 року молодий драматург разом зі своїми друзями-акторами вирішив повернутися до столиці, і 24 жовтня того ж року трупа виступила в Луврі перед королем Людовіком XIV. На суд монарха була представлена п'єса «Закоханий лікар». Сучасники згадували, що король багато сміявся під час вистави, а по її завершенні подарував Мольєрові 500 ліврів. Людо-

#### Мольєр про комедію

«Коли ви зображуєте людей, ви повинні зображувати їх такими, які вони є насправді; потрібно, щоб створені особистості були схожі на ото-

чужих людей, і автор даремно працював, якщо у зображених ним особах не можна впізнати сучасне суспільство.

Мета комедії полягає в тому, щоб виправляти людей, розважаючи їх.

Найкраще, що я можу зробити, — це викривати в смішних зображеннях пороки мого часу.

Завдання комедії — відображати всі вади людей взагалі і зокрема вади сучасників.»

вік XIV велів надати драматургу та його трупі для роботи театр Пті-Бурбон і з тих пір про-тегував Мольєрові.

1659 року з великим успіхом відбулася прем'єра нової комедії «*Кумедні манірники*». У ній Мольєр висміяв намагання буржуазії наслідувати манери й звички завсідників преціозних салонів. Письменник піддав нищівній критиці преціозну літературу, манірність у поведінці певної частини французького суспільства і навіть ширше — усе фальшиве й несправжнє в людях і в житті. Це був веселий захоплюючий фарс, де головна увага приділялася мові героїв та комізму положень. Однак п'єса не сподобалася вищим колам аристократії. Восени 1660 року під виглядом перебудови був зруйнований театр Пті-Бурбон, і трупа Мольєра буквально опинилася на вулиці. Драматург поскаржився королю, і той дав розпорядження перевести трупу Мольєра в приміщення театру Пале-Рояль. Мольєр перебудував цей театр: він зняв величезний амфітеатр, зробив три яруси лож і партер, щоб проста публіка могла там стояти, як в інших паризьких театрах. У цьому приміщенні, під опікою короля, трупа виступала до самої смерті драматурга.

1662 року Мольєр одружився з Армандою Бежар, молодшою сестрою Мадлени Бежар, з якою він був пов'язаний дружніми й творчими стосунками від початку своєї театраль-

ної кар'єри. Цей шлюб приніс письменнику чимало страждань. Він сильно кохав Арманду, але вона була набагато молодша за нього і, як актриса, надто любила розкіш і увагу шанувальників. Мольєр болісно переживав кохання без взаємності, але розлюбити Арманду було неможливо, як неможливо було й подолати різницю у віці. До того ж вороги Мольєра неодноразово звинувачували його в кровозміщенні, висуваючи безпідставну версію про те, що Арманда начебто була його дочкою. Усе це надзвичайно ускладнювало життя драматурга, проте відмовитися від своїх почуттів він не міг. До самої смерті він зберіг у своєму серці чисте й світле кохання до Арманди.

У 1661—1662 роках поставлені дві нові комедії Мольєра, що принесли йому великий успіх, — «*Школа жінок*» і «*Школа чоловіків*». У них митець продовжив спостереження над людською природою, поглибивши достовірність образів. Ці твори викликали ряд гнівних нападів на нього з боку аристократії і драматургів, пов'язаних з Бургундським Отелем (Візе, Бурсо, Монфлері). Мольєра звинувачували в аморальності, відсутності художнього смаку, порушенні правил класицизму. У той час митця підтримав Н. Буало, який схвалював «поєднання приємного з корисним» у його комедіях і підкреслив філософську глибину Мольєрових творів, що не суперечила

#### Письменники про Мольєра

##### Станси

Даремно заздрісна юрба  
Хотіла б оганьбити, тупа,  
Мольєр, твої найкращі твори,—  
Навіки дивні чари їх,  
Пройшовши крізь віки й простори,  
В серцях відіб'ються людських.  
Як весело смієшся ти!

Де кращі дотепи знайти?  
Немов той переможець давній,  
Ти Карфаген здобув в боях,—  
Схилився і Теренцій славний  
Перед тобою у віках.  
У тебе муза не дарма  
Говорить правду жартома,  
Для всіх людей благословенна.  
І мова в тебе вся жива,  
Але твої влучні слова —

Це справжня проповідь учена.  
Облиш ти заздрощі юрбі!  
Нехай вони кричать собі,  
Що ти показуєш їх вади,  
Що вірш не до вподоби їм.  
Як хочеш ти на світ впливати,  
Не потурай смакам чужим.

Н. Буало

зовнішній розважальності. Сам драматург дав відповідь своїм ворогам у полемічній комедії *«Критика на Школу жінок»* (1663). Він стверджував думку, що комедія вища за трагедію, оскільки зображує «не героїв, а людей», а зображуючи людей, «треба писати їх з натури; портрети їх мають бути схожими, ви нічого не досягли, якщо в них ніхто не впізнає людей нашого віку». Отже, Мольєр висунув новий принцип у мистецтві — правдивість. До того ж він проголосив демократизм одним із критеріїв оцінки мистецтва. Драматург писав, що орієнтується не на смаки завсідників лож, а на думку тих, хто стоїть у партері.

Вороги Мольєра ще більше розлютились. Вони писали спрямовані проти нього памфлети, висміювали його в спеціально написаних п'єсах



Фронтиспис  
«Зібрання творів» Мольєра.  
1665

«Я знаю і люблю Мольєра з юних років. І протягом усього життя вчився у нього... Мене захоплює в ньому не тільки досконалість художніх прийомів, але передовсім натура художника, сповнена принадності, і висока внутрішня культура».

Й. В. Гете

«Образи, створені Шекспіром, не такі, як у Мольєра, типи якоїсь пристрасті, якоїсь вади, а живі істоти, сповнені багатьох пристрастей і пороків... У Мольєра скнара жадібний і все... У Мольєра лицемір упадає за дружиною свого благодійника, вдаючись до лицемірства; приймає майно на зберігання з лицемірством; просить склянку води теж з лицемірством...»

О. Пушкін

«Мольєр, попри надзвичайну строкатість епохи, з дивовижною чіткістю та енергією інвентаризував і систематизував її найсуттєвіші і найпоширеніші ознаки. Хаос, який несподівано запанував у суспільстві, він старанно проціджує крізь особливі етичні «сита», зводить його до небагатьох, але вельми важливих знаменників. Ледве чи не кожна його п'єса — це своєрідна лабораторія, де за всіма правилами раціоналістичної науки досліджується та чи інша тогочасна людина, дбайливо «очищена» від будь-яких домішок. Мольєрівський образ — це, власне, тигель, у якому википає все зайве і лишається тільки бездоганно дистильована проста «характерологічна» речовина — лицемірство Тартюфа, лібер-

(наприклад, *«Портрет живописця»*, 1663), але Мольєр сміливо відповідав на всі напади. Король всіляко підтримував драматурга, використовуючи його талант для влаштування придворних розваг.

Починаючи з 1664 року Мольєр, паралельно з роботою в Пале-Роялі, багато часу віддавав створенню комедій-балетів, які мали величезну популярність при дворі Людовіка XIV. У цих п'єсах комедійні сцени виконувалися акторами з трупи Мольєра, а балетні інтермедії — придворними, серед яких нерідко з'являвся і сам король.

Найвищого розквіту талант Мольєра досяг у 1664—1670 роках, коли були ство-

рені його найбільш гострі комедії — *«Тартюф»*, *«Дон Жуан»*, *«Мізантроп»*, *«Скнара»*, *«Міщанин-шляхтич»*.

тинство Дон Жуана, скнарність Гарпагона...

Зрештою Мольєр дослідив не лише актуальні виміри тогочасного світу, але і його потенціальні — часто-густо зловісні — можливості, не в останню чергу, саме завдяки своїй однобічності... На порозі нової історичної доби постала її вельми переконлива «типологія». В особливій атмосфері класицистсько-аристотелівського часу та простору мольєрівських п'єс зникав «місцевий колорит», другорядний супровід тогочасних історичних процесів, але з дивовижним темпераментом «вилущувалася» їх сутність і спрямованість».

В. Скуратівський

У 1664 році для грандіозного свята у Версалі митець написав комедію «Тартюф», але п'єса зіпсувала свято, бо королева-мати Анна Австрійська залишилася дуже незадоволеною виставою. Згодом проти Мольєра було висунуто звинувачення в образі релігії та церкви. Річ у тім, що в той час у Парижі діяло «Товариство Святих Дарів», яким опікувалася Анна Австрійська. Це товариство об'єднувало католиків-ортодоксів, котрі фактично були шпигунами: вони стежили за проявами вільнодумства в країні і готували матеріал для інквізиції. Діяльність товариства була настільки шкідливою, що Людовік XIV наказав заборонити його, але воно продовжувало діяти, хоч і таємно.

В образі Тартюфа драматург показав одного з членів товариства, однак цей образ набув узагальнюючого значення. Письменник висміяв не тільки діяльність певної церковної організації, а створив сатиру на феодально-католицьку реакцію загалом, більше того, викрив святенництво і лицемірство, що стали нормою в тогочасному суспільстві.

Боротьба за п'єсу тривала п'ять років. Вона неодноразово заборонялась, а гоніння на ав-

тора не припинялися. Було створено три редакції п'єси. У першій (1664) Тартюф діє в сутані священика, його образ тісно пов'язаний з діяльністю згаданого товариства. У другій редакції (1667) Тартюф, названий Панюльфом, виступає у світському одязі, але всі одразу впізнають у ньому церковника-лицеміра. А в третій редакції (1669) образ Тартюфа досягає великої сили узагальнення. Він уособлює в собі суспільне зло і показаний не лише лицеміром і розпусником, а й зрадником, наклепником, втіленням жадібності, марнолюбства, а головне — святенництва. Тартюф повністю підкоряє собі Оргона, готового віддати йому все своє багатство і руку своєї дочки Маріанни. Коли Ельміра, дружина Оргона, розкриває своєму чоловікові правду про Тартюфа (вона признає Тартюфу побачення і змушує того виявити себе, в той час як Оргон сидить під столом), вже надто пізно — Тартюф заволодів його майном. І тільки король своєю владою відновлює справедливість і карає зло.

У цій п'єсі Мольєр показав себе блискучим майстром комедії характерів. Лицемірство, святенництво — головні риси вдачі Тар-

### Штрихи до портрета

Зовні Мольєр виглядав дуже непривабливим. У нього була велика голова на короткій шиї, маленькі очі, широко посажені на обличчі, товстий плескатий ніс, великий рот і густі чорні брови. Він відзначався міцною статурою, але ноги були короткі для його ваги і великого зросту. Сучасники згадують також про надто швидкий темп мовлення, глухий голос і не завжди правильну артикуляцію, що нерідко призводила до ікавки. Через це Мольєр не міг грати трагічні ролі або виконувати в комедіях ролі коханців. Тому він обмежувався лише тими ролями, що

відповідали його комічному амплуа. Але акторський діапазон Мольєра був досить широким. Він грав Сганареля, смішних буржуа, придворних блазнів, ревнивих чоловіків та ін. Виконуючи характерні ролі, Мольєр прагнув правдиво зобразити почуття, думки і вчинки персонажів. У своїй акторській техніці він наслідував передовсім італійську манеру, в якій його приваблювали природність, простота, можливість імпровізації та перевтілення. Мольєр часто по ходу дії змінював сценічні костюми, аби досягти більшої достовірності образу. Подеколи в одній п'єсі він виконував по кілька ролей, і завжди успішно.

Як режисер Мольєр був дуже запальний і нетерплячий. За свідченням його сучасника Грімаре, на репетиціях драматург нерідко втрачав витримку, кричав і сварив акторів, сам читав їхні ролі, показуючи, що йому врешті-решт від них треба. Втім його гнів і гарячковість усі актори трупи сприймали як належне й не ображалися на нього. «Він не вмів бути спокійним, бо театр завжди тримав його у напрузі. Він віддавався сцені всім серцем, бо тільки там він жив і міг бути собою», — писав про Мольєра М. Булгаков.

тюфа. У кожному з інших персонажів теж втілюється якась певна риса: король — справедливий, Оргон — довірливий, Ельміра — розсудлива тощо. Однак Мольєр використовує й можливості комедії положень. Всілякі смішні ситуації, в які потрапляють герої, розкривають їхні характери, надають сюжету динамізму і захопливості (епізод зі скринькою, залицяння Тартюфа до Ельміри, любовна сварка Маріанни і Валера тощо). Драматург вводить у п'єсу елементи народного фарсу з притаманною йому буфонадою (біганина, ляпаси, ховання Оргона під столом тощо). Уся комедія відзначається правдоподібністю. У її образах французьке суспільство впізнавало себе. Проте Мольєр зображував не стільки конкретне, скільки типове у своїх персонажах — те, що одвіку притаманне людству. Тому його герої стали певними типами, і кожне нове покоління відкриває їх по-новому.

П'єса «Дон Жуан» написана в 1665 році, в період гонінь на «Тартюфа». Шукаючи вихід, Мольєр узяв тему, яка неодноразово розроблялась у французькому, італійському та іспанському театрах. Безпосереднім поштовхом до написання твору стала п'єса іспанського драматурга Т. де Моліна «Севільський пустун, або Кам'яний гість», де Дон Жуан показаний як негативний образ, розпусник, грішник, якого Бог справедливо покарав за його гріхи. Мольєр перетворив севільського кабальєро на французького шляхтича. Уперше в літературі з'явився образ,



Ілюстрація до комедії Мольєра  
«Лікар мимоволі». XVII ст.

котрий не можна оцінити однозначно. Дон Жуан — втілення розбещеності, цинізму, духовної ницості, аморальності, але при цьому в нього є і позитивні якості — розум, сміливість, вільнодумство, здоровий глузд. Мольєр поставив собі за мету дати критику розпусного суспільства, яке породжує таких героїв, як Дон Жуан. Разом з тим драматург знову викриває в п'єсі святенництво і лицемірство: Дон Жуан стає своєрідним доповненням образу Тартюфа. Водночас митець утверджує багатогранність людської натури. Зображуючи сильні і слабкі сторони особистості, він закликав повернутися до моральних за-

конів у житті людства.

Цікавим у п'єсі є образ слуги Сганареля, який втілює народну точку зору, даючи дості місткі й виразні характеристики свого хазяїна: він у його очах «зłodій», «перевертень», «чорт», «еретик, який не вірить ні в пекло, ні в рай». Сганарель засуджує риси Тартюфа, що проявилися в Дон Жуані. Хоча Мольєр не ідеалізує образ слуги, введення народної точки зору сприяло подальшій демократизації творчості драматурга. У його творах слуги подеколи розумніші за своїх панів; втілюючи здоровий глузд і тверезий погляд на життя, вони виступають носіями природної народної моралі.

«Мізантроп» (1666) — зразок високої класицистичної комедії, де немає комізму положень і переважає суто інтелектуальний, філософський комізм. У центрі уваги автора складні моральні питання: чи можна виправити світ,

що таке людина, як треба ставитися до її вад та слабкостей тощо. Головний герой комедії Альцест — не мізантроп, навпаки, він любить людей, але не сприймає моральних принципів сучасного йому суспільства. Він виступає проти лицемірства, користолюбства, марнославства. Однак нерідко у своїх



Вистава п'єси Мольєра «Острів утіх» у Версалі.  
Гравюра XVII ст.

виступах проти «людського роду» герой виглядає смішним, чимось нагадуючи Дон Кіхота. Альцест засуджує суспільство, де людина не може бути чесною, врешті-решт бути самою собою. Він не сприймає світ, але і світ не сприймає його. Альцест змушений полишити звичне для нього товариство й піти у добровільне вигнання. В образі свого героя Мольєр втілює суворий гуманізм, фанатичне намагання змінити світ і людей. На противагу Альцестові інший герой комедії — Філінт уособлює філософію поміркованості й терплячості у стосунках з людьми. Філінт каже, що «людей треба сприймати такими, які вони є», треба вміти прощати людські слабкості, приймати світ, яким би він не був.

У комедії «Мізантроп» Мольєр порушив проблему духовної сутності суспільства і людини. Питання, поставлені драматургом, і сьогодні вирішуються неоднозначно, що свідчить про філософську глибину і силу передбачення митця. Літературознавець О. Веселовський писав про образ Альцеста: «Альцест, цей суспільний діяч-невдаха, що випереджає свій вік, за його словами, ненавидить усіх людей, а насправді ладен сприяти їх відродженню й звільненню, у гніві й відчаї розриває всі зв'язки зі світом і йде «у пустелю», де ще можна залишитися чесною людиною, з першим про-

менем світла здатен знову повернутися до людей і віддатися служінню їхньому благу, задуманий і створений у незвичному образі позитивної особистості, не сценічного проповідника-мораліста, а з плоті, крові, з вибухом пристрастей, слабкостями, захопленнями, нещасливою, фатальною для нього лю-

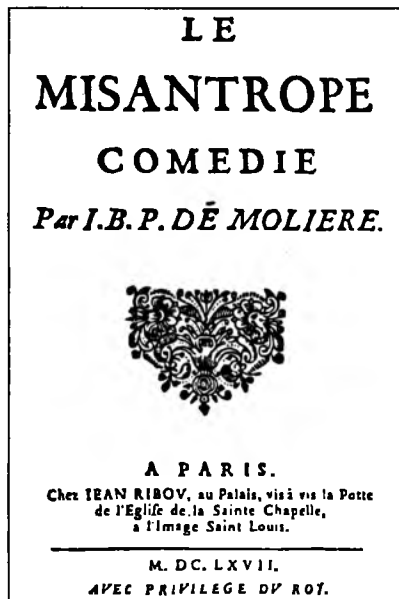
бов'ю. Складна, природно-жива, реально-правдива, інколи навіть смішна у своїй палкості і глибоко нещасна істота, наділена автором сумною вдачею і прагненням до чесних виконань громадського обов'язку, надає комедії значення авторської сповіді. Справді, Мольєр, якого нещадно цькували його противники, дедалі більше переконувався в тому, що виправити цей світ неможливо, однак не припиняв боротьби із суспільними вадами, у якій, на його думку, велику роль відігравала комедія.

У комедії «Скнара» (1668) митець в образі лихваря Гарпагона висміює нестримну жагу збагачення. Це типова комедія характерів, де вся сценічна дія підпорядкована розкриттю головної риси героя — жадібності. Скнара — це вічний тип у літературі. До нього ще до Мольєра зверталися Теофраст і Шекспір, а після Мольєра — Пушкін, Бальзак, Гоголь, Салтиков-Шчедрін та ін. Кожен із письменників по-своєму зображував скнару. А для Мольєра характерне підкреслювання провідної риси героя протягом усього твору. Драматург показує, як користолюбство знищує все людське в Гарпагоні, усі його почуття і здоровий глузд. Жадібність зображується як патологічна хвороба усього суспільства, котре автор попереджає про згубну силу грошей.

У комедії «*Міщанин-шляхтич*» (1670) Мольєр викрив кумедне намагання буржуа перетворитися на дворян. За часів Мольєра дворянство переживало економічний і моральний занепад, але зберігало колишні привілеї та авторитет у суспільстві. Уряд заохочував прагнення буржуазії купувати землі, посади та дворянські титули, бо за рахунок цих надходжень поповнювався державний бюджет. Драматург відобразив у комедії стосунки, що склалися між двома класами, відобразив особливості суспільної моралі загалом. Сміх у п'єсі викликає не тільки те, що го-

ловний герой, пан Журден, втрачає розум у своєму бажанні стати дворянином, а й показ самого вищого товариства, куди так прагне увійти Журден, — лицемірного, брехливого, нічого. Навчання Журдена стало своєрідною пародією на «кодекс аристократії», згідно з яким можна було робити будь-які ганебні вчинки, бути розпусним і невибагливим у методах здобуття вигоди, але завжди діяти «вишукано» й «благопристойно» зовні.

17 квітня 1673 року Мольєр грав у своїй виставі «Удаваний хворий». Сучасники згадували, що він ще ніколи не досягав такої досконалості в акторській грі. Прямо на сцені митець почувся погано, захлинувся у кашлі, з горла пішла кров, і він втратив свідомість. Його віднесли за лаштунки, на кілька хвилин Мольєр прийшов до тями, але потім знову впав у забуття. У такому стані його перенесли додому, де він невдовзі помер. Паризький архієпископ заборонив ховати Мольєра на



Титульний аркуш першого видання комедії Мольєра «Мізантроп». 1667

місцевому цвинтарі (за католицьким звичаєм, актор на смертному одрі повинен був покаятися в лицедійстві, а Мольєр не зробив цього). Попри особисте втручання короля, драматурга закопали в землю як самогубця — вночі, без церковного обряду, за муром цвинтаря.

## Традиції і новаторство Мольєра

Мольєр — блискучий майстер комедії, у створенні якої він спирався як на літературні, так і на народні тра-

диції. Ще в юності письменник захоплювався античною літературою, особливо комедіями Плавта і Теренція, вчився у них способам узагальнення характерів і розробці комічних конфліктів, прийомам побудови композиції та образної системи комедії. Як класицист, Мольєр дотримувався жанрової ієрархії. В його комедіях порушувалися теми реального життя і діяли не міфічні та історичні герої, а образи, взяті з тогочасної дійсності. Письменник віддавав перевагу зображенню у своїх персонажах якоїсь провідної риси (марнолюбство, жадібність, лицемірство тощо). Як всі класицистичні образи, герої Мольєра — носії однієї ідеї, вади чи пристрасті. Мова його комедій наближалася до розмовного стилю, що було обумовлено правилами класицизму. Персонажі чітко поділялися на позитивних і негативних, хоча Мольєр зробив певний крок у напрямку реалізму, створивши вперше в літературі багатозначний



образ Дон Жуана, в інших його персонажах теж відчувається прагнення митця до всебічного висвітлення характерів (особливо у пізніх комедіях). Основним критерієм оцінки героїв у комедіях французького драматурга був розум, здоровий глузд. Образи зображувалися схематично, вони були статичними, універсальними типами, що також відповідало законам класицизму. Як і всі класицисти свого часу, Мольєр прагнув повчати людство. Він вважав свої п'єси та їх героїв моральним уроком суспільству.

У своїй творчості Мольєр звертався до досвіду Кальдерона, Скаррона та інших драматургів. Із італійської комедії масок він узяв прийоми імпровізації, способи організації вистави, створення правдивих характерів. В іспанській комедії інтриги Мольєра приваблювали захоплюючий сюжет, його логічний розвиток, психологічна мотивація поведінки персонажів. А з фарсу, народного і давнього мистецтва, драматург брав комічні ситуації, теми, образи, що відзначалися великою достовірністю й життєвістю. Спираючись на традиції народного театру, Мольєр розробив і своє розуміння природи та призначення сміху. На його думку, смішне слід видобувати із зображуваної дійсності або навпаки — приносити туди сміх. Але сміх, що викликає комедія, цінний не тільки сам по собі, він повинен мати великий вплив на суспільство: шляхом висміювання вад людей, за словами Мольєра, досягається їх виправлення, тому сміх має надзвичайне суспільне значення.



Ж. Калло. Дзані, або Скапен.  
Офорт із серії «Три Панталоне».  
1618

Французький комедіограф зробив ряд важливих художніх відкриттів, що зумовили подальший розвиток жанру. Мольєр прагнув наблизити комедію до сучасності, але він як ніхто умів бачити у конкретному типове, характерне для всього людства. Його образи, взяті із самого життя, надзвичайно правдиві й достовірні. Драматург вважав, що театр повинен відображати дійсність і вади людей і не тільки розважати глядачів, а й виховувати їх. Він розвивав два види комедії: комедію характерів і комедію положень, нерідко поєднуючи їх. Він використо-

вував у своїх п'єсах спів, музику, танці, що сприяло появі нових жанрів — опери та балету. Письменник умів майстерно з'єднати комічне і трагічне, і це надавало його персонажам особливої виразності. Так, Оргон у «Тартюфі» викликає сміх своєю довірливістю, але в кінці п'єси глядачам стає шкода його, вони співчують герою.

Мольєр закликав акторів спостерігати дійсність, говорити на сцені живою мовою, грати природно й невимушено. Комедії Мольєра просякнуті народним духом, вони ґрунтуються на народних оцінках і поглядах. Н. Буало, який високо цінував Мольєра, дорікав йому за те, що він «надто народний», але саме народність стала однією з найкращих суттєвих рис його драматургії.

Творчість Мольєра відзначається всеосяжністю зображення дійсності. У його п'єсах різнобічно висвітлюється життя і аристократії, і буржуа, і представників народу — усіх

верств суспільства. Митець писав, що комедіограф «повинен уміти входити і в королівський палац, і в будинок буржуа, і в кав'ярню». Усе це було новим і незвичним для класицизму.

## Естетичні погляди Мольєра

Театр — дзеркало суспільства.

Велика виховна роль театру.

Дві цілі комедії: розважати й повчати.

Призначення комедії — викривати вади людей і суспільства.

Природність і простота у структурі п'єси та гри акторів.

Типізація характерів (художні образи — результат спостережень за сотнями людей).

Сатира — дійовіша від трагедії сила у боротьбі з пороками.

## Художні відкриття Мольєра

Правдиве зображення характерів.

Дійові особи п'єс — не міфічні та історичні герої, а звичайні люди.

Використання у п'єсах музики, співів, танців, що сприяло появі нових жанрів — опери та балету.

Використання досягнень народного мистецтва, що значно пожвавило комедію.

Створення двох типів комедії: комедії положень («Смішні манірниці», «Витівки Скапена») і комедії характерів («Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп»). Нерідке поєднання їх («Міщанин-шляхтич»).

Порушення деяких правил класицизму (правила трьох єдностей тощо) заради більшої життєвості п'єси.

Поєднання комічного і трагічного конфліктів.

## Мольєр та його театр

Мольєр був не тільки видатним комедіографом, але й талановитим актором і режисером. У своїй сценічній діяльності він виявив себе як новатор. На відміну від класицистичних трагедій, де переважно говорили і мало діяли, комедії Мольєра містять багато захоплюючих сцен, стрімких подій. До того ж він учив акторів не просто з пафосом декламувати тексти, а вживатися в роль і промовляти фрази відповідно до певної ситуації. «Король у бесіді сам на сам зі своїм воєначальником говорить по-людськи просто, а не галасує як божевільний», — любив повторювати митець на репетиціях. До товаришів по трупі він звертався зі словами: «Спробуйте зрозуміти як слід характер вашої ролі і уявити собі, хто ви є і хто є ті особи, яких ви зображуєте». Мольєр вимагав від своїх акторів настільки природної гри, щоб глядач міг у сценічних персонажах впізнати самого себе. З цією ж метою драматург змінив усталену традицію театального костюму. Якщо в класицистичних трагедіях актори виходили на сцену в розкішному, але умовному вбранні, то Мольєр залишив умовні костюми лише у балетах. А в його комедіях актори стали грати в костюмах, що відповідали характеру ролі та обстановці, в якій відбувалася дія. Відомо, наприклад, що на прем'єрі «Тартюфа» драматург змусив свою дружину Арманду, котра виконувала роль Ельміри, переодягтись. Замість розкішного бального вбрання їй довелося одягти просту домашню сукню, що більше пасувала до сцени, яку треба було грати. Одяг сучасних Мольєрові персонажів відображав їхнє соціальне становище і вік. Крім того, драматург та його трупа часто використовували

театральні типи-маски, що походили з народного фарсу та італійської комедії дель арте. Такі ролі виконувалися у стилізованих костюмах цих жанрів.

Мольєр успішно розвивав техніку сценічної мови, приділяючи велику увагу її темпу та інтонаціям, паузам тощо. У театрі французького комедіографа переважала синтетична манера театального мистецтва, тобто його актори не тільки говорили, а й співали, танцювали, представляли пантоміми. Сам Мольєр блискуче виконував комічний менует у «Міщанині-шляхтичі», співав у «Закоханому лікарі» і багатьох інших п'єсах. Декорації в його комедіях стали більш реалістичними, у них застосовувалися справжні деталі побуту та інтер'єру. Усе це сприяло розвитку жанру комедії, її поштовху та наближенню до життя.

## Мольєр і Арманда

Арманда Бешар народилася в 1643 році, коли Мольєр створив свою першу труп. Дівчинка зростала на його очах, перетворюючись поступово на молоду привабливу жінку. Арманда дедалі більше привертала увагу драматурга, який закохався в неї раз і назавжди. Він навчив її прийомам сценічного мистецтва, зробив з неї блискучу актрису, що з успіхом виступала в різних амплуа. Виховуючи в ній свою майбутню дружину, Мольєр завжди ревнував її — і небезпідставно. Арманда, що начиталася преціозних романів пані Скюдєрі, мріяла про розкішне столичне життя і сотні шанувальників. Після одруження з Армандою Мольєр влаштував усе так, як вона хотіла. Драматург здобув покровительство Людовіка XIV, його трупа мала почесне звання «Трупа короля». Вони грали в Пале-Роялі, і Арманда була зіркою цього провідного театру Франції. До того

ж Мольєр став багатим, призначена королем пенсія складала 7000 ліврів щорічно, і він міг гідно одягати свою дружину для виходу в світ, на придворні свята.

Однак Арманда не відзначалася подружньою вірністю. Вона приділяла більше уваги столичним розвагам, ніж сімейному життю. У кожному з чоловіків, що завжди оточували дружину, Мольєр бачив суперника. Почасти він викрив таких «жевжиків» в образі графа Доранта у «Міщанині-шляхтичі». А сам драматург і актор нерідко грав на сцені і в житті роль обманутого чоловіка, який мучиться ревностями, але нічого не може вдіяти. Мольєр знав, що становище рогоносця робить його смішним у суспільстві. У 1668 році він розлучився з Армандою, переїхавши на нову квартиру, хоча вона продовжувала грати в його театрі. Вони зустрічалися тепер тільки на репетиціях. Але жити без неї Мольєр не міг, і через чотири роки, в 1671 році, він умовив Арманду повернутися до нього. Його новий будинок на вулиці Рішельє був ще розкішнішим за колишній. Проте страждання митця на цьому не скінчились. До ревностей додалися численні хвороби.

І досі точно не визначено, на що хворів Мольєр. Одні вважають, що в нього була невиліковна хвороба легенів, інші говорять про захворювання шлунка, через яке наприкінці життя драматург не міг їсти нічого, крім молока. Інколи фізичний стан його поліпшувався, він нормально їв і спав, але перебував у надзвичайно поганому настрої. Деякі сучасники твердять про наявність у нього психічного розладу. Втім усі ці негаразди були зумовлені насамперед невлаштованістю його сімейного життя і невдачами у театральній діяльності. Мольєра цькували аристократи, переслідували церковники, в останні роки король позбавив його своєї милості, захопившись творчістю композитора Люллі, без якого

не обходилося тепер жодне придворне свято. А головне — Арманда, хоч і жила поруч, була не з ним...

Французький критик Лансон писав: «Важко уявити собі більш важке існування. Життя мандрівного комедіанта, яке Мольєр вів протягом дванадцяти років, було сповнене неприємностей і втоми. Оселившись в Парижі і здобувши славу й успіх, він міг тільки шкодувати про важкі часи своєї молодості. «Школа жінок» викликала ненависть літераторів і акторів; у ньому не щадили ні автора,

ні актора, ні людини. Його звинувачували в тому, що він — простий блазень і плагіатор; коли це не допомогло, його звинуватили в безчесності, в аморальності, в тому, що він одружився зі своєю дочкою. Усе це він пережив мужньо. Але не встиг вийти з цієї битви, як «Тартюф» підняв проти нього всіх святенників і благочестивих людей, янсеністів, суворих християн і заздрісних авторів. «Дон Жуан» тільки підлив масла у вогонь. Король полишив його, хоч і не позбавив підтримки. Серед цієї боротьби йому доводилося утримувати свою трупку і розважати короля; він був директором театру; він брав участь у балетах у Версалі, Сен-Жермені, Шамборі, грав у Парижі у своїх власних п'єсах і в п'єсах інших авторів; серед цих хвилювань, численних виснажливих занять він написав за чотирнадцять років приблизно 30 п'єс... А між тим його сімейне життя було сумним. Нерівний шлюб, в якому дружина була надто молода і легковажна, а чоловік надто закоханий і надто зайнятий, отруював його існування турботами і прикрощами. Він глибоко



Сіменон. Мольєр у ролі Сганареля.  
Гравюра. 1661

страждав, але не був сентиментальним, попри свою серйозність та меланхолійність. Зі свого внутрішнього та зовнішнього життя, зі своїх пристрастей, смутку і страждань, як зі своїх мандрів і боротьби, він видобував через особистий досвід знання слабкостей, дивацтв і пороків, властивих людству».

## Мольєр і король

Ж. Мішле, який у своїй історії царювання Людовіка XIV чимало сторінок присвятив Мольєрові, пише: «Немає

сенсу порівнювати Мольєра з Шекспіром. Шекспір не стояв біля порога в кімнату Єлизавети. Цей піднесений мрійник жив у своєму власному театрі; хоча він був надто зайнятий, у нього був час для роздумів. А Мольєр розривався на шматки, кидався з боку в бік серед двох ролей, що випали на його долю, але передусім він був «лакеєм короля», який стелив королю постіль, завжди перебував на варті при дворі, цьому ніколи не спокійному полі битви. Ці величезні зусилля тривали вісім років, і Мольєр загинув через них». Хто ж насправді був Мольєр — «лакей короля» чи все ж таки митець?..

Дійсно, у ті часи все залежало від волі монарха. Людовік XIV визначив долю трупи Мольєра, віддавши у його розпорядження Пале-Рояль, захистив від церковників у період гонінь на «Тартюфа». Король не звернув уваги на те, що Мольєра звинувачували в кровозмішенні й аморальності. Він створив усі умови для творчої роботи митця. Завдяки милостям короля зріс престиж театральної професії, і драматург з гордістю носив своє ім'я, додаючи до прізви-

ща дворянську частку «де»: Жан Батист Поклен де Мольєр. Комедіографу, якого любив король, мали виказувати шану і буржуа, і аристократи. Мольєр став багатю людиною. Його будинок на вулиці Рішельє був прибраний дорогими меблями, килимами, картинами.



А. Босс. Диви нерозумні

Мольєр віддано служив Людовіку XIV. Він писав для нього п'єси і балети, а іноді виконував і обов'язки слуги: подавав королю предмети побуту, допомагав одягатися, що, до речі, вважалося тоді за честь.

Але в останні роки життя драматург втратив прихильність Людовіка XIV. Наприкінці 1660-х — на початку 1670-х років Мольєр створював свої комедії-балети разом з італійським композитором Люллі, який незабаром цілком заволодів увагою короля. Людовік XIV не міг тепер обійтися без Люллі у придворних розвагах, і останній отримав монополію не тільки на всі музичні твори, що виконувалися у Франції, а й на тексти до них. Це означало, що Мольєр мав просто подарувати Люллі частину своїх творінь.

Драматург боровся з цим, як міг. Замовляв нові партитури ворогу Люллі композитору Шарпантьє. Використовував музику у «Витівках Скапена», хоча вона була там не потрібна. Переробив своїх «Учених жінок». Але він розумів, що без підтримки Людовіка XIV його театр не може існувати. В «Удаваному хворому»

Мольєр зробив спробу повернути прихильність короля. До п'єси був спеціально написаний пролог, де лестощі на адресу монарха переходили всі межі. Пастухи, пастушки, богиня Флора та інші міфологічні істоти на різні глоси мали оспівувати владу короля. Але пролог так і не прозвучав зі сцени. Людовік XIV не схотів дивитися «Удаваного хворого» — можливо, тому, що музику до комедії писав не Люллі, а Шарпантьє. І п'єса була поставлена не в королівському палаці, а в «місті», тобто в театрі Мольєра на вулиці Рішельє.

Як писав Вольтер, «муза Мольєра була занадто гнучкою, вона могла припинюватися перед королем, коли це було потрібно, а потрібно це було майже завжди заради його

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Комедія (грецьк. *kōmōdia*, від *kōmos* — весела процесія і *ōdē* — пісня) — драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи в людині.

Комедія як жанр зародилася у Стародавній Греції. Одним із найвидатніших драматургів тієї пори був Арістофан. Вершиною комедійних здобутків епохи Відродження стали твори В. Шекспіра. У XVII ст. вели-

кою популярністю користувалися комедії Лопе де Вега та Кальдерона де ла Барка. Найвищого розквіту в добу класицизму комедія досягла у творчості Ж. Б. Мольєра.

Комедія масок, або комедія дель арте (італ. *commedia dell'arte* — професійна комедія) — різновид італійського імпровізованого народного театру доби Відродження, що успадкував традиції римської доби. Персонажі комедії масок були втіленням комічного гротеску, буфонади, яскравого видовища карнавального ти-

пу. Як театральний жанр вона вплинула на творчість Ж. Б. Мольєра, К. Гольдони, К. Гоцці, М. Гоголя та ін.

Комедія ситуацій — жанровий різновид комедії, розбудований на несподіваному повороті сюжетної лінії, інтризі чи «непередбачуваному» збігові обставин. Комедія ситуацій, відома з античної доби, розвивалася в середньовічних фарсах, у комедії масок, в інтермедіях тощо. До цього жанру зверталися Т. де Молина, В. Шекспір, Ж.-Б. Мольєр, М. Гоголь, І. Котляревський та ін.

театру, заради комедії, перед якою одною він побожно схилявся». Хоча Мольєр і служив королю, він зумів залишитися самим собою, створивши низку п'єс, що визначили культурне тло його епохи. Драматург орієнтувався у своїй творчості не тільки на смаки короля, а й на всю Францію, бо його талант живили народні джерела. Коли Людовік XIV якось спитав у Н. Буало, хто з митців прославить його епоху, той відповів: «Мольєр». Справді, Мольєр, придворний у житті, у театрі був королем комедії.

### Питання для учнів

- Що вам відомо про життя Мольєра?
- Який жанр він розробляв?
- Які традиції наслідував драматург і що нового він вніс у теорію і практику театру?
- Назвіть художні відкриття Мольєра.
- Як змінилися класицистичні вистави з появою митця?
- З допомогою яких засобів Мольєр та актори його трупи досягали правдивості зображення?
- Як говорили й діяли персонажі його п'єс?
- Яке значення надавалося костюмам та декораціям?

Комедія характерів — жанровий різновид комедії, побудований на показі рис характеру, що викликають сміх. Комізм тут не зовнішній (як у комедії ситуацій), а внутрішній, хоча внутрішнє нерідко виявляється через зовнішнє.

Гумор (лат. *humor* — волога, рідина) — різновид комічного, відображення смішного у життєвих явищах і людських характерах. Гумор не заперечує об'єкта висміювання і цим відрізняється від сатири, для якої характерне цілковите заперечення й різке осміяння зображуваного. Добродушний гумор піддає осміянню здебільшого часткові недоліки загалом позитивних явищ, окремі смішні риси в характері людини.

Іронія (грецьк. *eirōneia* — лукавство, глузування, удавання) — художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. Це насмішка, замаскована зовнішньою благоприсойною формою.

Іронія (грецьк. *eirōneia* — лукавство, глузування, удавання) — художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. Це насмішка, замаскована зовнішньою благоприсойною формою.

Сарказм (грецьк. *sarkasmos* — терзання, від *sarkazō* — рву м'я-

- Що взяв Мольєр з народного театру?
- Розкажіть про діяльність Мольєра — драматурга, актора, режисера.
- Що таке комедія характерів і комедія положень? Яке місце посідають ці два види комедії у творчості драматурга?
- Як Мольєр розумів призначення театру і комедії?

### Завдання для учнів

Визначте риси класицизму у творах Мольєра та приклади порушення ним принципів класицистичного мистецтва. Як ці новації вплинули на розвиток жанру комедії?

### «Міщанин-шляхтич»

(1670)

Історія створення комедії. У 1669 році король Людовік XIV приймав у своїй резиденції у Версалі турецьких послів на чолі з Солиманом-агою. Турків змусили довго чекати, а потім запросили їх до галереї Нового Палацу, прибраної надзвичайно розкішно. Король сидів на троні, і на його вбранні було діамантів на чотирнадцять мільйонів ліврів. Однак Солиман-ага та його почет не виказали очікуваного

со) — їдка, викривальна, особливо дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті і гнівного презирства. Сарказм не має подвійного, часто прихованого дна, як іронія, близько до якої він стоїть, виражається завжди прямо. Сарказму притаманне поєднання гніву, ненависті з гіркою посмішкою. Об'єктом сарказму виступають, як правило, речі небезпечні, різко негативні й аморальні.

захоплення. Турецькі посли зробили вигляд, начебто в Турції всі носять костюми з діамантами. Поведінка гостей не сподобалася королю, і він наказав придворному драматургу Мольєру і композитору Люллі написати п'єсу, в якій би висміювалися турки. Так був створений «Міщанин-шляхтич».

Прем'єра п'єси відбулася 14 жовтня 1670 року в Шамборі. Після вистави комедію почали критикувати з усіх боків. Вище товариство зрозуміло, що у творі висміювалися не стільки турки, скільки представники аристократії та буржуа, які хотіли здобути дворянські титули. Адже п'єса являла собою пародію на мораль і спосіб життя вищих кіл суспільства. Найбільше обурення у велико-світської публіки викликав образ Клеонта, котрий не тільки не приховував свого низького походження, а навпаки, підкреслював його, проголошуючи, що титули і звання не мають жодного значення, бо головне для людини — це її розум та високі моральні якості (честь, гідність, правдивість тощо).

**Особливості жанру.** За змістом «Міщанин-шляхтич» є зразком соціально-побутової комедії, у якій розкриваються норми моралі і життя буржуазії та аристократії. Однак у п'єсі наявні також елементи любовної комедії. Конфлікти твору поділяються на два види: соціальні (стосунки між різними класами —

аристократами і буржуа) і психологічні (зіткнення здорового глузду, розуму із пристрастним бажанням Журдена стати дворянином; любовні лінії: Клеонт — Люсіль — Дорант, Дорант — Дорімена — Журден, Журден — Дорімена — пані Журден, Ков'ель — Ніколь).

Автор майстерно поєднав соціальний зміст із любовною інтригою, що зробило його п'єсу цікавою для глядачів. У захопливій розважальній формі він повчав публіку, нагадуючи про людську гідність, про необхідність долати ниці пристрасті і зберігати за будь-яких обставин честь, розум і власну особистість.

Характерною особливістю твору є те, що за формою це *комедія-балет*. У п'єсу було включено пісні, танці, музичні інтермедії. Жанр, створений Мольєром для придворних розваг, автор наситив гострим викривальним пафосом. Музичні й танцювальні номери, органічно поєднані з текстом, сприяли поглибленню психологічних характеристик героїв, підкреслювали ті чи інші їхні риси, розкривали абсурдність їхньої поведінки та аморальність вчинків. Церемонія посвяти в «мамамуші» стала кульмінацією комедії, оскільки манія Журдена сягає у цій сцені крайньої межі, і вся безглуздість його намагань та моральна нищість виявляються особливо яскраво.

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Сатира** (лат. *satira*, від *satura* — суміш, усяка всячина) — особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного. У вузькому розумінні — твір викривального характеру. Сатира спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства; на відміну від гумору, вона має гострий непримиренний харак-

тер. Часто об'єктом сатири є антиподи загальнолюдської моралі, пристосуванці, лицеміри, ренегати і зрадники, явища, які не відповідають естетичному ідеалу.

**Буфонада** (італ. *buffonata* — блазенство) — комедійна манера гри актора, в якій використовуються засоби надмірного комізму, окарікачування персонажів, ситуацій; вистава, побудована в такій манері виконання.

**Фарс** (франц. *farce*, від лат. *farcio* — начиняю) — вид народного театру та літератури західно-європейських країн, передусім Франції. Відзначався комічною, нерідко сатиричною спрямованістю, реалістичною конкретністю, вільнодумством. Герої фарсу — городяни. Образи-маски позбавлені індивідуального начала, вони були першою спробою створення соціальних типів.

Згідно із правилами класицистичної комедії дія розвивається навколо одного головного персонажа і одного головного конфлікту (у п'єсі — це прагнення Журдена потрапити до вищого товариства), що визначає всі сюжетні лінії твору (долю Люсіль, Клеонта, Ков'єля, Ніколь, стосунки Доранта й Дорімени).

Композиція п'єси відзначається послідовністю, внутрішньою логікою та гармонійністю.

Відповідно до законів класицизму твір складається з п'яти дій, четверта дія містить кульмінацію п'єси, а п'ята — розв'язку.

Комедія «Міщанин-шляхтич» не багата на зовнішні події. Основну увагу в ній приділено діалогам, що розкривають характери дійових осіб та стосунки між ними. Як у всіх творах класицизму, персонажі п'єси Мольєра є художнім узагальненням якоїсь певної пристрасті, моральної риси чи слабкості. Так, Журден охоплений манією стати аристократом, Дорант — втілення світської розбещеності, а Клеонт — честі та людської гідності, Ков'єль і Люсіль уособлюють здоровий глузд тощо.

У комедії зберігається класицистичне правило трьох єдностей. Дія відбувається протягом одного дня і в одному місці — в домі Журдена. Як і вимагали закони класицизму, в комедії діють не царі, полководці, міфічні чи історичні герої, а персонажі із сучасного Мольєрові життя. Поряд із представниками вищих класів це буржуа і люди з народу. Мова героїв не пишна та величава, як у трагедіях, а наближена до розмовної.



Ле Потр. Вистава комедії Мольєра  
«Міщанин-шляхтич» у Версалі.  
Гравюра

Разом з тим п'єсі Мольєра властиві й новаторські риси. Драматург поєднав комедію характерів (у центрі уваги автора знаходиться характер, його цікавить передусім моральна сутність персонажів) з комедією інтриги (саме напружена інтрига сприяє повному виявленню характерів, причому провідну роль відіграє розигранш, вигаданий Ков'єлем). Мольєр узяв своїх героїв з реальної дійс-

ності, зумів показати саму їхню суть, головне в цих характерах. Мольєрівські персонажі говорять природно й невимушено, мова їх індивідуалізована, що також було новим для драматургії того часу.

Митець орієнтувався на смаки не вищих кіл суспільства, а широкої публіки. Народні оцінки того, що відбувається в домі Журдена, висловлюють слуги Ков'єль і Ніколь. Невипадково останнє слово в комедії належить саме Ков'єлю, який сміється з Журдена: «От йолоп, так йолоп». Устами слуги виражена точка зору і самого автора, який дотримувався демократичних принципів у мистецтві.

Новим для класицистичної комедії було й використання елементів народного театру. Вплив фарсової традиції відчувається і в комізмі зовнішніх ситуацій (сцени сварки вчителів, церемонія посвяти Журдена в «мамуші», що супроводжується його побиттям), і в сценах, побудованих на недоречностях та непорозуміннях (сцена сварки закоханих). Прийоми буфонади, притаманні народному театру, знаходимо в епізодах, де зображуються поява пана Журдена у новому вбранні та



уроки, які він бере у своїх вчителів. Окарикатурення Журдена (як він одягається, кланяється, вимовляє звуки) сприяє викриттю ганебного плазування буржуазії перед аристократією, яка того не варта. Численні перекладання героїв також пов'язані з народним театром. Яскраве видовище карнавального типу, створене в комедії Мольєра, походить з італійської комедії дель арте.

Тематика і проблематика комедії. Основною темою комедії є зображення прагнення багатого буржуа пана Журдена потрапити до вищого товариства. Для цього він вчиться, наймає вчителів, у всьому намагається походити на дворян — і в одязі, і в звичках, і в манерах. Сміх викликає не саме навчання, — у тому, що людина хоче здобути освіту, немає нічого смішного, — а ганебне плазування, лакейське приниження Журдена перед придворними званнями і титулами, кумедні спроби зрівнятися з аристократами. Сам пан Журден так визначає сенс свого навчання: «Я хочу розуму набратися, щоб не пасти задніх у пристойному товаристві». (Тут і далі пер. І. Стешенко.) Бажання посісти вище місце у суспільстві — природне для людини, тож комічного ефекту не виникло б, якби автор не показав, у яке саме «пристойне товариство» хоче потрапити Журден. Тому другою темою комедії є викриття лицемірної моралі аристократії. Разом із Журденом комічними образами п'єси стають граф Дорант і маркіза Дорімена. Автор показує, що вони живуть порожнім життям, весь час тільки розважаються, прагнуть привласнити чужі гроші і, хоча не розумніші за інших, пишаються своїми титулами та близькістю до придворних кіл.

Висміюючи плазування Журдена перед аристократією, драматург викриває всю соціальну систему тодішньої Франції — від верхів до низів. Аристократи живуть за рахунок інших, міщани соромляться свого стану і хочуть ста-

ти дворянами, кравці улеслюють клієнтів, аби більше вкрасти, вчителі дбають лише про гроші, а митці вважають, що «найщиріші оплески не нагодують шунок».

Мольєр порушує у своїй п'єсі важливі соціальні та моральні проблеми: яке місце людини в суспільстві, які моральні пріоритети та ідеали панують у державі, що визначає цінність особистості, проблеми освіти, виховання, містечтва, кохання, честі, людської гідності та ін.

У своєму творі драматург стверджує гуманістичні ідеї: людина має бути сама собою, виховувати в собі внутрішню шляхетність, здобувати знання і досвід, не поступаючись своєю гідністю. Водночас він проголошує цінність особистості незалежно від її соціального і майнового стану. Цю думку втілено в образі Клеонта. Драматург захищав право чесних і добрих людей на щастя. У фіналі комедії Журден дає згоду на шлюб Клеонта і Люсіль, Ков'єля і Ніколь, які так прагнули цього. Вважаючи, що люди з такими пристрастями та пороками заслуговують на покарання, автор владою митця вершить правий суд над Журденом, Дорантом і Доріменою, хоча вони й гадки не мають, що постраждали саме за свої вади. Журден був одурений через свою дурість та плазування перед аристократами, а Дорант і Дорімена, гадаючи, що зробили вигідну партію, насправді ж «взяли шлюб із злиднями».

Образна система комедії. Згідно з правилами класицистичної комедії, образна система «Міщанина-шляхтича» відзначається чіткістю й симетричністю побудови. Негативним персонажам протистоять позитивні. Образи об'єднані в певні пари: пан Журден і пані Журден, Дорант і Дорімена, Люсіль і Клеонт, Ков'єль і Ніколь. Кожен із персонажів є художнім типом: Журден — тип міщанина, втілення марнолюбства; Дорант — лицемірний і цинічний дворянин; пані Журден — тип

сварливої дружини; Ков'ель — розумний і кмітливий слуга; Клеонт — тип благородної людини, яка понад усе ставить честь і кохання.

Пан Журден — багатий буржуа, котрий соромиться свого походження і хоче потрапити до вищого товариства. Він вважає, що за гроші можна купити все — і знання, і аристократичні манери, і любов, і титули, і посади. Журден наймає вчителів, які навчають його правилам поведінки у світському товаристві та основам наук. У сценах навчання автор викриває невігластво буржуа і водночас схоластичність тогочасної освіти. Журден не має елементарних знань, і тому стає жертвою тих, кого цікавить тільки його гаманець. Легковірного міщанина обдурюють геть усі — від учителів і кравців до графа Доранта, бо він легко піддається впливу лестоців та магії звертання «ясна вельможність».

Журден смішний у своєму прагненні за будь-яку ціну стати аристократом. Мольєр показує, як певна пристрасть чи вада може витіснити з душі людини всі гарні задатки. Так, марнолюбство заповняє весь внутрішній світ Журдена. Він від природи не дурний, адже зумів примножити капітал свого батька. Бачить шахрайство кравця. Віддає перевагу народним пісням перед салонними серенадами. Помічає, що Дорант ошукує його, але погоджується на це, аби мати змогу на рівних спілкуватися з аристократами. Пан Журден має достатньо розуму, щоб зрозуміти, що вчителі пропонують йому мертві істини, які не розвивають, а навпаки, стримують природу людини, її природні бажання і почуття. Однак



Ф. Буше. Ілюстрація до п'єси Мольєра «Вчені жінки». 1757

прагнення здобути дворянство стає сильнішим за здоровий глузд: весь розум і природне єство в Журдені поступаються марнославству.

З Журдена усі сміються, явно чи потайки. Пані Журден відверто картає його. Дорант підлещується до нього, хоч у душі зневажає. Слуги Ков'ель і Ніколь не можуть стримати сміх при появі Журдена у «великосвітському» вбранні. Але ніщо не здатне здолати пристрасть Журдена, яка стає не просто смішною, а й небезпечною для оточуючих. Він ображає й обдурює дружину, жорстоко пово-

диться зі слугами, готовий пожертвувати щастям власної дочки заради аристократичного звання.

Журден показаний у п'єсі неосвіченим, грубим, сповненим марнолюбства, хоча загалом він добродушний і щирий, часом зворушливо наївний. Над ним можна сміятися, але його нема за що зневажати. Як писав Д. Дідро, «смішний не той, хто знає про свою ваду, а той, хто не знає і впевнений у собі». Журден щиро дивується, що він говорить прозою, що є така наука логіка, що слова складаються із звуків. Він ніби вперше відкриває для себе світ, і це викликає сміх. Але глядачі зрозуміли, що у п'єсі «Міщанин-шляхтич» Мольєр над буржуа тільки посміявся, а справжнє вістря його сатири спрямоване проти аристократів, у зображенні яких він не пошкодував викривальних засобів. Журден, хоча й кумедний у своєму бажанні стати шляхтичем, але все ж таки кращий за Доранта й Дорімену, бо залишається щирим у своїх прагненнях, тоді як вони втратили будь-яке уявлення про честь і совість.

Граф Дорант — зубожілий аристократ, людина без моральних норм. Він обдурює Журдена, не гребуючи жодними засобами, аби видурити в того гроші. І все це під маскою вишуканості й благопристойності. Удаючи з себе друга Журдена, Дорант живе за його рахунок і за його гроші робить подарунки Дорімені. У Доранта немає нічого, окрім його титула. Він збіднів не тільки матеріально, а й духовно. Єдине, що вміє граф, — це витратити гроші, жити порожнім життям і лицемірити.

Мольєр гіперболізує вади Доранта, і найвищої точки ця гіперболізація сягає у сцені посвяти Журдена в «мамамуші». Дорант, який називався другом Журдена, нічого не має проти розиграння над ним, остаточно виявляючи цим свою ницість. «Розбещеність і безсоромність, помножені на лицемірство, — ось образ безчестя в комедії «Міщанин-шляхтич», — писав про графа Доранта французький критик Н. Пуссі.

Образ маркізи Дорімени поданий також у сатиричному плані. Це молода вдова, яка прагне розкоші, світських розваг і хоче зробити вигідну партію. Вважаючи графа Доранта багатим, вона погоджується вийти за нього заміж, радіючи, що заволодіє не тільки його серцем, а й майном. Проте Дорімена потрапляє у тенета власної розбещеності, її вади обертаються проти неї самої.

Здоровий глузд втілений в образі пані Журден. Вона розуміє всю безглуздість поведінки чоловіка, викриває Доранта й Дорімену, щиро хоче щастя для своєї дочки з чесним Клеонтом. Однак пані Журден не є позитивним ідеалом драматурга, оскільки вона надто сварлива, брутальна й обмежена.



Т. Жоанно. Ілюстрація до п'єси Мольєра «Дон Жуан»

Позитивний ідеал автора втілено у представниках молодого покоління. Люсіль і Клеонт — освічені, чесні й добрі молоді люди. Вони не соромляться свого походження, понад усе цінують в людях моральні якості, чисті й високі почуття, борються за своє щастя. Устами Клеонта виражається авторська позиція, утверджується цінність особистості незалежно від її стану, засуджуються вади суспільства: «Я вважаю, що всякий обман принижує порядну людину. Негідно ховати своє

справжнє походження, з'являтися товариству на очі під чужим титулом, видавати себе не за те, що ми є насправді. Звичайно, мої предки займали почесні посади, сам я чесно прослужив шість років у війську, і достатки мої такі, що я сподіваюся зайняти не останнє місце в товаристві, проте, незважаючи на все це, я не маю бажання привласнювати собі те звання, яке не належить мені з народження, хоч, може, інші на моєму місці і вважали б, що вони мають право це зробити; отже, скажу вам відверто, я — не шляхетного роду». Клеонт не дворянин, але має справжнє благородство душі і власну гідність. Він веде чесний спосіб життя, віддано служить державі. Цей образ протиставлений негативним персонажам комедії. За свої високі моральні якості Клеонт винагороджується у п'єсі шлюбом з Люсіль. Дочку Журдена змальовано у творі менш виразно, але добре показано її привабливі риси — краса, людяність і здатність до високого кохання. Автор утверджує силу взаємних почуттів, що важать більше за титули і багатство.

Закоханим допомагають з'єднатися слуги Ніколь і Ков'ель, які представляють народні типи. Весела й гостра на язик Ніколь і вина-

хідливий та кмітливий Ков'ель втілюють позитивне, природне, гуманне начало. Ці образи протиставлені егоїзму буржуазії та ницості дворянства. Слуги висловлюють розумні, тверезі оцінки подій та людей, вони активніші від своїх хазяїв. Без витівки, яку придумав Ков'ель, Люсіль і Клеонт не змогли б одружитися. Те, що всю «режисуру» розиграшу автор віддає Ков'елю, підкреслює глибоку віру Мольєра в народ, у його розум і творчі можливості, у здатність відновити справедливість.

Хоча в кожному з персонажів підкреслюється якась одна риса, не можна не помітити, що Мольєр у п'єсі «Міщанин-шляхтич» прагнув до багатогранності зображення людських характерів (так, Журден — втілення не тільки гіпертрофованого марнолюбства, а й наївності, невігластва, практичності тощо). Ця неоднозначність образів була новим кроком у розвитку жанру класицистичної комедії.

Сміх у комедії «Міщанин-шляхтич». У п'єсі Мольєра панує атмосфера сміху. Драматург використовує сміх для викриття негативних рис людей і вад суспільства. Сміх у комедії має величезну виховну силу, бо з його допомогою автор показує справжнє обличчя людства. Сміх допомагає людям посміятися над собою, побачити те, що вони раніше не помічали.

Сміх у комедії «Міщанин-шляхтич» має не тільки історичну основу, а й абсолютну природу. Епоха Людовіка XIV давно минула, стосунки між дворянством і буржуазією нині не актуальні, а п'єса й досі подобається публіці. А це означає, що автор втілює у своїх персонажах не стільки індивідуально-конкретне, скільки абсолютне — те, що завжди було й буде притаманне людській натурі. Мольєр, як видатний майстер комедії, показав ті загальні недоліки, що живуть у людях і по сьогодні,—

марносластво, лицемірство, невігластво, пихатість тощо.

Сміх Мольєра багатозначний за своїм змістом. Він то веселий, доброзичливий, життєрадісний, то викривальний, нищівний. Багатозначність сміху зумовлює розмаїття засобів комічного у п'єсі. У зображенні Журдена, пані Журден, закоханих автор віддає перевагу гумору та іронії. Глядачі весело сміються, коли кравець пояснює Журденові, що на костюмах аристократів квіточки мають бути розташовані лише голівками вниз, коли вчителі навчають Журдена гарним манерам або коли його посвячують у «мамамуші». Викликає сміх і гумористична сцена сварки Клеонта й Люсіль, і кожна поява пані Журден, яка весь час лається. Між тим при змалюванні образів аристократів застосовуються гостріші засоби комічного — сатира і сарказм. Якщо вчинки Журдена лише висміюються, то спосіб життя Доранта і Дорімени рішуче засуджується.

Мольєр був блискучим майстром комізму. Комізм у «Міщанині-шляхтичі» виникає і в окремих ситуаціях, в які потрапляють герої п'єси, і в їхніх висловлюваннях (яскравий приклад словесного комізму — «турецька» мова, вигадана автором). Проте комізм криється передусім в характерах персонажів, що виявляються через їхні вчинки та діалоги. Не обмежуючись зображенням комічних моментів, драматург створив живі сатиричні образи, які не втратили свого значення і в наш час. Комічні ефекти в комедії Мольєра ґрунтуються на широкому використанні можливостей народного театру, що надає п'єсі особливої життєвості та дієвості.

Сміх у комедії «Міщанин-шляхтич» — це спосіб викриття лицемірної моралі та рабської психології суспільства, це вираження демократичної точки зору автора і моральний урок не тільки сучасникам драматурга, а й нашому сьогоденню.

Опорні таблиці до вивчення комедії «Міщанин-шляхтич»

Риси вдачі Журдена	
Дурість	Розум
Прагне потрапити до вищого товариства, яке того не варте	Уміє рахувати гроші
Дає гроші за те, щоб його називали «ваша світлість»	Спостережливий: помічає шахрайство кравця
Залицяється до Дорімени, не розуміючи, що Дорант використовує його почуття	Не бачить сенсу у схоластичних науках
Неук і невіглас, тому його легко обдурюють	Вистачає розуму не втратити в бійку

Журден	Дорант
Щирий у своїх почуттях	Лицемір
Щиро вірить у шляхетне слово Доранта — обіцянку повернути гроші. Довірливість	Не збирається повертати гроші, більше того — використовує їх у власних цілях. Нечесність
Прагне дружити з високими особами. Дурість, приниження	Глузує із Журдена, хоча живе за його рахунок. Цинізм

Аспекти зіставлення	Журден	Клеонт
Походження	З міщанського роду	Предки посідали почесні посади, сам прослужив шість років у війську, має досить великі статки
Ставлення до родовитості	Прагне за будь-яку ціну стати аристократом, зневажає міщан, хоча сам належить до них	«...Я сподіваюся зайняти не останнє місце в товаристві, проте, незважаючи на все це, я не маю бажання привласнювати собі те звання, яке не належить мені з народження»
Уявлення про найвищі життєві цінності	Титул, належність до вищого товариства	«...Я вважаю, що всякий обман принижує людину. Негідно ховати своє справжнє походження». Понад усе цінує честь і моральну шляхетність

Пан Журден	Пані Журден
Принижується перед аристократами	Не принижується, має власну гідність
Легко піддається обману, лестошам	Одразу розпізнає брехню, не піддається обману
Не погоджується на шлюб Клеонта з Люсіль через відсутність у нареченого титулу й звання	Цінує Клеонта не за титул, а за його гарні моральні якості, бажає справжнього щастя своїй дочці

Кохання			
Дорант і Дорімена	Клеонт і Люсіль	Ков'ель і Ніколь	Журден і Дорімена
Основане на розрахунку, обидва цінують не почуття, а гроші	Справжнє піднесене почуття. Цінують один одного за гарні моральні якості	Природне, щире. Заради свого почуття здатні на активні дії	Для Журдена це один із засобів потрапити до вищого товариства. Кохання до шляхетної дами личить аристократу, яким хоче стати Журден

Слуги (Ков'ель і Ніколь)	Пан Журден
Втілення розуму й народної моралі	Втілення безглуздя й неуктства
Розумніші за хазяїна	Дає себе обдурити, навіть не підозрюючи про обман
Відновили справедливість, поєднавши серця закоханих	Не здатен чинити по справедливості
Народна оцінка поведінки Журдена: «От йолоп, так йолоп!..»	Ідеал — порожнє життя панівного класу

### Питання для учнів

- Визначте тему комедії «Міщанин-шляхтич».
- З'ясуйте особливості конфліктів у п'єсі.
- Що викликає у вас сміх, коли ви читаєте про навчання Журдена? Хіба це смішно, що людина вчиться?
- На кого Журден хоче бути схожим? Чи варті його ідеали наслідування?
- Чи можна назвати Журдена «зовсім темним», як казав учитель музики?
- У чому виявляється його дурість?
- Хто з персонажів втілює здоровий глузд? Наведіть цитати, що розкривають ставлення цих людей до Журдена.
- Хто допомагає відновити справедливість і сприяє шлюбу Клеонта з Люсіль, обдуривши Журдена? У чому тут виявляється позиція автора? На чиєму він боці?

- Які риси класицистичної комедії знайшли втілення в п'єсі «Міщанин-шляхтич»?
- У чому Мольєр був новатором?
- Які традиції народного театру простежуються в комедії «Міщанин-шляхтич»?
- Які два види комедії розробляв Мольєр? Чи наявні риси обох у п'єсі? Доведіть свою думку прикладами.

### Завдання для учнів

1. Визначте особливості жанру комедії «Міщанин-шляхтич».
  2. З'ясуйте природу сміху Мольєра. Проти чого був спрямований цей сміх?
  3. Повторіть визначення видів комічного, наведіть приклади їх та з'ясуйте функції, спираючись на текст комедії.
- Заповніть наведені картки.

### Зразки відповідей

Вид комічного	Приклад із твору	Функція
Гумор	Журден позичає гроші Дорантові	Висміюються довірливість Журдена і шахрайство Доранта

Вид комічного	Приклад із твору	Функція
Іронія	Пані Журден глузує з Журдена, який повірив Дорантові	Висміюється плазування Журдена перед аристократією

Вид комічного	Приклад із твору	Функція
Сарказм	Пані Журден з неприхованим гнівом викриває Доранта і Дорімену, виганяючи їх зі свого дому	Засудження лицемірства аристократії

Вид комічного	Приклад із твору	Функція
Сатира	Ков'ель дає негативну характеристику Журденові: «От йолоп, так йолоп!..»	Народна оцінка таких «шляхтичів», засудження потягу буржуазії до аристократичних титулів і звань

Вид комічного	Приклад із твору	Функція
Буфонада	Окарикатурення Журдена (як він одягається, кланяється, вимовляє звуки тощо)	Викриття ганебного плазування і приниження перед аристократами, які того не варті

Вид комічного	Приклад із твору	Функція
Фарс	Переодягання Ков'еля і Клеонта, підглядання Ніколя, побиття Журдена палками під час церемонії посвяти в «мамамуші» та ін.	Надає п'єсі особливої жвавості, захопливості дії, створює ефект комічного. Засіб викриття Журдена, висміювання його дурості

4. Заповніть таблицю.

«Міщанин-шляхтич»	
Традиції класицизму	Новаторство драматурга

5. Напишіть невеликий твір-роздум на тему «Які вони, сучасні Журдени?» Можете зобразити це у вигляді драматичного етюдy, взявши на себе роль комедіографа і використавши різні засоби комічного.

# ЛІТЕРАТУРА XVIII СТОЛІТТЯ





## ПРОВІДНІ КОНЦЕПЦІЇ ПРОСВІТНИЦТВА



Ж. Ф. Руссо. Знавець.  
Ілюстрація до «Повчальних  
оповідань» Ж. Ф. Мармонтеля.  
1765

XVIII ст. — епоха великих соціальних зрушень у країнах Європи. Головною ознакою доби стала криза феодальної системи і формування буржуазних стосунків. У 1688—1689 роках спалахнула буржуазна революція в Англії, у 1789—1794 роках — Велика Французька революція, в інших країнах теж розпочалися процеси розбудови нових державних устроїв. На арену політичної боротьби вийшли представники третього стану. «Усе рухалося, вирувало, було охоплено думкою, як жити далі», — писав про свою епоху Вольтер.

У цей час переосмислювалися колишні соціальні відносини і висувалися нові концепції подальшого розвитку світу й людства. У XVIII столітті відбувся глобальний переворот у сфері ідеології. Якщо XVII ст. було добою абсолютизму, то XVIII ст. стало віком філософії. Філософія відіграла провідну роль у духовному житті європейських країн. Саме вона, а не релігія, посіла тепер перше місце в культурі людства, визначила його свідомість. Становлення капіталістичних відносин також безпосередньо залежало від змін у світоглядній

сфері. Так, Велика Французька революція стала закономірним результатом ідейних шукань суспільства. А в Англії, навпаки, буржуазна революція дала поштовх до переосмислення загальної світобудови. У той час філософію розуміли як «науку про щастя» та економічне процвітання людства (Е. Е. К. Шефтсбері, французькі енциклопедисти та ін.). Філософія проникала в усі сфери суспільства й активізувала їх, кардинально впливаючи на соціальне та культурне тло епохи.

В епоху Просвітництва розгорнувся широкий ідейно-культурний рух, який охопив усі країни Європи і виявився в різних видах мистецтва, в тому числі й у літературі. За словами А. Єлистратової, література стала «передовим плацдармом, де перевірялися найновіші й найсміливіші погляди на людину й суспільство». Різноманітні філософські теорії знаходили відображення на сторінках літературних творів, а письменники нерідко самі ставали філософами, висували власні концепції.

Доба Просвітництва відзначається строкатістю в ідейному та художньому планах. У цей

час у філософії співіснували раціоналізм, сенсуалізм, матеріалізм, суб'єктивний ідеалізм, скептицизм, а кінець епохи ознаменувався появою трансцендентального ідеалізму. Представники Просвітництва по-різному ставилися до людини, світу, Бога. Одні з них визнавали (повністю чи частково) Бога, другі — заперечували його, треті, на противагу християнській релігії, висували «релігію серця», «релігію природи» або «релігію розуму». Не було єдності й в оцінках державного устрою. Пропонувалися різні моделі державної влади: просвічений абсолютизм, конституційна монархія, демократична республіка та ін. Просвітництво не створило і якогось одного художнього напрямку. У цей час розвивалися просвітницький класицизм, просвітницький реалізм, сентименталізм, стиль рококо тощо. І все ж таки, попри розбіжність у поглядах і підходах, усіх представників Просвітництва єднає дещо спільне, що дозволяє виокремити цю добу в історії духовної культури людства.

Перш за все діячі епохи Просвітництва великого значення надають *розуму*. Твір Джона Локка «Досвід про людський розум» (1691)

умовно називають початком нової доби. Дж. Локк писав: «Віра не має сили авторитету перед лицем ясних і очевидних доказів розуму». У розумі просвітителі вбачали основний критерій оцінки дійсності та засіб перетворення світу. Вони стверджували великі можливості людини, яка здатна досліджувати світ і змінювати його на розумних началах. Раціоналізм просвітителів відрізнявся від раціоналізму Декарта. Локк заперечував теорію вроджених ідей, проголосивши досвід єдиним джерелом здобуття знань. Англійський філософ підкреслював велику роль досвіду у формуванні людини. За його висловом, розум людини — це чиста дошка (*tabula rasa*), на якій досвід залишає свої письмена. Джерелом знань, на думку філософа, є почуття людини, її відчуття навколишнього світу і досвід його опанування.

Слідом за Локком й інші просвітителі вважали, що людину формує досвід, до того ж досвід розумний, бо розум — критерій істини і справедливості.

Представники Просвітництва засуджували існуючий суспільний устрій, як нерозумний і

## ХТО Є ХТО

Джон Локк (1682—1704) — англійський філософ-матеріаліст, сенсуаліст. Основні теоретичні положення Локка викладені у творі «Досвід про людський розум»: немає вроджених ідей, процес пізнання ґрунтується на досвіді; немає нічого в розумі, чого б не було в наших почуттях; формування людини відбувається шляхом збагачення її досвіду.

Ентоні Ешлі Купер Шефтсбері (1671—1713) — англійський філософ-деїст, мораліст. Його праці, присвячені проблемам етики та естетики, зібрані під загальною назвою «Характеристика людей, моралі, думок, часів». Вірив в існування Бога як вищої сили, яка не має нічого спільного з християнським Богом як

творцем Всесвіту. Проголосив пріоритет морального начала, що не залежить від соціальних умов і релігії. Розглядав «моральне почуття» як притаманне людині від народження. Ідеал Шефтсбері — гармонійно розвинута особистість, що поєднує у собі фізичну, моральну та інтелектуальну досконалість. Стверджував «красу серця», «красу почуттів», «красу характеру», поєднуючи ці поняття з поняттям «добро», що нібито одвічно властиве людині. Краса і добро, на думку філософа, — засіб духовного перетворення світу. Проголошував ідеї свободи, соціальної справедливості, підкреслював виховну роль мистецтва.

Френсіс Хатчесон (1694—1747) — англійський філософ. Вва-

жав, що «моральне почуття», як і відчуття людини, є вродженим, але потребує виховання з допомогою освіти. Проголосив велику роль просвіти в моральному й інтелектуальному розвитку людства. Єдність етичного й естетичного розглядав як Божественну настанову: «Так само як творець природи визначив нам сприймати світ з допомогою зовнішніх почуттів... так само він дав нам моральне почуття, щоб направляти наші дії і надавати нам більш піднесену насолоду». Мистецтво, на думку Хатчесона, втілює в образах певні моральні якості, моральні конфлікти, вчинки й ідеали і тим самим сприяє моральному розвитку людини, її вихованню і духовному збагаченню.

щиро вірили в те, що можна поліпшити світ з допомогою ідей, просвіти людей, їх розумового розвитку й морального виховання. «Ідеї правлять світом»,— ця думка стала своєрідним гаслом доби, коли реальною вважалася можливість побудови «царства розуму». Просвітителі утверджували пріоритет науки, моралі, свідомості у суспільстві. Вони виступали з різкою критикою недосконалого суспільного ладу, соціально-політичних інститутів, які негативно впливають на людину, і висували нові, розумні, засади перебудови суспільства. Боротьба за новий порядок мислилася як повернення до розумності й природності. Локк стверджував: «Природний стан є стан свободи, а не свавілля, він обумовлений законами природи, якій кожен повинен підкорятися; розум, що відкриває ці закони, навчає всіх людей, що ніхто не має права шкодити життю, здоров'ю,



Йоганн Готфрід Гердер

волі, майну іншого». А. Поп зазначав: «Загальний розумний порядок, з якого все почалося, міститься як у природі, так і в людині».

Отже, в епоху Просвітництва, поряд із поняттям «розум», чільне місце посідає поняття «природа». Поєднання цих двох понять визначає специфіку просвітницького світогляду. Мислителі вважали природу розумною, а розум — виявом природи. У поняття «природа» вони включали не тільки природний світ, а й всю оточуючу дійсність і саму людину. Просвітителі прагнули пізнати логіку природи, збаг-

нути її закони та животворну силу. Однак, як слушно зазначає український літературознавець Д. Наливайко, «хоча просвітителі всіляко підкреслювали наукові принципи й витоки свого філософського розуміння природи, насправді з наукою воно не мало нічого спільного, воно ближче до ренесансно-гуманістичної концепції

#### ХТО Є ХТО

Давид Юм (1711—1776) — англійський філософ-ідеаліст, психолог, історик. Свої думки виклав у працях «Про норми смаку», «Про трагедію», «Про витонченість смаку й афект» та ін. У трактаті «Про вдосконалення мистецтв» Юм виступив проти тих моралістів, які засуджували мистецтво, вбачаючи в ньому різновид розкоші та основу занепаду моралі. Юм писав: «У процесі вдосконалення мистецтва люди стали більше спілкуватися. Коли вони збагатилися науковими знаннями і навчилися вести бесіди, вони вже не могли задовольнятися самотністю... Вдосконалюючись через набуті нау-

кові знання та мистецтва, вони обов'язково стануть людянішими внаслідок звички взаємного спілкування, розуміючи один одного і даруючи один одному взаємне задоволення. Отже, знання й людяність пов'язані між собою». Філософ вважав, що заняття мистецтвом сприяють моральному розвитку людини, удосконалюють її характер. Мораль, на його думку, допоможе людині знайти своє місце в розумно побудованому світі.

Олександр Джерард (1728—1795) — англійський філософ, теолог. У праці «Досвід про смак» стверджував ідеал нової особистості, яку потрібно виховувати передовсім з до-

помогою мистецтва. «Витончений смак,— писав Джерард,— не є суто природним даром. Він бере свій початок у вроджених здатностях духу, але ці здатності не можуть досягти повної досконалості, якщо їм не сприяти, не розвивати їх».

Едмунд Бьорк (1729—1797) — англійський філософ-сенсуаліст. У трактаті «Філософське дослідження про походження наших ідей про піднесення й прекрасне» обґрунтував обумовленість почуттів людини досвідом. Тільки досвід, на думку Бьорка, має значення в оцінці людини, а не її походження чи соціальний стан. Мистецтво вважав одним із важливих джерел здобуття досвіду.

природи, сутність його — у тій самій ідеальній інтерпретації природи як розумної і благої сили, закони й веління якої ведуть людство шляхом щастя й доброчесності».

Ж. Ж. Руссо, Й. Г. Гердер та інші вважали, що старий суспільний лад суперечить самій природі, її законам та порядку. На їхню думку, зло у житті зумовлене тим, що людство порушило природні закономірності, а суспільний устрій, побудований на брехні й насильстві, згубно вплинув на особистість. Руссо протиставляв «природну» людину «культурній» людині, наголошуючи на небезпеці відходу від природного, тобто гармонійного (такого, що відповідає законам розуму, справедливості й моралі), життя. Просвітителі наполягали на



Вольтер

необхідності перетворення суспільства згідно з веліннями природи, що в їх уявленнях визначається самою будовою світу, вищою логікою буття.

Одним із центральних питань в епоху Просвітництва стала *проблема людини* та її внутрішньої, духовної природи. Просвітителі виокремили риси, які з'явилися в людині під впливом цивілізації, і дійшли висновку, що від народження всі люди рівні й добрі. Мудра природа наділила їх уродженням милосердям, прагненням до добра, краси, справедливості, свободи. А суспільство, на думку мислителів, спотворює людську природу, тому велику увагу вони приділяли дослідженню впливу соціального середовища на людину. Просвітителі вірили, що людину мож-

## ХТО Є ХТО

Вільям Хогарт (1697—1764) — англійський художник, теоретик мистецтва. У праці «Аналіз краси» виступив проти канонів класицизму. На перше місце висував природу, вважаючи, що мистецтво повинне відображувати саме життя.

Вольтер (Франсуа Марі Арус) (1694—1778) — французький філософ, письменник, історик, теоретик мистецтва. Розум і наука — гасло Вольтера. Розвивав ідею активного опанування природи, вивчення її розумних законів. Виступав за утвердження справедливого порядку в суспільстві. Визнавав роль Бога у створенні світу, але людям, на думку Вольтера, треба самим подбати про його впорядкування. Соціальним ідеалом Вольтера була просвічена монархія. Великого значення він надавав моралі: «В усіх моїх творах

можна знайти людяність». Мистецтво, за Вольтером, — засіб навчання доброчесності. Світ позбавлений будь-якого смаку, тому його треба виховувати, а шлях до виховання — освіта й мистецтво, які можуть кардинально змінити життя всіх народів. Вольтер стверджував рівність усіх людей та право їх на суспільну справедливість. Вірив у перетворюючу силу особистості, її активність: «Людина від народження прагне дії, як вогонь лине вгору, а камінь — униз». Ідеї Просвітництва втілено у творах Вольтера «Філософські листи», «Досвід про мораль і дух народів», «Кандид», «Простодушний», «Філософія історії» та ін.

Шарль Луї Монтеск'є (1689—1755) — французький філософ, соціолог, історик. У книзі «Про дух законів», трактаті «Досвід про смак у творах природи й мистецтва» та

інших працях стверджував, що «світом править не фортуна», а загальні «причини морального й фізичного порядку», які впливають на суспільство. Монтеск'є обґрунтував ідею про необхідність законів, які «впливають із природи речей». Суспільне життя, з його погляду, підпорядковане природним закономірностям. Критикував феодально-абсолютистські порядки, висуваючи як ідеал конституційну просвічену монархію. Надавав великого значення виховній силі мистецтва, пов'язуючи його з суспільними проблемами, вихованням «ідеального громадянина». Захищав ідеї справедливості та свободи, обстоював думку про «розумність» державного устрою: «Світ розумних істот далеко не завжди такий досконалий, як світ фізичний, оскільки він відступає від своїх розумних законів».

на морально виправити через навернення її до знань, духовних ідеалів, природних законів. Процес формування нової людини вони тісно пов'язували зі зміною суспільних порядків, але головне, на їхню думку, все ж таки «те, що приховане в душі людини, а не навколо неї» (Г. Філдінг). Оптимістичною вірою в людину, в її природу, творчі можливості й активність просякнуто багато творів тієї доби. Просвітителі стверджували цінність особистості незалежно від її соціального походження і майнового стану. Вони були великими гуманістами, проголосивши рівність людей і право кожного на щастя.

Представники Просвітництва виступали як «громадяни світу», вірили у можливість



Д. Дідро

дух, і вчені, котрі живуть у різних містах, провінціях і країнах усього світу, ставляться один до одного як жителі однієї країни, що мешкають у різних будинках. Тому помиляється той, хто зневажає інші народи, поважаючи тільки свій власний, але не менше помиляється той,

з'єднання всього людства на основі розуму й природи. Німецький письменник Ф. Шіллер зазначав: «Я пишу як громадянин світу, котрий не служить жодному князю». Італійський драматург К. Гольдоні у посвяті до однієї зі своїх комедій також писав: «Письменники всіх країн складають єдину республіку і завдяки цій прекрасній матері є її громадянами й братами. Віддаленість територій, різниця у кліматі, несхожість мови не роблять різними серце й

## ХТО Є ХТО

Дені Дідро (1713—1784) — французький філософ-матеріаліст, письменник, критик, теоретик мистецтва. Виступав за встановлення у світі «царства розуму й справедливості», але воно, на його думку, неможливе без боротьби за нову людину. Тому треба виховувати нову людину — з новими рисами характеру, новою мораллю, новими ідеалами та естетичними смаками. Ідеалом Дідро була «справедлива особистість», яка здатна поступитися власними інтересами заради «блага всіх і всього цілого». У вихованні «громадянина світу», за словами Дідро, велику роль відіграє мистецтво, призначення якого він розумів по-своєму. Письменник-філософ виходив з того, що мистецтво наслідує природу: «Природа — перша модель мистецтва». Творчість він пов'язував із пізнаваль-

ною діяльністю, а красу — з істиною. На відміну від класицистів, які віддавали перевагу абстрактній красі, Дідро пропонував шукати красу в конкретних проявах природи. Він довів, що все у світі взаємообумовлено, тому найперше завдання митця — вивчати причини й наслідки подій, досліджувати внутрішній світ людини у зв'язку із соціальним середовищем.

Мистецтво, на думку Дідро, повинне виховувати людей у дусі громадянської доброчесності й мужності, вести їх за собою. У мистецтві він хотів бачити втілення високих ідей, які здатні захопити людину: «Кожен твір... повинен виражати якесь велике правило життя, повинен навчати, інакше він буде німим». Водночас він виступав за правдивість мистецтва: «Природа завжди правдива; мистецтву тільки тоді загро-

жує небезпека відхилитися від правди при наслідуванні, коли воно віддаляється від природи — або через примху художника, або через неможливість достатньо до неї наблизитися».

Дідро вважав за потрібне зробити героями мистецьких творів людей із третього стану, які, на його думку, втілюють загальнолюдські, громадянські інтереси та прагнення. Вони, на його думку, «активніші від графів та маркізів, за ними — майбутнє».

Просвітницькі ідеї Дідро знайшли відображення у його філософських трактатах та художніх творах («Досвід про живопис», «Парадокс про актора», «Племінник Рамо» та ін.). Дідро сприяв розвитку реалістичного типу творчості в літературі та мистецтві.

хто вихваляє іноземців, зневажаючи співвітчизників».

Цілком закономірно, що, проголосивши перевагу розуму та природи, просвітителі звернулися до самого життя. На противагу умоглядним схемам і концепціям, що панували в епоху класицизму, у мистецтві Просвітництва висвітлюються *реальне життя людей*, соціальні умови формування особистості. Особлива увага приділяється представникам третього стану, які, ставши «справжніми героями дійсності», стали героями й у мистецтві. Митці оспівували їхню енергію, активність, здатність перетворювати життя довкола (Д. Дефо, Дж. Свіфт та ін.), уважно придивлялися до внутрішнього світу людини.

Великого значення мислителі й митці Просвітництва надавали вихованню. Вони розумі-



Ж. Ж. Руссо

ли його в широкому плані — це і освіта людини, і її моральний розвиток, і навчання нормам поведінки у суспільстві тощо. Просвітителі повчали всіх — від представників народу до монархів. А література і мистецтво розглядалися ними як засоби поширення ідей, здатних змінити світ і людину. Тому літературні твори в добу Просвітництва набувають особливої філософської насиченості й дидактизму. Вони вчили мислити, впливали на почуття, формували свідомість нової людини. Так, Вольтер писав: «Істинна трагедія є школою доброчесності. Різниця між трагедією і виховними книгами полягає в тому, що у трагедії повчання пропонується ідеєю». Д. Дідро пішов далі, проголосивши обов'язкову підпорядкованість усього мистецтва моралі. Г. Е. Лессінг критикував погляд на мистецтво як на яскра-

## ХТО Є ХТО

Жан Жак Руссо (1712—1778) — французький філософ, письменник, засновник руссоїзму. Руссо різко критикував сучасну йому цивілізацію, як таку, що відхилилася від законів природи. Водночас він висунув нову концепцію людини й культури, протиставивши культурі природу, а «культурній» («штучній») людині — «природну» людину. Мислитель вважав, що в міру розвитку наук і мистецтв людські душі розбещувались, а людська природа спотворювалась. Він вимагав повернення до природи в житті та мистецтві. Стверджував право людини на вільне існування відповідно до її нахилів та душевних поривань. Підкреслював багатство людської душі, возвеличував «життя серця», протиставлячи

його розуму: «Розум може помилятися, серце ніколи»; «На шляху до доброчесності серце — вірний провідник там, де розум помиляється»; «Щоб бути добрим, треба бути чутливим». Серце Руссо розумів як втілення істини та високих моральних якостей. На думку філософа, саме воно забезпечує зв'язок людини з природою: прислухаючись до свого серця, людина проникає в природу і вчиться жити за її законами.

Теорія Руссо відзначається глибоким демократизмом, оскільки митець проголосив цінність простої людини, її здатність до високих почуттів. Ідеалом Руссо була вільна «природна» людина зі здоровими інстинктами й устремліннями, яка відчула зв'язок з природою і керується законами добра й совісті. Ці дум-

ки знайшли відображення у філософському романі Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» та інших його творах.

Руссоїзм став підґрунтям сентименталізму.

Глибоко й сміливо розвинув ідеї Руссо у сфері естетики Й. Г. Гердер, німецький теоретик літератури та мистецтва. Він висунув програму оновлення культури, повернення до природи через звернення до народно-національних витоків, до народного мистецтва, в якому «звучить сама природа» і є життєва правдивість та безпосередність. Ідеї Гердера широко використовували представники романтичного напрямку, що почав формуватися наприкінці XVIII століття.

ву забавку, розвагу для народу: «Геній має на увазі більш глибокі й піднесені цілі: навчити нас, що ми повинні робити і чого не повинні; ознайомити нас з істинною суттю добра і зла, пристойного і смішного; показати нам красу першого в усіх його сполученнях і наслідках... і з'ясувати, навпаки, неподобство останнього... і постійно показувати ці предмети в їх справжньому світлі, щоб ми не захоплювалися фальшивим блиском».

Метою суспільного виховання в добу Просвітництва стало формування людини-митця, бо «мистецтво» набуло в той час досить широкого значення і включало також поняття ремесла, мореплавства, лікування тощо. Мистецтво символізувало найвищий ступінь досконалості. Мірабо зазначав: «Найвільніші й найщасливіші нації — це ті, які щедріше заохочують таланти. Ентузіазм у мистецтві живить ентузіазм патріотизму».

Просвітители прагнули бачити в людині «природну» особистість (Ж. Ж. Руссо), поєднання «краси й добра» (Й. Й. Вінкельман), «розумну» істоту (Вольтер), «практичну» лю-



Графф. Портрет Г. Е. Лессінга

людини, утвердженні нових ідеалів і цінностей, нових стосунків між людьми і концепцій, які, на думку мислителів, мали призвести до загального добра й всесвітньої гармонії.

Дух Просвітництва знайшов відбиток у філософії (Дж. Локк, К. А. Гельвецій, А. Баумгартен, Е. Е. К. Шефтсбері та ін.), літературі (Вольтер, Д. Дідро, Ш. Л. Монтеск'є, Дж. Свіфт, Д. Дефо, Г. Філдінг, Й. В. Гете, Ф. Шиллер, Г. Е. Лессінг, Й. Г. Гердер та ін.), живописі (В. Хогарт, Т. Гейнсборо, Ж. Б. През, Ж. Б. С. Шарден та ін.), музиці (Й. С. Бах, Й. Гайдн, К. В. Глюк та ін.), скульптурі (Е. М. Фальконе, Ж. А. Гудон).

## ХТО Є ХТО

Готхольд Ефраїм Лессінг (1729—1781) — німецький філософ, публіцист, драматург, критик, теоретик мистецтва. У праці «Виховання людського роду» писав про майбутнє суспільство, вільне від будь-якого насилля, у якому релігія поступить-ся розуму. У філософській праці «Натан Мудрий» Лессінг проголосив ідеї свободи, рівності та духовного єднання народів, у працях «Лаокоон» і «Гамбурзька драматургія» висунув нові принципи мистецтва.

Лессінг обстоював реалістичність мистецтва, вважав, що воно повинне відображати життя, створювати живі образи. Письменник-філософ критикував класицизм за статичність та умоглядність, протиставляючи йому мистецтво, яке зображує реальне життя у дії, у всіх проявах цієї дії. За Лессінгом, головне завдання мистецтва — пробуджувати свідомість та творчу активність читача (або глядача), впливати на його почуття. «Краса у мистецтві — це краса життя», — писав митець. А найвища фор-

дину (Д. Дефо), «справедливу» людину (Д. Дідро), але всіх їх об'єднує *розуміння залежності суспільного життя від виховання людини*. Вольтеріві належить відомий вислів: «Чим людина розумніша, тим вона вільніша». Отже, представники Просвітництва щиро вважали, що ідеї розуму та природи, які вони поширювали, здатні змінити людську натуру, а через неї — й увесь світ.

*Весь пафос Просвітництва полягає у програмі оновлення життя, формування нової*

ма краси, на його думку, — це краса реальної людини. За вищий щабель мистецтва Лессінг визнавав поезію, яка проникає в динамічну сутність світу, розкриває його як спонтанний рух і цілісність, де знаходить втілення дієве начало буття.

Погляди Лессінга сприяли утвердженню реалістичного типу творчості. Просвітницькі ідеї філософа знайшли відображення у його художніх творах («Емілія Галотті», «Мінна фон Барнхельм» та ін.).

### Питання для учнів

- Які зрушення відбулися в соціальній та світоглядній сферах в епоху Просвітництва?
- Як пов'язані між собою ідейні пошуки просвітителів та історичні події, що сталися в Європі у XVIII столітті?
- Яку роль відігравала філософія в добу Просвітництва? Чому саме вона, а не релігія відігравала провідну роль у духовному житті людства?
- Чим відрізняється раціоналізм просвітителів від раціоналізму Декарта?
- Хто з філософів виступив проти теорії вроджених ідей?
- Якого значення просвітителі надавали розуму? Як вони пов'язували це поняття з досвідом?
- Як розуміли природу діячі Просвітництва?
- Поясніть, як розуміли взаємозв'язок розуму й природи мислителі XVIII століття.
- Розкрийте ставлення просвітителів до людини. Які людські риси вони вважали вродженими, а які набутими під впливом соціального середовища?
- Хто з філософів і письменників висунув концепцію «природної» людини? Який сенс він вкладав у це поняття?

### Основні ідеї Просвітництва

- Культ розуму й науки.
- Поєднання розуму і природи.
- Віра в перетворюючу силу ідей та освіти.
- Визнання впливу соціального та природного середовища на формування особистості.
- Заперечення вроджених ідей, визнання переваги досвіду.
- Переосмислення питань світобудови й суспільного порядку.
- Проголошення «царства розуму».

- Яку роль відводили просвітителі вихованню, освіті?
- Як вони думали змінити світ?
- У чому демократизм і гуманізм філософії Просвітництва?
- Як розуміли просвітителі місію мистецтва?
- Проаналізуйте естетичні концепції Дідро і Лессінга. Що єднає цих двох мислителів у їхньому підході до літератури?
- Що означало для діячів Просвітництва поняття «громадянин світу»?
- Як вони думали з'єднати все людство?
- Визначте суспільні, моральні та естетичні ідеали просвітителів. Чи актуальні їхні думки в наш час?

### Завдання для учнів

Ознайомтеся з філософською теорією одного з просвітителів (Вольтер, Дідро, Локк, Лессінг, Руссо або ін.) і спробуйте від його імені скласти невеликий монолог для усного виступу в класі. Нехай ваші товариші поставлять вам різні питання з проблем, які порушував філософ, а вам доведеться від його імені відповісти на ці питання. Продумайте аргументи для філософського диспуту, який має відбутися на уроці.

- Прагнення узгодити життя людини з природними законами.
- Ствердження цінності особистості незалежно від її соціального стану.
- Проголошення рівності всіх людей (всі мають однакові права на щастя й вільне життя).
- Віра у можливість виховання гармонійної людини, яка живе за законами розуму й природи.
- Ствердження великої виховної ролі мистецтва у суспільстві.
- Прагнення до загальної перебудови світу («громадяни світу»).



## ХУДОЖНІ НАПРЯМИ ДОБИ



Ж. М. Моро Молодший.  
Ілюстрація до нарисів  
Ретиф де ла Бреттона  
«Картини життя». 1789

У XVIII ст. паралельно розвивалися три основні художні напрями — просвітницький класицизм, просвітницький реалізм і сентименталізм. Дещо осторожньо стояло мистецтво рококо, тісно пов'язане з бароко. Наприкінці століття виник преромантизм, що став підґрунтям романтичного напрямку, який зайняв домінуючі позиції у першій половині XIX століття.

*Просвітницький класицизм* продовжував традиції класицизму XVII століття, але на новій основі. Відродження класицизму в XVIII столітті багато в чому обумовлене «культу розуму», який панував у добу Просвітництва. Просвітителі прагнули досліджувати людські вчинки і пристрасті, соціальне середовище, взаємозв'язок людини й світу. Звідси в їхніх творах з'являється раціоналістичний аналіз мотивів і наслідків діяльності особистості, глибоке висвітлення тих чи інших рис людини та дійсності, засоби художньої типізації з чітким виділенням суттєвого в характеристиках персонажів та художньому просторі. Представники просвітницького класицизму віддавали перевагу об'єктивним законам мистецтва, що спиралися на розум. Вони тяжіли до загального, а не індивідуально-конкретного, зберігали жанрову ієрархію та гармоній-

ність у побудові творів. Велику роль художники відводили ідеї, що ставала змістовим і структурно організуючим центром їхніх творів. Література просвітницького класицизму була рупором філософських та політичних ідей, з допомогою яких просвітителі намагалися виховати нову людину і змінити світ. Саме цим пояснюється дидактичний характер їхніх творів. Класицисти XVIII ст. прагнули повчати людей, формувати нові моральні цінності та ідеали. Тому літературні жанри нерідко набували відкрито полемічного або публіцистичного характеру. Улюбленими жанрами були трагедії, епопеї, оди та ін. Монологи героїв, філософські диспути, авторські відступи та настанови мали сприяти активному втіленню в життя просвітницьких ідей.

Однак, окрім традиційних рис класицизму (раціоналізм, перевага загального над особистим, гармонійність побудови, дидактизм), що сформувалися ще в XVII ст., у просвітницькому класицизмі з'являються нові ознаки. Перш за все змінюється зміст творів: якщо в XVII ст. письменники проголошували ідею служіння монарху й державі, то в наступному віці стверджується вже думка про необхідність служіння всьому суспільству, справі свободи і справедливості. Герої просвітниць-

ких творів захоплені ідеєю зміни існуючого порядку і встановлення замість нього більш розумного і гуманного. Звідси походить критичний пафос багатьох творів просвітницького класицизму, наближення їхніх сюжетів до тогочасної дійсності. Змінюється і природа конфліктів: митці зосереджують тепер увагу не на боротьбі пристрастей й обов'язку, а на тих конфліктах, які виникають внаслідок зіткнення героїв із недосконалим суспільством і труднощами при виконанні ними свого громадського обов'язку. Проблематика творів стає більш актуальною, соціально значущою. Питання, які висвітлюються, не втрачаючи тісного зв'язку з конкретною дійсністю, набувають філософського змісту, важливого для всіх країн і народів.

Автори надавали своїм творам практичного значення. Вони розглядали їх як наочне узагальнення «зла» і «добра», як певну дидактично-моралізаторську настанову, керівництво до дії для всього людства. Такий прагматичний характер мистецтва класицистів XVIII ст. визначався пафосом перетворення суспільства, що становив дух Просвітництва.

На відміну від класицистів XVII ст., які орієнтувалися на смаки вищих верств суспільства, представники просвітницького класицизму виражали інтереси третього стану, що вийшов у цей час на арену політичної боротьби. Вони обстоювали думку про те, що особистою справою кожного громадянина має стати служіння свободі і встановленню «царству розуму» на землі. Герої, взяті з реальної дійсності, ставали уособленням суспільного обов'язку, відповідального ставлення до життя, суворої дисципліни, доброчесності. Піднесені й гармонійні образи мали виховувати читачів у дусі відданості й самопожертви заради загального добра.

Великий вплив на просвітницький класицизм, як і на класицизм XVII ст., справляла

антична спадщина. Однак представники Просвітництва переосмислювали її, пристосовуючи до нових світоглядних концепцій доби. Так, Д. Дідро мріяв про відродження грецького мистецтва як засобу естетичного й морального виховання народу. Він тлумачив античність у просвітницькому плані, пов'язуючи її із завданнями боротьби за соціальну перебудову суспільства. Звідси випливають вимоги суворої регламентації, гармонійності мистецтва: «Малювати так, як говорили у Спарті». Література просвітницького класицизму тяжіла до місткості та емоційної виразності форм при лаконізмі художніх засобів.

Г. Е. Лессінг також убачав в античності загальнолюдський ідеал прекрасного, що ґрунтувався на розумі й втілювався в нормах і образах античного мистецтва й поезії. Велику роль в опануванні класицистами нового часу античної спадщини відіграли праці німецького філософа і теоретика мистецтва Й. Й. Вінкельмана, що стали відомими за межами Німеччини і сприяли становленню напрямку. У трактаті «Думки щодо наслідування грецьких творів у живописі та скульптурі» Вінкельман писав: «Єдиний шлях для нас зробитися великими і, якщо можливо, навіть неперевершеними,— це наслідування древніх». Сутність мистецтва філософ бачив у наслідуванні природи, але, з його погляду, воно може бути або спрямоване на якийсь предмет (так виникає схожа копія), або узагальнювати спостереження над багатьма предметами (так виникає ідеальне зображення). Другий шлях Вінкельман вважав більш плідним. Отже, вихідною позицією в концепціях філософа було поняття «узагальнена краса», образ, що «творить з допомогою розуму духовна природа»: «Пензель, яким працює художник, слід завчасно окропити розумом». Поняття краси (ідеальної, «розумної» краси) Вінкельман поширює і на людину. Ідеал особистості він знаходить у мистецтві

Стародавньої Греції, зокрема в образі Філократа, героя однойменної трагедії Софокла, та у скульптурній групі «Лаокоон», виконаній митцями з острова Родос. Вінкельман був певен, що основою для формування ідеальної людини є демократичний лад, бо краса з'являється лише там, де є свобода: «Свобода, що царювала в державному устрої країни, була однією з причин розквіту мистецтва в Греції». Підкреслюючи героїчний і демократичний характер античної спадщини, німецький теоретик мистецтва надавав їй великого значення в боротьбі проти існуючого ладу і встановленні справедливого порядку, за якого розквітне пишним цвітом духовна краса людини і утвердяться розум та гармонія в стосунках між людьми.

Просвітницький класицизм знайшов втілення у «вольтерівському класицизмі» (Вольтер, А. Поп та ін.), «веймарському класицизмі» (Й. В. Гете, Ф. Шиллер), а наприкінці XVIII ст. сформувався так званий неокласицизм (А. Шеньє, Д. Паріні, Жан-Поль та ін.). На останньому етапі просвітницький класицизм, на відміну від французького, не обтяжувався естетичними нормами, а тяжів до жанрового розмаїття, масштабності образів, вільної композиції.

Окрім літератури, класицистичний тип творчості поширився і на інші види мистецтва XVIII ст.: живопис (Ж. Л. Давід, Д. Рейнольдс), графіку (Д. Піранезі), музику (К. В. Глюк) та ін.

В епоху Просвітництва класицизм став особливо дієвим, пов'язаним з актуальними проблемами того часу, боротьбою за нове суспільство. Яскравим свідченням цього є те, що він став домінуючим напрямом в літературі і мистецтві в період Великої Французької революції 1789—1794 років. Громадянська спрямованість, політичний характер ідей і настроїв, експресивність їх вираження у містких і патетичних формах, широке використання антич-

них мотивів та образів, тяжіння до масовості мистецтва — усе це якнайкраще відповідало духу Просвітництва, завданню перетворення дійсності, яке висунули митці й філософи.

Реалістичний тип творчості знайшов свій вияв у *просвітницькому реалізмі*, в основу якого був покладений принцип наслідування природи. Д. Дідро закликав вивчати природу, уважно придивлятися до її життя і законів. У «Досвіді про живопис» він писав: «Чим більш досконалим є наслідування, тим більше воно відповідає першозразку, тим більше воно нас задовольняє». Письменник-філософ підкреслював пізнавальну функцію мистецтва: воно має в художній формі досліджувати життя й людей, бо тільки так краса може поєднатися з істиною. «Краса у мистецтві, — зазначав Дідро, — має таку саму основу, як і істина в філософії. Що таке істина? Відповідність наших суджень явищам. Що таке краса наслідування? Відповідність зображення предмету». Дідро проголосив необхідність аналізу соціального середовища і внутрішнього світу людини: «Нехай він (митець — О. Н.) стане філософом і нехай зазирне в самого себе, нехай побачить там людську природу». Разом з тим він писав: «Нехай він глибоко вивчить суспільні шари, нехай пізнає їх призначення і вагу, їх негаразди і переваги».

Г. Е. Лессінг також обґрунтовував думку про те, що «мистецтво за нових часів надзвичайно розширило свої межі, воно наслідує тепер усю видиму природу, в якій краса складає лише малу частку». Лессінг вважав, що мистецтво має відображати всі прояви життя — не тільки прекрасне, а й потворне, непривабливе. Він закликав митців проникати в усі галузі суспільства і достовірно відображати їх. Статичності класицизму філософ протиставив динамізм нового мистецтва. У пафосі руху, дії, боротьби, на його думку, і виявляється справжня краса — жива і правдива, а не

холодна й абстрактна, як у класицистів. Правдивість мистецтва — основний естетичний принцип Лессінга: «Не може бути величним те, що неправдиво». Втім він застерігав проти простого копіювання дійсності: «Вигадувати й наслідувати, маючи певну мету, — це діяльність, що відрізняє справжнього генія від маленьких художників, які вигадують лише задля того, щоб вигадувати, наслідують лише задля того, щоб наслідувати». Великого значення митець надавав типізації, у якій, на його думку, і виявляється правдивість характерів та ситуацій. З його погляду, митець повинен зображувати не окремі вчинки однієї людини, а як «може вчинити будь-яка людина нашого часу», звісно, відповідно до свого суспільного стану й морального розвитку («людина з певним характером за певних умов»).

Представники просвітницького реалізму обрали головним об'єктом зображення суспільне життя свого часу. Їх цікавили різні сфери соціального буття, стосунки між різними соціальними верствами, вплив середовища на людину. Оскільки просвітителі прагнули змінити існуючий лад, вони намагалися глибоко вивчати умови життя людей, аби потім визначити шляхи поліпшення їх існування. Тому соціальний аналіз посідає центральне місце в художній системі просвітницького реалізму. Мистецтво його представників відзначалося конкретністю, розмаїттям фактів, узятих із реального життя, і водночас прагненням узагальнити і проаналізувати свої спостере-



Титульний аркуш першого тому  
Зібрання творів Лессінга.  
1753

ження, знайти типове в індивідуальному, визначити закономірності суспільного розвитку. Тому не випадково у просвітницькому реалізмі на перший план виходить роман з його аналітичністю та всебічним зображенням дійсності.

Письменників, що належали до цього напрямку, відзначає інтерес до приватного життя людей, їхнього побуту, подій особистого значення. Це обумовило появу таких жанрів, як «міщанська драма», «сльозна комедія», що відображали тогочасну дійсність.

Досліджуючи суспільне життя, митці виявляли в ньому чимало негативних рис. І вони сміливо виступали із соціальною критикою, викрит-

тям несправедливих порядків і вад суспільства та їх згубного впливу на людину. «Правда відкрила їм очі на світ і людство», — слушно зазначає літературознавець В. Жирмунський. Реалісти-просвітителі виступали борцями проти всього нерозумного, антигуманного, утверджували в літературі тип активного, діяльного героя. Такий тип вони знайшли у представниках третього стану. На сторінки творів просвітителів прийшли звичайні люди зі звичайного життя. Митців цікавила доля простої людини у її зв'язках із суспільством. Герої просвітницького реалізму потрапляли у складні соціальні умови та ситуації, вони немовби випробовувалися на моральну стійкість (Робінзон Крузо, Гуллівер, Том Джонс та ін.), але письменники вірили в духовну природу людини, її творчі можливості, здатність подолати труднощі і перетворити себе та світ. Поява

таких героїв зумовила демократизм творчості реалістів-просвітелів. «Вони оспівували реальну людину, яка може стати на повний зріст і вповні виявити свою людську сутність, дбаючи вже не тільки про себе, а й про інших», — відзначає В. Гриб.

Новим для літератури цього періоду було те, що характер героїв зображувався в його еволюції, у зв'язках із природним та соціальним середовищем. Людина

виступала носієм типових, родових якостей. Особливу увагу приділяли представники просвітницького реалізму проблемі виховання людини, становленню її характеру в певних умовах. Однак, як зазначає М. Берковський, «останнє слово в сюжеті належить більш оптимістичним силам — тут уже не влада, не багатство, не суспільне становище зумовлюють розв'язку колізії, а внутрішня стійкість людини, її природне право й закон суспільної гармонії». Звідси випливають певна ідеалізація героїв та дидактизм творів цього напрямку.

У літературі просвітницький реалізм розвивався у взаємодії з іншими напрямками (цим пояснюються коливання деяких письменників між класицизмом і реалізмом, реалізмом і сентименталізмом). Він став початковим етапом формування художньої системи реалізму



А. Ж. Дюкло за малюнком О. де Сент-Обена.  
Костюмований бал. 1773

середньо наблизилися до реального життя і розробили художні способи його відображення, поєднавши мистецтво з актуальними проблемами тогочасної дійсності. Представниками просвітницького реалізму в літературі були Д. Дідро, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, Р. Б. Шерідан та ін. Реалістичні тенденції виявилися також в інших видах мистецтва, наприклад, у живописі (В. Хогарт, Ж. Б. С. Шарден).

Не менш важливу роль у культурному житті Європи того періоду відігравав *сентименталізм*, який, на противагу «культу розуму», утверджував «культ почуттів», «культ серця». Цей напрям здобув свою назву від твору англійського письменника А. Стерна «Сентиментальна подорож» (1768) і поширився в різних жанрах — у повістях, романах, мелодрамах тощо.

ХІХ століття і тому не досяг властивої останньому всебічності й всеосяжності зображення дійсності, історизму, багатогранності характерів, однак це аж ніяк не применшує здобутків представників просвітницького реалізму. Їхня творчість стала новим словом у літературі, відкривши мімітичні засоби зображення дійсності (зображення життя у формах самого життя), які знайшли свій розвиток пізніше. Вони безпо-

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Рококо** (фр. *rocaille* — схожий на мушлю) — художній стиль, пов'язаний з культом насолоди, шляхетності, вишуканого естетизму.

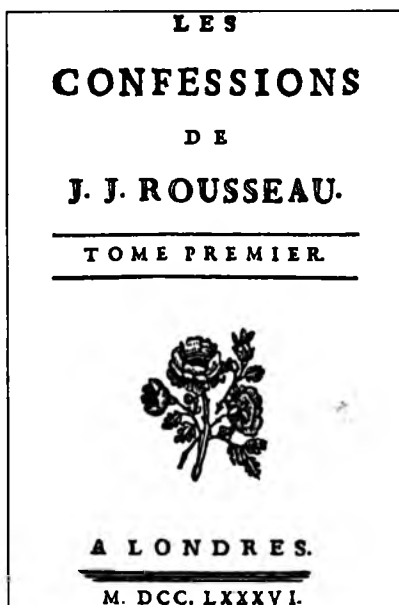
**Сентименталізм** (фр. *sentimentalisme*, від *sentiment* — почуття, чуттєвість, чутливість) — напрям у європейській літературі другої половини ХVIII — початку ХІХ століття, що розвивався як утверджен-

ня чуттєвої стихії в художній творчості, на противагу жорстким, раціоналістичним нормам класицизму та властивому добі Просвітництва культу абсолютизованого розуму.

Сентименталізму притаманні такі риси, як увага до внутрішнього світу людини, возвеличення почуттів, підкреслене емоційне начало, апологія задушевності, простоти й природності. Тогочасне письменство відкрило здатність простої людини до глибоких почуттів, пристрастей й переживань. Життя людського серця становило головний об'єкт зображення сентименталістів. Мистецтво їх відзначається глибоким демократизмом. Вони проголосили цінність людської особистості незалежно від її соціального стану, і ця цінність визначалася передусім порухами душі, природністю й щирістю почуттів. Увага до внутрішнього життя людини зумовила посилення психологічного, суб'єктивного начала в літературі.

Філософським підґрунтям сентименталізму став руссоїзм. Ж. Ж. Руссо обстоював право мистецтва на зображення почуттів. Він утверджував багатство людської особистості, невичерпне розмаїття її пристрастей. Абсолютизації розуму в класицизмі митець протиставив інший абсолют — серце. Саме цей абсолют, на його думку, визначає духовне і соціальне життя людини, скеровує її вчинки і відкриває шлях до пізнання істинного й прекрасного. Руссо пропонував письменникам зображувати звичайну просту людину, працюючу, добродішну й моральну.

У своєму романі «Еміль, або Про виховання» Руссо виступив проти уявлення, що гарний смак властивий тільки освіченій меншості. Він радив своєму героєві, Емілю, вивчати поезію, читати книги, а головне — звернутися



Титульний аркуш «Сповіді»  
Ж. Ж. Руссо. 1786

до природи, бо віддалення від неї, з погляду автора, спотворює людські смаки. Надзвичайний вплив на духовне життя епохи справила «Сповідь» Руссо, в якій показана цінність неповторної, унікальної особистості.

Закликаючи митців відмовитися від зайвої героїки та піднесеної патетики, письменник-філософ обстоював принципи простоти, ясності, доступності стилю, натуральності у зображенні життєвих явищ, щирості в емоційному тоні оповіді. «Культ серця» в теорії Руссо органічно поєднувався з «культом природи», оскільки, на його думку,

тільки на лоні природи і в тісному зв'язку з нею людські почуття розвиваються вільно й природно. Ця думка становить головну тему роману «Юлія, або Нова Елоїза». Руссо вважав, що природа — мудрий учитель людини, порадник у сердечних справах, втілення гармонії і приклад для наслідування. Ідеалом митця була «природна» людина, яка перебуває у злагоді з природою і, зберігаючи в душі вроджені начала добра, протистоїть згубному впливу цивілізації, живе напруженим духовним життям, прислухаючись до голосу серця.

Якщо у просвітницькому реалізмі переважав соціальний аналіз, то сентименталісти глибоко досліджували почуття людини. Представники даного напрямку покладали великі надії на внутрішні можливості особистості в процесі перетворення життя. А для того щоб розкрити цей духовний потенціал, треба «виховати серце» і збудити душу людини, сповнити її високих поривань шляхом навернення

до природи. Виховання почуттів безпосередньо пов'язувалося з протистоянням негативному впливу середовища. У творах сентименталістів знайшла відображення висока культура почуттів, благородство людської натури, краса духовного життя особистості.

Найяскравіше розвинувся сентименталізм в Англії (Л. Стерн, С. Річардсон), Франції (Ж. Ж. Руссо), Росії (М. Карамзін). Цей напрям був досить плідним у живописі (Т. Гейнсборо) та інших видах мистецтва.

В останній третині XVIII століття в європейських літературах виник преромантизм, який виявився у творчості німецьких поетів — представників «Бурі й натиску», в англійській поезії тощо. Із сентименталізмом преромантизм єднає увага до почуттів людини, культ особистості та природи, але, на відміну від сентименталістів, провісники романтизму наголошували на стихійності, непізнаності, ірраціональності людських почуттів. Якщо сентименталісти прагнули досліджувати людську природу, то зачинателі романтичного напрямку зробили акцент на втаємниченні духовного життя особистості. Думка про загадковість людини та світу згодом знайшла подальший розвиток у романтизмі XIX століття.

Окремо від основних художніх напрямів доби розвивалося мистецтво рококо, в якому літературознавець Д. Наливайко справедливо вбачає «опозицію до ідеології Просвітництва». Справді, якщо дух Просвітництва визначав пафос перетворення суспільства, то представники рококо намагались уникнути суспільних проблем, вони втілювали в мистецтві красу й



Р. Делоне за малюнком  
Ж. М. Моро Молодшого.  
Прощання. Із серії «Пам'ятник  
костюму». 1777

насолоду, аж ніяк не пов'язані з соціальним життям, а, на їхню думку, цінні самі по собі.

Рококо сформувалось у Франції періоду Регентства, поширившись звідси в інші країни. На той час процес формування абсолютистської держави був завершений, тому героїка класицизму відійшла на другий план. Громадянські проблеми поступилися місцем гедоністичним мотивам.

На противагу загальній демократизації мистецтва в епоху Просвітництва, творчість митців рококо була більш вузькою, камерною, інтимною.

Вони орієнтувалися на смаки аристократії, через що їхні твори відзначаються особливою вишуканістю та витонченістю форм, пишністю й багатством засобів художньої виразності. Для даного стилю характерні естетизм, святковість, декоративність, театральність, увага до найменших дрібниць. Художники вважали, що витвір мистецтва має радувати й вражати зір, слух та уяву, нагадуючи про насолоди життя — красу, кохання тощо.

Мистецтво рококо робило життя приємним, вишуканим, красивим. Тому не випадково в ньому переважали анакреонтічні мотиви. Митці віддавали перевагу любовним, еротичним сюжетам. За об'єкти зображення обиралися образи, явища й події, позбавлені політичного змісту.

Рококо тісно пов'язане з бароко своєю асиметричністю, несталістю форм та ліній, стихійністю, ірраціоналізмом творчості. Представники цього стилю збагатили мистецтво новими зображально-виражальними знахідками. Їхні твори вражали розмаїттям форм та засобів художнього мовлення.

У літературі стиль рококо позначився на творчості П. О. Бомарше, Д. Дідро, Х. М. Віланда, Ф. М. Вольтера, на ранній ліриці Й. В. Гете, анакреонтичних творах М. Ломоносова. У живописі його репрезентують Ж. А. Ватто, Ф. Буше. Стиль знайшов своє втілення також в архітектурі, скульптурі, музиці, предметах побуту, інтер'єрі тощо.

### Питання для учнів

- Які напрями й стилі розвивалися в епоху Просвітництва? Назвіть їх представників у різних видах мистецтва.
- У чому проявляється зв'язок просвітницького класицизму з класицизмом XVII століття?
- Які нові риси з'явилися в класицизмі доби Просвітництва? Чим вони зумовлені?
- Якого значення надавали класицисти-просвітителі античній спадщині? Чи переосмислювали вони її по-новому?
- З якими просвітницькими концепціями пов'язане нове відродження класицизму в XVIII столітті?
- Хто з філософів і теоретиків мистецтва обґрунтував принципи просвітницького реалізму? Сформулюйте основні положення їхніх теорій.

- Як виявилось «наслідування природі» у творах реалістів-просвітителів?
- Які теми цікавили представників просвітницького реалізму?
- Які герої з'явилися в їхніх творах?
- У чому виявляється демократизм мистецтва просвітницького реалізму?
- Що протиставляли «культу розуму» сентименталісти?
- Як вони розуміли людину?
- Яку роль відіграла теорія Ж. Ж. Руссо у формуванні сентименталізму? Сформулюйте основні положення його концепції.
- Яка людина була ідеалом Ж. Ж. Руссо?
- Яке значення природи у творах сентименталістів?
- Що єднає сентименталізм і преромантизм?
- Що таке рококо? З яким напрямом у мистецтві воно генетично пов'язане?
- Які ідеали оспівували представники рококо?
- Назвіть характерні риси рококо.
- Які вам відомі твори мистецтва рококо?





Даніель Дефо  
(1660—1731)

Даніель Дефо

Англійський письменник Даніель Дефо був представником просвітницького реалізму і зачинателем реалістичного роману. У своїй творчості він приділяв велику увагу зображенню реального життя звичайної людини та впливу на неї соціальних обставин, проблемам моралі, виховання, місця особистості в суспільстві того часу. Дефо заклав засади різних видів роману: пригодницького, біографічного, роману виховання, психологічного, історичного, роману-подорожі та кримінального. Письменник показав великі можливості соціального аналізу в дослідженні суспільного середовища. Тому роман у творчості Дефо розвивався як роман соціальний, із поглибленим психологізмом. Митця надзвичайно цікавили внутрішня природа особистості та зміни її під впливом обставин. Слідом за Ж. Ж. Руссо Дефо виходив з того, що кожна людина народжується доброю, але згодом зазнає згубного впливу суспільства. Тому слід повернутися до природи, яка допоможе особистості розкрити своє справжнє єство, стати моральною і доброчесною. Зображення звичайної людини та її життя становить ос-

новний зміст творчості Дефо, що засвідчила розвиток літератури в напрямку реалізму та демократизації.

Даніель Дефо народився 1660 року в Лондоні в сім'ї Джеймса Фо, торговця м'ясом та свічного фабриканта. Пізніше письменник змінив своє прізвище на Дефо. Батько за своїми релігійними поглядами був пуританином\* і дисидентом\*\*, він віддав сина на навчання в дисидентську школу, яка готувала священиків для гнаної в той час пуританської церкви. Але Даніель не схотів прийняти духовний сан: реальне життя приваблювало його більше, ніж служіння релігії. Дефо зайнявся комерцією, однак брав активну участь і в політичному житті Англії того часу. У 1685 році він приєднався до повстання проти короля Якова II на чолі з герцогом Монмутом. Після поразки повстання довго переховувався, щоб уникнути покарання. Із захопленням зустрів «Славну революцію» 1688 року, підтримував політику Вільгельма III Оранського.

Літературна діяльність Дефо почалася з памфлету *«Досвід про проекти»* (1697),

\* Пуритани — англійські послідовники швейцарського церковного реформатора Жана Кальвіна.

\*\* Дисиденти — так називали супротивників англіканської церкви, що панувала в той час в Англії.

у якому він висунув пропозиції щодо організації банківської справи, освіти та виховання. Письменник взагалі багато розмірковував про шляхи вдосконалення суспільства, виступав з численними проектами поліпшення існуючих порядків. У своїх трактатах та памфлетах він писав про суспільні привілеї та життя простого народу, про церковні догмати і свободу віросповідання, про бідність і багатство, про причини соціальної нерівності тощо. Митець не завжди підписував свої праці справжнім ім'ям, але народ одразу впізнавав його і вітав кожний новий твір Дефо. Уряд переслідував письменника, і неодноразово він потрапляв до в'язниці, втім це не зменшувало його волі та енергії у справі захисту гуманістичних ідеалів.

Після смерті Вільгельма III (1702) англійська церква активізувалась, і знялася нова хвиля гонінь на дисидентів. Під час реакції Дефо написав памфлет *«Короткий шлях розправи з дисидентами»* (1702), в якому захищав право людей на свободу релігійних переконань, виступав проти будь-якого насилля. Хоча памфлет був анонімний, церковники розгадали авторство, і Дефо кинули у в'язницю, після чого його піддали публічному покаранню біля ганебного стовпа. З приводу цієї події Дефо написав у Ньюгетській тюрмі *«Гімн ганебному стовпу»* (1703), що набув великої популярності в народі. Коли Дефо стояв прикутий до ганебного стовпа, натовп вітав його і співав пісню на слова його гімну, що став символом непокори та протесту проти несправедливості.

Невдовзі Дефо випустили з в'язниці. Змушений проти своєї волі стати таємним агентом уряду, митець не побачив різниці між вігami й торі, переконавшись у лицемірстві обох партій, з якими підтримував зв'язок.

Подальша доля письменника пов'язана із стрімким коловоротом подій. Він багато по-

дорожував, займався комерцією (до речі, дуже невдало, через що його постійно переслідували кредитори), брав участь у політичному житті. Але ні торгові, ні політичні справи не принесли йому такого успіху, як література.

Бурхливе і сповнене різноманітних пригод життя митця дало поштовх до написання ним романів, першим з яких став *«Робінзон Крузо»* (*«Життя і незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо»*). Перший том цього твору вийшов друком в 1719 році, другий — в 1720, третій — в 1721. Згодом були створені й інші романи: *«Життя і пригоди відомого капітана Сінглтона»* (1720), *«Радощі й прикраси славнозвісної Молль Флендерс»* (1721), *«Історія і надзвичайне життя полковника Жака»* (1722), *«Полковник Джек»* (1722), *«Леді Роксана»* (1724) тощо. Романи Дефо написані здебільшого у мемуарній формі, що надає їм правдоподібності та особливої щирості оповіді. У них розповідаються історії життя героїв, простежується формування їхніх особистісних якостей. Образи для своїх творів письменник брав із самої дійсності. Як правило, його герої — це люди, що не знайшли собі місця в суспільстві, — сироти, пірати, мандрівники, — тому вони змушені боротися за себе, діяти відповідно до жорстоких умов, у яких опинились. Кожен з них веде боротьбу сам-на-сам зі світом, де на нього очікують небезпеки й розчарування і все залежить від особистої винахідливості, кмітливості та енергії.

Дефо досить переконливо показав вплив середовища на людину. Через суворі обставини людям доводиться не гребувати жодними засобами для досягнення своєї мети і просто для виживання. Однак письменник розрізняє добре і зло в душі людини. Він стверджує високі моральні якості і засуджує ниці риси характеру. Тому романи Дефо завжди мають виховний зміст. Автор повчав читачів, яким треба бути (або не бути), як долати труднощі,

як знайти своє місце під сонцем. Ясність стилю, розмовність оповіді, довірливість інтонацій подобалися читачам. Поєднання захоплюючих подій із глибоким аналізом людської природи та дійсності робили романи Дефо цікавими й пізнавальними. Митець творив для широкої публіки, сприяючи подальшій демократизації літератури.

Окрім романів, Дефо писав вірші, займався журналістикою, але прославився передусім як романіст. Однак і досвід поета та газетяра став йому у пригоді. Уміння узагальнювати факти, вихоплювати основне з низки подій, історична конкретність та достовірність — усе це знайшло відображення в його романах, які живить потужний ліричний струмінь.

Останні роки Дефо зі своєю сім'єю жив у містечку Сток-Ньюїнгтон. Наприкінці життя він знов збанкрутів. Аби сховатися від настирливих кредиторів, письменник пішов з дому і оселився в одному з лондонських притулків для бідних. Там він і помер 26 квітня 1731 року, далеко від сім'ї, не маючи ні сил, ні засобів для існування.

### «Робінзон Крузо» (перший том — 1719)

Сюжет роману зумовлений інтересом англійського суспільства до географічних відкриттів та мандрівок. В основу оповіді покладено проблему виживання людини, що опинилася на безлюдному острові. Ця тема не була новою в літературі. Ще до Д. Дефо з'являлися твори, в яких розповідалося про



Робінзон Крузо

долю нещасних мандрівників, закинутих у нецивілізований світ. 1674 року в Англії був опублікований переклад книги арабського письменника XII століття Ібн Туфайля про пригоди Хаджі Бен Йокдане, який досяг великої мудрості, живучи на острові зовсім самотньо. Дефо не міг не знати цієї книги, що за його життя тричі перевидавалася в Англії. Йому був відомий також твір голландського письменника Хендріка Сmekса про те, як один європеєць потрапив на безлюдний острів і зустрів там голландця, котрий ще хлопчиком опинився на острові.

Перше видання книги вийшло в Англії 1708 року.

Однак безпосереднім поштовхом до створення «Робінзона Крузо» стала книга Вудза Роджерса «Подорож на кораблі навколо світу», видана в Англії в 1712 році. Книга містила сюжет про долю шотландського моряка Александра Селькірка, якого нібито знайшов капітан Роджерс на острові Хуан Фернандес. Той самий сюжет повторив інший мореплавець, капітан Едуард Кук, у книзі «Подорож до південних морів» (1712), а 1713 року англійський письменник Річард Стиль опублікував у своєму журналі «Англієць» короткий нарис про пригоди Селькірка.

Реальна історія, покладена в основу сюжету роману Дефо, надавала твору особливої правдоподібності. Достовірності оповіді сприяла й форма щоденника. Розповідь від першої особи, від імені самого героя, давала змогу авторові показати світ очима звичайної людини і водночас розкрити її характер, почуття та переживання, моральні якості.

На відміну від інших «робінзонад», у центрі уваги Дефо була не стільки екзотика безлюдного острова й захоплюючі пригоди, скільки людина. Образ Робінзона поданий у розвитку. Перша частина роману зображує життя героя в цивілізованому світі, його діяльність у буржуазному суспільстві. Він



Гравіаль. Робінзон облаштовує собі житло

вирушає у морську подорож з метою розбагатіти, бере участь у ризикованих операціях, але не тільки жага збагачення скеровує його вчинки. Робінзон — діяльна й активна людина, справжній син свого часу, який шукає різних засобів виявлення власних здібностей та практицизму. Цей невтомний шукач кращого життя прагне опанувати світ. В образі Робінзона втілено просвітницьку ідею діяльного ставлення до життя, пошуків шляхів його вдосконалення, перетворення. Ця думка з особливою силою звучить у другій частині твору.

Потрапивши на безлюдний острів, Робінзон не злякався самотності й суворих обставин. Крок за кроком він вивчає острів, досліджує умови, в яких опинився, приймає і здійснює практичні рішення. Змальовуючи щоденну боротьбу героя за існування, детально описуючи всі здобутки у влаштуванні ним свого побуту, письменник уславлює мужність і працьовитість людини, ті внутрішні якості, завдяки яким вона й має право називатися людиною.

Робінзон став новим героєм літератури. Характерно, що це не видатна особистість, не історичний діяч, не міфічний образ, не пікаро

(герой крутіського роману), а звичайна людина. Але саме в ній Дефо бачить величезні внутрішні можливості. Він оспівує просту людину, її силу та енергію в перетворенні довколишньої дійсності.

Образ Робінзона має велике виховне значення. Автор ніби звертається до читачів: «Ось такий

він, сміливий і сильний, енергійний і людський, герой нашого часу. Ось так треба діяти в житті і не боятися будь-яких випробувань». Екстремальна ситуація стає критерієм визначення не тільки фізичної сили, а й передовсім моральних якостей Робінзона. Сильною стороною роману є те, що письменник змушує свого героя аналізувати не тільки те, що він бачить довкола, а й те, що відбувається в його душі. Робінзон поділяє на «добро» і «зло» все, що з ним трапилось. А разом з тим автор виділяє позитивні та негативні риси його характеру. Дефо підкреслює вроджену доброту героя, його невтомну волю, здатність до активних дій, впертість у боротьбі з невдачами, його розум, кмітливість та винахідливість. Однак письменник не замовчує і риси, зумовлені впливом буржуазного суспільства. Із П'ятниці Робінзон робить слугу, 28 років зберігає знайдені на кораблі гроші, хоча в умовах ізоляції вони йому, здається, й не потрібні, тощо. Втім Дефо, на відміну від Руссо, не засуджує буржуазну цивілізацію. Адже практичність і заповзятливість Робінзона здебільшого зумовлені його часом. Проте водночас з тим письменник наголошував на необхідності повернення людини до природи.

Картинам природи, зображенню її величності й розмаїтого життя відведено чимало місця в романі. Природа для Робінзона — мудрий учитель і провідник у його діяльності. Вона — чудовий об'єкт для пізнання, а отже, й для перетворення, для виявлення можливостей і здібностей людини. В англій-



Гравіюль. Робінзон на безлюдному острові

ській духовній культурі XVIII століття велику роль відігравало вчення Дж. Локка, який проголосив пріоритет досвіду у розумовій діяльності. Досвід перевіряє правильність розумових припущень, сприяє пізнанню істини. А людина набуває досвіду з допомогою своїх почуттів. Ці думки філософа знайшли художнє втілення в романі Дефо. Робінзон дивиться на природу перш за все з практичної точки зору, уважно стежить за змінами у ній, за поведінкою тварин, зростанням рослин тощо. Усі ці спостереження — безцінний досвід, який допомагає Робінзону не просто вижити, а й залишитися цивілізованою людиною навіть в умовах безлюдного острова.

Природа дала поштовх до розвитку і моральних якостей героя. Його не обходять жодні соціальні проблеми, інтриги й конфлікти. Йому не треба бути лицемірним, жадібним, брехливим. Перебування на лоні природи й у злагоді з нею викликало до життя тільки найкращі риси натури — щирість, працьовитість і, врешті-решт, здатність бути природним, залишатись вірним собі у всіх своїх діях, почуттях і бажаннях. Отже, Дефо оспівував у романі не тільки людину, а й природу, яка допомагає особистості зберігати своє єство,

бути моральною, внутрішньо вдосконалюватись.

Особливістю роману є поєднання конкретики з широкими соціальними й моральними узагальненнями. Дефо не просто описав життя людини на безлюдному острові, а у художній формі виклав свої просвітницькі погляди з багатьох питань: що

таке людина, що визначає її цінність, як вона має діяти, яку роль відіграє природа в її житті, у чому призначення особистості тощо. Ідея роману — уславлення активності, трудової енергії, розуму й високих моральних якостей людини, які допомагають їй опановувати світ, а також утвердження великого значення природи для духовного розвитку людства.

Другий і третій томи «Робінзона Крузо» вже не такі цікаві, як перший. У другому томі увага автора зосереджена на зовнішніх подіях у житті героя, який після повернення до Англії знов потрапляє у вир пригод: бере участь у колоніальних війнах, здійснює подорожі на острів Мадагаскар, в Індію, Китай, Сибір тощо. А третій том містить «серйозні роздуми» героя про самотність, чесність, Провидіння, мораль, християнство та ін. Отже, зразок реалістичного роману епохи Просвітництва знаходимо лише в першому томі твору Дефо. Саме тут органічно поєднані зображення пригод героя та його почуттів, конкретне й абстрактне, захоплюючий сюжет і філософські ідеї. Майстерний показ людини у тісному зв'язку з природою, у її практичній діяльності та роздумах про себе і світ свідчить про великий талант письменника-реаліста.

Роман «Робінзон Крузо» відкрив цілу серію «робінзонад». Традиції Дефо розвиваються у таких творах, як «Острів Фельзенбург» Й. Шнабеля (1751), «Новий Робінзон» Й. Т. Кампе (1779), «Швейцарський Робінзон» Й. Р. Вісса (1812—1827), «Відлюдник Тихого океану» Ж. Псішарі (1824), «Мауглі» Р. Кіплінга (1894—1895), «Російський Робінзон» С. Турбіна (1879) та ін. Представники сучасної літератури теж звертаються до цього жанру. Так, російська письменниця Л. Петрушевська у повісті «Нові робінзони» (1991) засобами постмодернізму показала трагічну долю людини, що зазнала відчуження внаслідок абсурдної та аморальної цивілізації кінця XX століття. Авторка засуджує світ, у якому людині доводиться тікати від людей, щоб залишитися самим собою і вижити. Роман Дефо кожне покоління прочитує по-своєму, тому традиції великого англійського письменника продовжуються і в наш час.

### Питання для учнів

- Яке значення має творчість Дефо для розвитку світової літератури?
- Який жанр розробляв письменник?
- З яким художнім напрямом пов'язана його діяльність?
- Назвіть відомі вам романи письменника. Яких героїв він зображував?
- Що покладено в основу сюжету роману «Робінзон Крузо»? Яку реальну історію переклав автор?
- Якими засобами Дефо досягає достовірності оповіді в романі «Робінзон Крузо»?
- Визначте основну тему роману. Чи пов'язана вона з просвітницькими поглядами митця?
- Схарактеризуйте образ Робінзона. Які риси, на думку автора, у ньому були від на-

родження, а які з'явилися під впливом суспільства?

- З'ясуйте авторську позицію щодо образу Робінзона. Як письменник ставиться до свого героя? Що стверджує в його образі?
- Яку роль відіграє природа в розкритті образу Робінзона і в просвітницькій концепції Дефо?
- Як зображено природу у творі? Знайдіть описи, в яких виявляється дослідницький інтерес героя до природи.

### Завдання для учнів

Доведіть, що «Робінзон Крузо» — це роман виховання.

## Джонатан Свіфт (1667—1745)

Англійський письменник Джонатан Свіфт був невтомним борцем проти несправедливих порядків буржуазного суспільства. Результати «Славної революції» в Англії не задовольнили митця. Він побачив, що у країні так само, як і раніше, процвітають насильство, соціальна нерівність, брехня, лицемірство, користолюбство. Свіфт сміливо викривав вади людей і державного устрою, захищаючи інтереси бідних і пригноблених верств населення. Його творчість набула гострої актуальності і сатиричної спрямованості. Свіфт розробляв жанр памфлету, що відзначається публіцистичністю, злободенністю звучання і відкритою авторською позицією щодо нагальних питань епохи. Але особливо вагомим був внесок письменника у розробку сатиричного соціально-філософського роману. «Мандри Гуллівера» назавжди уславили ім'я Свіфта. У цьому творі, складному за змістом і художньою структурою, окреслено чимало плідних тенденцій, роз-

винутих пізніше у світовій літературі. Втілюючи дух Просвітництва, роман «Мандри Гуллівера» відзначається високим ступенем узагальнення і тому актуально звучить і в наш час.

Джонатан Свіфт народився 1667 року в Ірландії. Батько письменника, Томас Свіфт, помер того ж року, не побачивши сина. Виховання майбутнього письменника взяв на себе його дядько, оскільки мати по смерті батька лишилася без засобів до існування.

Дядько поставив собі за мету зробити з небожа священика, і Свіфт здобув вищу богословську освіту в Дублінському університеті (Трініті коледж), куди він вступив у 14 років. Проте богословська схоластика і метафізика не приваблювали юнака, який мріяв про незалежність і самостійність.

У 1689 році Свіфт нарешті звільнився з-під опіки дядька, здобувши місце домашнього секретаря і вчителя в домі лорда Вільяма Темпля, знатного вельможі й дипломата. Протягом кількох років Джонатан служив у Темпля. 1694 року прийняв сан священика і деякий час виконував обов'язки пастора в маленькій ірландській церкві. Однак невдовзі повернувся до лорда Темпля і працював у нього до 1669 року, коли той помер. Перебування в домі Темпля справило значний вплив на формування майбутнього митця. По-перше, Вільям Темпл підтримував тісні зв'язки з королівським двором, зокрема з Вільгельмом III Оранським, із представниками різних політичних кіл, і завдяки цьому Свіфт опинився у центрі суспільного життя. Письменник мав змогу стежити за розвитком політичних подій, діяльністю різних партій, дізна-



Дж. Вертью. Джонатан Свіфт.  
Гравюра

ватися про найсвіжіші новини, а виконання обов'язків секретаря сприяло його особистому знайомству з відомими політичними діячами. По-друге, в будинку Темпля була розкішна бібліотека, з допомогою якої Свіфт опановував здобутки літератури, філософії та культури від давнини до сучасності. Сидячи по 10—12 годин на добу в бібліотеці, він прагнув досягнути весь духовний досвід людства. Із захопленням читав Гомера і Шекспіра, Локка і Паскаля, Рабле і Сервантеса, шукаючи

свій шлях у літературі.

До речі, саме в домі лорда Темпля Свіфт почав писати. У 1697 році ним був написаний перший памфлет «Битва книг». Письменник висловився у ньому з приводу тогочасної дискусії про роль античної спадщини. Він проголосив думку про те, що класична література, безумовно, потрібна людям, треба вивчати і наслідувати її традиції, але не можна сприймати її як абсолют. Автор памфлету зажадав від сучасної йому літератури правдивості, уваги до реальної дійсності. Література, з його погляду, має збагачувати людей новими ідеями, приносити їм користь, вести до духовного світла. Цю ідею втілено у вставному епізоді про павука і бджолу. Павук плете свою павутину, віддалившись від усіх у темному кутку. А бджола розриває павутиння і летить на широкий простір, до світла. Вона видобуває з квітів мед, потрібний людям. Фактично у першому памфлеті Свіфта викладено просвітницьку програму з питань естетики. Письменник обстоював принцип наближення літератури до життя, її зв'язку з нагальними проблемами суспільства.

В період служби у лорда Темпля відбулася дуже важлива подія в особистому житті Свіфта. Він познайомився з позашлюбною дочкою лорда Естер Джонсон і покохав її назавжди. Естер, яку Свіфт називав Стелла, приваблювала його надзвичайною добротою, скромністю, розумом, взаєморозумінням. Він знайшов у ній цікаву співрозмовницю і віддану супутницю, що супроводжувала письменника протягом усього життя — і в злиднях, і в боротьбі, і в славі, і в поневіряннях. Стелла поїхала за Свіфтом в Ірландію, коли він полишив дім Темпля. Потім вона переїжджала за ним усюди, де б він не був. До самої її смерті, що сталася 1728 року, Свіфт був щасливий своїм коханням до Стелли. Він присвятив їй зібрання листів — *«Щоденник для Стелли»* (1710—1714), у якому відчувається вся глибина його почуттів. Митець писав їй не тільки про особисті переживання, а й про людей, яких зустрічав, повіряв свої роздуми про життя, про те, що турбувало його в тогочасній дійсності. Свіфт тяжко переживав смерть Стелли. Втрата коханої призвела до невиліковної хвороби і наблизила смерть митця.

1700—1720-ті роки — найбільш плідний етап у творчості письменника. У цей час він не тільки займався літературною діяльністю, а й брав активну участь у політичному житті Англії. Свіфт спілкувався з представниками партій вігів і торі, спостерігаючи політичну боротьбу зсередини. Здобувши ступінь доктора богослов'я і місце вікарія в Ларакорі (Ірландія), митець багато уваги приділяв проблемам релігії і церкви. Після зміни кабінету міністрів у 1710 році він зблизився з керівниками уряду консерваторів — Р. Гарді й Г. Сент-Джоном. У 1710—1711-х роках видавав політичний журнал *«Екзамінер»*, який підтримував і певною мірою визначав політику нового уря-

ду. Не обіймаючи через свій духовний сан державної посади, Свіфт фактично був одним із впливових політичних діячів, довіреною особою прем'єр-міністра графа Гарді та міністра іноземних справ лорда Болінброка. Редагував тронні промови королеви, парламентські виступи міністрів. Попри свою багатогранну діяльність, митець жив у злиднях. Робота в *«Екзамінері»* не приносила прибутку, але Свіфта неможливо було підкупити. Він волів залишатися бідним, але незалежним у своїх поглядах. Коли якось лорд Гарді послав йому 50 фунтів як винагороду за літературну роботу, письменник, обурений, відіслав гроші назад, і вельможа змушений був вибачитися перед ним.

Свіфта дуже хвилювали доля англійського народу і загальний стан суспільства. Тому він, прагнучи впливати на хід подій, сміливо висловлювався щодо тогочасних проблем у своїх численних памфлетах. Памфлети принесли Свіфту популярність у народі, але разом з тим у нього з'явилося чимало ворогів серед церковників, чиновників, урядовців, представників буржуазії і дворянства.

Один із найвідоміших памфлетів Свіфта — *«Казка бочки»* (1704). Назва твору походить з англійського фразеологізму, що перекладається як «нісенітниця», «заплутана історія», «дурниця». У передмові Свіфт писав: «У моряків є звичай при зустрічі з китом викидати в море пусту бочку, аби відволікти його увагу від корабля». Корабель — своєрідна емблема держави, а бочка — це те, що, на думку автора, відволікає увагу суспільства від важливих проблем. У своєму памфлеті письменник виступив проти безглузвих релігійних війн і догматів церкви, які тільки затуляють справжній стан справ у країні і аж ніяк не поліпшують життя народу. Притча про трьох братів являє собою подану у формі алегорії сатиру на ре-



лігію часів Свіфта. Петро уособлює католицизм, Мартін — лютеранство (англіканська церква), а Джек — кальвінізм (пуританство). Помираючи, батько (християнство) залишив синам по кафану і заповів носити їх обережно, не змінюючи фасон під впливом моди, бо від цього «залежить майбутнє». Але брати порушили заповіт батька, по кілька разів перешивали своє вбрання, а потім пересварилися між собою, згодом Петро і Джек зовсім втратили розум. У притчі Свіфт показав духовну роз'єднаність суспільства, відсутність єдності між різними церквами, їхню залежність від політичної ситуації, відхід від вічних ідеалів християнства.

У 1708—1709 роках з'явилася серія «Бікерстафових памфлетів» Свіфта. Під вигаданим псевдонімом Ісаака Бікерстафа письменник виступив проти шарлатанства і брехні різноманітних астрологів, так званих «провісників долі», які були тоді досить популярними в Англії. Свіфт навіть випустив сатиричний астрологічний календар-альманах «попереджень», де передрік смерть відомого астролога Партріджа від лихоманки. Містифікація була настільки вдалою, що всі повірили у смерть Партріджа, а книговидавці викреслили його зі списку членів своєї асоціації.

У 1711 році Свіфт написав памфлет «Поведінка союзників і колишнього міністерства у сучасній війні», в якому викривав вігів і діяльність їхнього вождя герцога Мальборо. Письменник відкрито писав про антинародний характер війни за іспанську спадщину,



Меморіал Джонатана Свіфта у дублінському соборі Св. Патріка

ватися п'єсила народу лише ни, а виця й зубожіння. Сакретарю, ога він звинуватив бистому, цтві й підступності. ми політ, року був укладедруге, в бхтський мир між розкішная Францією, сучаснимого як и його Свіфтовим здобутки софії та : памфлетах Свіфт ни до су, з парламентську си-10—12 го, лії, політику уряду, теці, він і війни, невігластво, весь духогво, церкву, усі ан-Із захоплсоціальні інститути. і Шекспі, Анна розгнівалася Рабле і С. е після «Казки бочітературі. якали гострі на-ме в домі, А релігією, надто У 1697 роц, дорядків. Представ-лет «Битва, одобались його са-ньому з при Англії та окремих діячів уряду. Віро те, що Свіфта відправили в Ірландію, де втрібна людною (настоятелем) собору Св. Пат традиції, ані.

Навіть віддаолот. Авто, толичного життя, письменник не зму літерату, зв'язку з сучасністю. Ірландські дійсності, апоефеозом його діяльності. Підбагачувати,ціонально-визвольного руху в Ірл, їм користовий поштовх його творчості. Свіфт ідею втілетестував проти по-неволення й зука і бджолуандського народу, захищав його пдалившись остійність. Памфлети «Скромнала розриваія», «Пропозиція щодо загального ростір, до сняя ірландської мануфактури», «Аед, потрібнирика» (1720—1724) та інші стали памфлеті Свіндського народу, втіленням духу зграму з п, ландців за свободу. Особливо діював принциплет «Листи су-конника». Хоча иття, її зв'пив у цьому творі з критикою уруспільства. о політики щодо

Ірландії анонімно, всі одразу впізнали в авторі декана собора Св. Патріка. Англійський уряд наполягав на його арешті, але представники ірландської влади на це не наважились. «Щоб заарештувати доктора Свіфта, потрібно десять тисяч солдат», — писав ірландський намісник лорд Картерет прем'єр-міністру Англії Уолполу.

Популярність Свіфта зростала з кожним днем. Ірландці влаштовували йому бурхливі овації під час богослужінь у дублінському соборі, охороняючи свого духовного пастиря від ворогів.

1726 року вийшла друком книга *«Мандри Гуллівера»*, у якій Свіфт розмірковував про принципи державного устрою і про стан людства взагалі. Цей твір поєднує історичну конкретність з філософською глибиною. Письменник висловив у ньому свої просвітницькі ідеї, намагаючись з'ясувати, чому люди живуть так жахливо, чому вони бідні й безправні і як поліпшити їхнє існування. Роман *«Мандри Гуллівера»* пройнятий критичним пафосом. Разом з тим у ньому сформульована й позитивна програма автора.

Смерть Стелли, напружена політична боротьба і виснажлива праця призвели до того, що здоров'я Свіфта похитнулося. У 1830—1840-х роках він написав ще кілька сатиричних творів (*«Істинна і правдива розповідь про те, що сталося в Лондоні»*, *«Серйозний і комічний проект облаштування притулку для невиліковно хворих»*, *«Ввічлива бесіда»*, *«Поради слугам»* та ін.). У Дубліні вийшло друком перше зібрання творів митця. Але останні



Б. Ленс.  
Фронтиспіс п'ятого видання  
«Казки бочки».  
1710

роки письменника були затьмарені тяжкою психічною хворобою. У 1742 році він втратив розум і 19 жовтня 1745 року помер. Тисячі ірландців проводжали митця в останню путь. На могилі письменника викарбувана епітафія, завчасно складена ним самим: «Тут упокоївся Джонатан Свіфт, декан цієї церкви, і жорстоке обурення вже більше не може терзати його серце. Іди, мандрівнику, наслідуй, якщо можеш, ревного поборника мужньої свободи».

### «Мандри Гуллівера» (1726)

Роман написаний у популярній на той час формі подорожі. Мандри Гуллівера відкривають перед читачем небачені світи, захоплюють цікавими пригодами героя та описами дивовижних країн і істот, яких він там зустрів. Твір складається з чотирьох частин: *«Подорож до Ліліпутії»*, *«Подорож до Бробдінгнегу»*, *«Подорож до Лапути, Белнібарбі, Габдабдрібу, Лагнегу та Японії»* і *«Подорож до країни гуїнгнмів»*.

Роман Свіфта неоднозначний за жанровою природою. Перш за все він фантастичний, оскільки в ньому розповідається про неіснуючі на карті держави, фантастичні образи, події, але фантастика Свіфта має цілком реальну основу. За кожним фантастичним персонажем чи явищем прихований або конкретний факт, або певна авторська ідея щодо суспільного життя. Таким чином, фантастику Свіфта з повним правом можна називати соціальною.

Характерна риса твору — його сатирична спрямованість. Свіфт викриває соціальні порядки, вади людей, тогочасну науку, освіту, державний устрій тощо. Нищівній критиці піддані фактично всі сфери суспільства й діяльності людства. Сатирик глибоко проникає в глибини суспільного життя і так само ретельно досліджує й людську природу, висвітлюючи різні боки внутрішнього світу особистості, висміюючи її ниці риси й утверджуючи позитивний ідеал людини. Сатира Свіфта має могутній позитивний заряд. Вона не тільки заперечує недосконалу дійсність, а й спрямована на пошуки шляхів розвитку суспільства та вдосконалення духовної природи людини.

Увага Свіфта до суспільної організації, до побудови державного механізму зумовила наявність у його творі елементів утопії та антиутопії. З одного боку, автор гнівно засуджує насильницькі, аморальні державні устрої (наприклад, Ліліпутія), з іншого — стверджує позитивні суспільні ідеали (просвічена монархія, республіка).

Роман «Мандри Гуллівера» має яскраво виражене публіцистичне начало, що зближує його із жанром памфлета. Те, про що писав Свіфт, одразу впізнавали його сучасники в реальних подіях тогочасного життя, в образах історичних діячів. Проте політична злободенність, конкретність оповіді поєднуються тут із філософськими узагальненнями. Письменник порушує важливі проблеми: що таке людина, як вона живе, який державний устрій є оптимальним, з чим треба боротися



Лемюель Гуллівер.  
Фронтиспіс третього тому  
видання творів Дж. Свіфта.  
1738

в суспільстві й душі людини і як досягти духовної та соціальної гармонії. Англійська тема набула у Свіфта всесвітнього звучання. Досліджуючи життя своєї країни, він прагнув досягнути закономірності існування всього людства, знайти шляхи вдосконалення його суспільної організації.

Отже, межі пригодницького роману у творі Свіфта значно розширені. У «Мандрах Гуллівера» простежуються елементи сатиричного, фантастичного, соціально-політичного, філософського роману, утопії та антиутопії. Поєднання різноманітних елементів, реальності й фантастики, сатири й утопії на-

дає роману поліфонічності звучання. Свіфт передовсім був просвітителем. Він зображував вади суспільства з метою їх виправлення, висловлював свої ідеї, давав поради, висував проекти і пропонував реформи, аби просвітити людей, зробити їхнє життя розумним, моральним, справедливим.

У романі широко представлені засоби комічного — гумор, сатира, іронія, сарказм, пародія, гротеск тощо. Так, у зображенні життя в Ліліпутії автор вдається до різних прийомів, щоб викрити тогочасний англійський лад. Закони і звичаї в Ліліпутії — карикатура на монархічний устрій, боротьба між тупоконечниками й гостроконечниками — пародія на боротьбу між католиками і протестантами, війна Ліліпутії з Блефуску — це війна Англії та Франції за іспанську спадщину тощо. Засоби гротескового письма яскраво виражені у зображенні егу. В образах егу — потворних, жорстоких, лицемірних, мстивих — ав-

тор викриває знедуховлення, рабську психологію, відрив людства від природи, усе зло, що є в людині. Жахливим єгу Свіфт протиставляє гуїґнґнів — коней, наділених доброчесністю, розумом, почуття справедливості. Вони живуть вільно і щасливо, у їхній країні немає влади, уряду, суспільних законів — вони підкоряються лише моральним правилам. У країні коней Гуллівер фізично й духовно міцнішає, не боїться насилля, зради, брехні.

Один з улюблених прийомів Свіфта — алегорія. Не тільки образи єгу та гуїґнґнів, а й весь роман можна вважати алегорією суспільного життя і духовного стану людства.

«Мандри Гуллівера» побудовані на контрастах. Стрімкі переходи від малого до великого, від злого до доброго, від ничого до величного, від потворного до прекрасного допомагають авторові показати строкатість суспільного життя, його недосконалість і відносність знань людини про світ. Так, у Ліліпутії, в зображенні якої використовується літературний прийом літоти (зменшення), Гуллівер побачив нікчемність людських істот, що живуть за абсурдними законами і керуються не моральними принципами та розумом, а ницими інстинктами (користолюбство, лицемірство, кар'єризм та ін.). У змалюванні країни Бробдінґнегу, навпаки, з допомогою гіперболізації зроблено спробу створити позитивний ідеал людини й суспільства. Образ короля Бробдінґнегу втілює мрії Свіфта про мудрого і справедливого монарха.



Дж. Міллер. Ілюстрація до «Мандрів у Ліліпутію» Дж. Свіфта. 1755

Твір наскрізь просякнутий іносказанням. У завуальованій формі автор говорить про актуальні проблеми сучасності. Читач має розгадати натяки письменника і зробити власні висновки. Ця цікава літературна гра з читачем відповідала просвітницькій програмі Свіфта: митець вважав, що людей треба спонукати до переосмислення свого життя, аби вони, уважно придивившись до власного існування, побачили в ньому найважливіше. У зв'язку з цим важливу роль у творі відіграє образ Гуллівера. Він не тільки спостерігає, а й аналізує, досліджує те, що бачить. У його вуста вкла-

дено думки самого автора, але авторська позиція і позиція героя не завжди збігаються. Погоджуючись зі своїм героєм, а часом полемізуючи з ним, письменник шукав оптимальних способів життя суспільства й людини.

Образ Гуллівера поданий у динаміці. Він змінюється відповідно до ситуацій, в які потрапляє. Побачене накладає відбиток на його внутрішній світ. Перебування в Ліліпутії відкрило йому очі на Англію і на самого себе. Тут він постає величним і добрим. А в країні велетнів, навпаки, усвідомлює свою нікчемність. У Лапуті він — дослідник, спостерігач. У країні коней відчувається самотнім і сповненим трагізму, ненавидить себе, оскільки в образах єгу бачить ницість людської натури. Свіфт зображував силу і слабкість особистості, багатогранність її проявів, невтомну жагу пізнання. Гуллівер втілює оптимістичну надію автора на перетворення світу.

На думку Свіфта, людина, котра глибоко пізнає життя і саму себе, здатна змінити все довкола.

Леся Українка писала про Свіфта: «Свіфт, може й несвідомо, остеріг людей від небезпечного консерватизму: він показав усю гиду й жах застою, рабської культури, дрібного, позбавленого ідеалів, повного безглузлого егоїзму життя. Він, правда, не показав ніякого виходу з цього для людей, але хто не хотів затхнути у важкому чаду, той мусив сам шукати виходу». Справді, письменник ніколи не втрачав віри в людство. У «Мандрах Гуллівера» він накреслив його важкий і тернистий шлях: через війни й інквізицію, національну і релігійну ненависть, тотальну деморалізацію і неволю. І все ж таки митець сподівався, що людство виживе і знайде в собі сили піднятися до духовних ідеалів. Без цієї віри Свіфт не був би великим просвітителем.

### Питання для учнів

- Яку роль відіграв Свіфт у духовному і суспільно-політичному житті Англії XVIII ст.?
- Як він ставився до наслідків буржуазної революції? Що не влаштовувало його в тогочасному житті?
- Назвіть відомі вам памфлети Свіфта і вкажіть, проти чого були спрямовані виступи митця.
- З'ясуйте жанрові особливості роману «Мандри Гуллівера». Які елементи в ньому поєднані?
- Які частини твору мають сатиричне забарвлення? Що становить об'єкт сатири Свіфта?
- Які риси тогочасного англійського життя викриває Свіфт, зображуючи порядки в Ліліпутії?
- Хто такі єгу? Що уособлює цей образ? Який художній прийом використав письменник для його створення?

- В якому образі втілено ідеал просвіченої монархії? Який засіб застосовується для його змалювання?

- У якій частині твору знайшли відображення республіканські ідеї Свіфта? Що приваблювало митця в республіці?

- Як живе Гуллівер серед гуїґнґнів? Що йому подобалося в них?

- Які вади людей і суспільства побачив Гуллівер під час своїх подорожей?

### Завдання для учнів

1. Схарактеризуйте образ Гуллівера. Доведіть, що в ньому втілено просвітницький ідеал письменника. Як Свіфт розумів людину? Розкрийте його погляди на особистість.

2. На підставі роману «Мандри Гуллівера» сформулюйте просвітницьку програму Свіфта. Запишіть її основні тези в таблиці.

Заперечення	Ствердження

3. Знайдіть різні види комічного у першій частині твору, назвіть їх і визначте роль у тексті.

4. Прочитавши про подорож Гуллівера до Ліліпутії, складіть «Словник Свіфта», розшифрувавши його натяки, алегорії, іносказання.

### Генрі Філдінґ (1707—1754)

Англійський письменник Генрі Філдінґ називав себе «творцем нової галузі в літературі». Він поставив собі за мету «проникнути в сутність усіх предметів і наслідувати

природу». Ці принципи знайшли своє втілення у новому типі роману, який започаткував Філдінг,— романі соціальному. На відміну від своїх попередників, Філдінг показував не цікаві пригоди персонажів та ситуації, в які вони потрапляють, а людські характери у їхньому розвитку та зв'язку із соціальним середовищем. «Людина цікава сама по собі»,— писав митець. Досягнення Філдінга в галузі роману відкрили шлях реалістам XIX століття. Ч. Діккенс, В. Теккерей, В. Скотт та інші спиралися на досвід письменника у змалюванні живих образів, на його знання людської природи та майстерність соціального аналізу.

Генрі Філдінг походив зі старовинного аристократичного роду, але сім'я його зубожіла, і він змалку зазнав бідності і принижень. Мати померла, коли він ще був дитиною. Батько, колишній офіцер, і бабуся розпочали судовий процес за право виховувати Генрі. Усе це надзвичайно ускладнило його життя в юні роки. «Я не знав не тільки достатку, а й спокою та душевного притулку у власному домі»,— згадував він про своє дитинство.

Середню освіту Філдінг здобув в Ітонському коледжі, привілейованому навчальному закладі для дітей із дворянських родин, оскільки належав до графського роду Денбі. Ще в коледжі він виявив інтерес до літератури. Читав Рабле, Сервантеса, Мольєра, Шекспіра та інших авторів. Вивчав досвід сучасних йому письменників, шукаючи свій шлях у літературі. У двадцять років поставив свою комедію «Кохання в різних масках» у Лондонському театрі Друрі-Лейн.



Генрі Філдінг

1728 року майбутній письменник вступив до філологічного факультету Лейденського університету в Голландії, але через два роки через матеріальну скруту змушений був повернутися на батьківщину. В Англії він зайнявся літературною працею і протягом десяти років написав двадцять п'ять комедій та фарсів: «Політик із кав'ярні» (1730), «Старі розпусники» (1732), «Дон Кіхот в Англії» (1734), «Пасквін, драматична сатира на сучасність» (1736), «Іспанський календар за

1736 рік» (1736) та ін. Філдінг-драматург розвивав традиції Мольєра, прийоми англійської комедії епохи Реставрації і форму «баладної опери», створену Дж. Геєм. Водночас він збагатив теорію і практику драматургії, створивши соціально-політичну комедію, у якій порушувалися актуальні питання епохи.

Письменник критикував розбещеність багатих буржуа та аристократів, викривав несправедливість англійського законодавства, продажність політичних діячів, людські пороки. Особливий гнів викликала у драматурга діяльність прем'єр-міністра Англії Роберта Уолпола, котрий протягом 20 років (1721—1742) очолював партію вігів, створивши систему державної корупції. Політика Уолпола призвела до того, що, як писав Філдінг, «парламентські лідери купували виборців, а міністри купували парламентських лідерів, і ніхто не думав про англійський народ, який за все це платив із власної кишені». Письменник відкрито виступав проти Уолпола у своїх комедіях і сатирах. Він пристав до антиурядової опозиції, яка в 30-ті роки XVIII століття протистояла політиці Уолпола. Взагалі Філдінг не-

гативно ставився до суспільних порядків, що встановилися в країні після «Славної революції», викривав соціальну несправедливість, класову нерівність, зубожіння народу. На його думку, жодна з існуючих партій — ані вігі, ані торі — не здатна боронити інтереси широких верств населення. Не бачачи позитивних сил у політичному житті, Філдінг усі свої сподівання пов'язував із моральною природою людини. Він вірив у добру натуру особистості, доброчесність і гуманізм, які, на його думку, можуть протистояти жорстокій дійсності і зробити людей щасливими.

У 1737 році уряд Уолпола, роздратований критичними виступами митців, в тому числі й Філдінга, прийняв закон про відновлення театральної цензури. Відтепер заборонялося критикувати у п'єсах державних діячів і обговорювати політичні питання. Введення цензури унеможливило подальшу працю Філдінга як комедіографа. І письменник, за словами Б. Шоу, «вигнаний із цеху Мольєра й Арістофана, перейшов у цех Сервантеса», тобто звернувся до жанру роману.

Оскільки літературна праця не могла матеріально забезпечити митця, він вирішив продовжити освіту, аби здобути професію, яка б дала йому змогу існувати й писати. У тридцять років Філдінг став студентом юридичної школи, по закінченні якої в 1740 році отримав право займатися адвокатською та судовою діяльністю. З тих пір він поєднував роботу письменника і юриста. Завдяки юридичній практиці Філдінг міг познайомитися з представниками різних верств суспільства, побачити найнепривабливіші боки життя. Ці спостереження він використовував у своїх творах, що відзначалися великою достовірністю і всеосяжністю зображення дійсності. Однак правнича діяльність не позбавила Філдінга злиднів. На відміну від інших судочинців, він не брав хабарів, ніколи не йшов

проти совісті, і тому прибутки його були досить скромними. Письменник не міг врятувати від злиднів свою сім'ю, що згубно вплинуло на здоров'я його рідних. Дружина Філдінга, молода і приваблива жінка, яка була втіленням доброти, рано померла. Її смерть стала тяжким ударом для письменника, друзі побоювалися за його душевний стан. У той час Філдінга врятувала тільки літературна праця. Він пише свої романи, де в чудових образах Амелії та Софії Вестерн втілює найкращі риси коханої дружини.

1742 року вийшов роман *«Історія пригод Джозефа Ендрюса та його друга Абраама Адамса»*, в 1749 — *«Історія Тома Джонса, знайди»*, а в 1751 — роман *«Амелія»*.

Філдінг уважно стежив за розвитком англійської літератури того часу і у своїх романах розпочав полеміку із сучасним йому письменником-романістом Семюелем Річардсоном (1698—1761). Хоча твори Річардсона спершу й захопили англійську публіку (особливо *«Памела, або Винагороджена доброчесність»*, 1740), бо читачам подобалися розповіді про переживання і поневіряння простих людей, але образи цих романів відзначалися підкресленим дидактизмом і моралізаторством. Філдінг не вважав їх «живими», «правдоподібними»: на його думку, вони були радше схематичним втіленням доброти чи пороку. Життя довело справедливість цієї точки зору. Наступні романи Річардсона — *«Кларисса Гарлоу, або Історія молодой дівчини»* (1748) і *«Сер Чарльз Грандіссон»* (1753) — зустріли прохолодніший прийом з боку читацького загалу, його навіть більше приваблювали негативні образи, як реальніші, а позитивні герої здавалися нудними та нецікавими.

Філдінг, на противагу Річардсону, поставив собі за мету створити живі багатогранні образи у звичайних життєвих ситуаціях і показати, що людська особистість може викли-

кати інтерес без зайвого моралізаторства. Роман «Історія пригод Джозефа Ендрюса та його друга містера Абрама Адамса» митець замислив як пародію на щойно опубліковану «Памелу» Річардсона. Герой роману Джозеф, вигаданий Філдінгом брат Памели, теж перебуває в служінні й потерпає від своїх хазяїв. Але твір вийшов за межі пародії і став цілком самостійним новаторським романом. У ньому зображені різноманітні ситуації й характери, представлений «епос приватного життя».

Філдінг стверджував цінність людини незалежно від її соціального стану, показавши відмінність «природної» моралі від загальноприйнятих у суспільстві норм і правил. Письменник ідеалізував природну доброту людини, вважаючи, що тільки вона допомагає особистості вистояти у складних умовах. Цікавим у романі є образ пастора Адамса, англійського Дон Кіхота, — уособлення чесності, щирості, вірності своїм ідеалам. Це один із перших диваків у літературі. Його дивацтва — прояв людяності, яка вирізняє його з-поміж «поміrkованих, але аморальних обивателів».

У романі про Тома Джонса Філдінг продовжив глибоке дослідження суспільства й людської природи. Письменник поєднав традиції пригодницького та сімейно-побутового роману, або, за його висловом, «епос великої дороги» з «епосом приватного життя». Митець показав знедуховлення англійського суспільства, несправедливість соціальних порядків, але не втратив віру в людину, сподіваючись, що з допомогою доброчесності вона зможе знайти своє місце в житті.



Ч. Найт. Риболовля.  
З оригіналу Р. Вестолла

Борючись із соціальним злом, Філдінг написав «Дослідження про причини зростання грабіжництва» (1751), де відкрито звинуватив панівні класи Англії у зростанні злочинності.

В останні роки життя письменник продовжував багато працювати, аби забезпечити існування своєї родини, майже до самої смерті виконував обов'язки судді. Але здоров'я його сильно похитнулося. 1754 року за порадою лікарів Філдінг вирушив лікуватися на південь, але й там, пам'ятаючи

чи про нестатки сім'ї, писав «Щоденник подорожі в Ліссабон», сподіваючись вигідно продати свій твір видавцям. Письменник помер на чужині. «Щоденник» був опублікований по смерті Філдінга, в 1755 році, але грошей за видання вистачило лише на те, щоб сплатити деякі борги автора. Його друга дружина та четверо дітей від першого і другого шлюбів лишилися практично без засобів до існування.

Справжня слава знайшла письменника вже після його смерті. В. Скотт присвятив митцеві спеціальне дослідження, де висловив своє бажання наслідувати його, В. Теккерей у «Лекціях про англійських гумористів» підкреслив неминуще значення Філдінга для англійської літератури.

### «Історія Тома Джонса, знайди» (1749)

Основні положення своєї теорії роману Філдінг виклав у передмові до «Історії пригод Джозефа Ендрюса» та у розділах, які пе-



редують кожній з вісімнадцяти частин «Історії Тома Джонса, знайди». Власні твори письменник називає «комічними епопеями в прозі». Цей різновид роману, на його думку, відрізняється від комедії «так само, як серйозна епічна поема від трагедії: дії його притаманна більша тривалість і всеосяжність; коло подій, описаних у ньому, набагато ширше, а дійові особи більш різноманітні». Комічний роман, з погляду письменника, відрізняється від серйозного роману. Якщо у серйозному романі фабула і дія піднесені й величні, то в комічному вони легкі й веселі. «Відрізняється комічний роман і дійовими особами, оскільки змальовує осіб із нижчих класів і, відповідно, описує більш низькі риси, а серйозний роман показує тільки саме високе». Філдінг визначає смішне як основу комічного роману, причому вбачає його в удаванні, джерелом якого вважає марнолюбство і лицемірство: «Із розпізнавання удавання й виникає смішне».

Створюючи свої романи, письменник спирався на саме життя. Він писав, що автори комічних романів «завжди повинні суворо дотримуватися природи, від правдивого наслідування якої і буде виникати насолода, яку ми можемо дати розумному читачеві». У першому розділі «Історії Тома Джонса, знайди» прямо говориться про те, що об'єктом зображення в романі є людська природа.

Філдінг наголошував на природності й життєвості створених ним образів. Він відображав повсякденний побут, щоденне життя людей, виходячи з того, що художник має бути достовірним. Дотримуючись принципу достовірності, митець не поділяв людей на добрих і злих, бо «одна й та сама людина грає то злодія, то героя, і той, хто викликає наше захоплення сьогодні, можливо, завтра стане предметом нашої зневаги».

Письменник підкреслював, що авторам романів треба не копіювати життя, а відображати його у найсуттєвіших рисах, тобто типі-

зувати. Правило типізації він поширював і на людські характери: «Я зображую не людей, а мораль, не індивідуум, а рід».

Цікавими є спостереження Філдінга над композицією роману. Він зазначав, що роман повинен охоплювати багато подій, але лише таких, що мають істотне значення для життя персонажів і розкриття їхніх характерів. Події слід розташовувати у часі, відтворюючи динаміку образів та зміни в психології персонажів. Письменник вважав за необхідне зображувати події «так, як вони є», тобто відображати смішне і серйозне, нище і піднесене, прекрасне і потворне. Тільки ставлячи героя в різноманітні ситуації, можна, на думку Філдінга, уповні розкрити його характер.

Створюючи теорію роману, Філдінг використав свій драматургічний досвід. З його погляду, у романі, так само як і в п'єсі, дія має бути цікавою, напруженою, з гострою інтригою. Завдання автора, за Філдінгом, зобразити своїх героїв у борінні різних пристрастей, у конфліктах між собою та життям. Романісту, як і драматургу, треба обов'язково враховувати реакцію читача (глядача). Тому Філдінг відкрито вступає в діалог з читачем, відверто висловлює свої погляди, оцінки, виховуючи читачів і впливаючи на їхні розум і почуття.

Теорія реалістичного роману знайшла своє втілення у творах Філдінга, зокрема в його «Історії Тома Джонса, знайди». Цей роман відзначається особливою широтою зображення дійсності, що підкреслюється епіграфом із Горація: «Бачив звичай багатьох людей». Письменник відображає різні боки життя, показує особливості побуту та моралі різних соціальних верств — поміщиків, дворян, чиновників, бездомних жебраків тощо. Місцем дії є місто і село, столичні салони і кав'ярні, в'язниці і притулки для бідних. Отже, «Історія Тома Джонса, знайди» являє собою панораму англійського життя XVIII ст. Історичну кон-

кретність твору надає згадка про 1745 рік — рік повстання яacobітів.

Роман побудований як біографія головного героя від народження до 21 року. Його походження довго лишається невідомим для читачів. Том живе і виховується в домі багатого поміщика містера Олверті, де мешкають також сестра містера Олверті Бріджет та його син Блайфіл. Блайфіл ненавидить Тома за те, що той може успадкувати частину майна Олверті. До того ж Том і Блайфіл — суперники в коханні: обидва прагнуть завоювати серце Софії Вестерн, дочки сусіднього багатого поміщика.

Від початку роману автор протиставляє ці два образи. Том — добрий і людяний, Блайфіл — злий і підступний. Том — щирий і правдивий, тоді як Блайфіл — хитрий і лицемірний. Том любить Софію усім серцем, не думаючи про її багатство, а Блайфіл хоче одружитися з нею, аби збагатитися за її рахунок. Блайфіл — своєрідний варіант Тартюфа, зовні благочестивого, але насправді глибоко порочного. Отже, контрастність є основним принципом побудови образів у романі Філдінга. Втім автор далекий від схематизації характерів. Він створює живі багатогранні образи, в яких виявляються певні риси вдачі. Так, Том Джонс — людина темпераментна, здатна до сильних пристрастей і поривів. Він може помилятися, бо не завжди керується розумом, але при цьому всіх лишається щирим і природним у своїх діях і почуттях.

Блайфіл зводить наклеп на Тома, і містер Олверті виганяє того з дому. Так починаються довгі блукання і поневіряння героя, що дали нагоду письменникові показати все тогочасне



Г. Крейкшенк.  
Ілюстрація до роману Г. Філдінга  
«Історія Тома Джонса, знайди»

англійське суспільство та його вплив на людину. Тома ледве не завербували матросом на корабель, він потрапив у в'язницю, і тільки щасливий випадок врятував його від смерті. Блайфіл весь час продовжує переслідувати Тома, організує проти нього судову справу, аби привести суперника на шибеницю. Однак підступний план Блайфіла зазнає фіаско. У фіналі роману з'ясовується, що Том — рідний племінник містера Олверті, позашлюбний син його сестри Бріджет, яка підкинула

Тома братові, щоб приховати свій гріх. Том одружується з Софією, яка віддано його кохає, і все завершується благополучно: добрі люди заслужили право на щастя і стали жити в любові та злагоді.

За своїми поглядами Філдінг був послідовником філософських ідей Локка і Шефтсбері. Слідом за Локком він визнавав істотний вплив на особистість соціального середовища, але, як і Шефтсбері, дотримувався думки, що людина від народження має добру натуру. Тому у своєму романі поряд із критикою буржуазного суспільства письменник возвеличив силу добра, яке, на його переконання, обов'язково перемагає зло в житті і в людях.

Роман «Історія Тома Джонса, знайди» відзначається точністю і достовірністю описів, природним гумором, історичною конкретністю і глибиною філософсько-психологічних узагальнень. Твір по праву можна назвати справжньою енциклопедією англійської дійсності того часу. Філдінг, видатний реаліст епохи, виступає в ньому виразником просвітницьких ідей. Його віра в можливість морального виправлення людства як шляху до

вдосконалення суспільства, можливо, була дещо наївною, але в ній втілений великий гуманізм автора — захисника добра, свободи і справедливості.

### Питання для учнів

- Які події вплинули на формування Філдінга-митця?
  - Як письменник сприймав буржуазну дійсність свого часу?
  - Розкрийте погляди Філдінга на людину та її природу.
  - Ідеї яких філософів розвивав Філдінг у своїй творчості?
  - Проти чого він виступав у своїх комедіях?
  - Що змусило Філдінга полишити театр і стати романістом?
  - Назвіть відомі вам романи Філдінга.
- З яким письменником-сучасником полемізував у них митець? У чому суть полеміки?

• Визначте тему роману «Історія Тома Джонса, знайди». Яким чином досягається широта зображення дійсності у творі?

- Що становить основний інтерес митця?
- Як зображено людські характери в романі?
- Хто з героїв твору втілює ідеали письменника? Доведіть свою думку.

### Завдання для учнів

1. Сформулюйте основні положення теорії-роману, створеної Філдінгом. Проілюструйте їх прикладами з «Історії Тома Джонса, знайди».
2. Порівняйте образи Тома Джонса і Блайфіла. Складіть порівняльну характеристику образів.
3. Покажіть майстерність Філдінга-реаліста на прикладі двох-трьох епізодів твору.
4. Дайте своє тлумачення фіналу роману. У чому сутність щасливої розв'язки? Як вона пов'язана із просвітницькою програмою митця?

# ФРІДРІХ ШИЛЛЕР

(1759—1805)



## Своєрідність німецького Просвітництва

У Німеччині XVIII ст., так само як і в інших європейських країнах, розгорнувся просвітницький рух, але він проходив у надзвичайно складних соціально-політичних умовах. Розвиток буржуазних стосунків затримувався економічною відсталістю та феодальною роздрібненістю держави. Формально Німеччина входила до складу Священної Римської імперії, державні інститути якої давно вже втратили свою життєздатність. 300 князівств і 50 імперських міст Німеччини становили маленькі «монархії», що жили за власними законами. Невипадково Лессінг назвав свою батьківщину «ковдрою з клаптів». У кожному із князівств панувала патріархальна форма абсолютизму, що позбавляла третій стан (бюргерів і селян) будь-яких прав. До того ж Німеччина була віддалена від центрів світової торгівлі, що значною мірою зумовило зупинення країни. Усе це визначило характер німецького Просвітництва, яке відзначалося більшою умоглядністю, ніж в Англії чи Франції. Німецькі просвітителі глибоко вивчали історичні, філософські, релігійні, культурні питання. Вони висували вимоги об'єднання країни, ліквідації феодальної роздрібненості,

Портрет Фрідріха Шиллера

соціальної нерівності, кріпацтва. Водночас їм властива пильна увага до подій у світі, турбота за стан усього людства. Трагічність долі діячів німецького Просвітництва зу-

мовлена тим, що вони жили в бездуховному, антигуманному середовищі, проти якого боролися, яке зневажали і яке не здатне було їх належно оцінити. Втім вони знайшли в собі сили піднятися над обставинами і висунути ідеї, які згодом охопили весь світ.

Піднесення філософської думки в Німеччині засвідчили праці Г. В. Лейбніца, Х. Томазіуса, Х. Вольфа, Й. Й. Вінкельмана, А. Баумгартена, Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете, Ф. Шиллера та ін.

На першому етапі німецького Просвітництва (20—40-ві роки) панували раціоналістична філософія і віра в можливість розумної перебудови суспільства. У цей час розвивалися просвітницький класицизм (Й. Х. Гютшед), просвітницька сатира (Х. Л. Лісков), поезія бароко (Й. Х. Гюнтер), стиль рококо (Ф. фон Хагедорн).

На другому етапі (50—60-ті роки) активізується літературна та філософська діяльність митців німецького Просвітництва, з'являються критичні роботи, маніфести, в яких вони обґрунтовують принципи нової естетики. У цей

час закладаються засади реалістичного відображення дійсності, формується національна література, що багато уваги приділяла вивченню народного німецького характеру та нагальних проблем країни. Праці Г. Е. Лессінга та Й. Й. Вінкельмана справили значний вплив на розвиток літератури та культури того часу. Видатними діячами цього періоду стали Ф. Г. Клопшток і Х. М. Віланд.

Третій етап просвітницького руху в Німеччині (70-ті роки) відзначається бунтарськими мотивами, пафосом боротьби і перетворення дійсності. На цьому етапі розгорнулася діяльність «штюрмерів», які стверджували рівність усіх людей, їхнє право на свободу і щастя, пріоритет почуттів над розумом. Творчість представників «Бурі й натиску» була протестом проти деспотизму, класових забобонів, морального приниження людини. «Штюрмери» ставили за мету створити німецьку національну літературу, виявляючи посилену увагу до фольклору та національної історії. Й. Г. Гердер сформулював принципи народності та національних основ літератури, наближення її до життя. Його ідеї активно пропагували «штюрмери». Представники «Бурі й натиску» проголосили свободу творчості, заперечували будь-які догми у мистецтві. Їхня поетична мова відзначалася емоційністю, пристрасністю, виразністю і водночас глибоким демократизмом. «Штюрмери» розкривали багатство внутрішнього світу людей із третього стану, стверджували цінність особистості незалежно від її соціального походження. На початку 70-х років сформувалося кілька центрів «буремних геніїв»: у Франкфурті та Стразбурзі Гердер і молодий Гете об'єднують навколо себе «рейнських геніїв» (Клінгер, Ленц, Гейнзе), а в Геттінгені створюється гурток прихильників Клопштока (брати Штольберги, Гельті, Фосс та ін.). Найбільш революційне крило руху представляли поет Г. А. Бюргер і журналіст Х. Ф. Шу-

барт. Рання творчість Шиллера також пов'язана з ідеями «Бурі й натиску».

Четвертий етап німецького Просвітництва (90-ті роки) називають «веймарським класицизмом» (за містом Веймар, де жили тоді Гете й Шиллер). У цей період митці поступово розчаровуються в бунтарстві, хоча й не відмовляються від обстоювання свободи. Переконавшись, що в тих історичних умовах можна діяти тільки у сфері мистецтва, замість політичної перебудови суспільства вони висунули програму естетичного виховання особистості, перетворення дійсності засобами мистецтва. «Веймарський класицизм» ґрунтувався на визнанні демократичного ідеалу античної краси, на реалістичній естетиці Лессінга та проголошенні цінності людських почуттів. Спираючись на концепцію античності Й. Й. Вінкельмана, Гете й Шиллер розробили засади гармонізації дійсності та людини. «Веймарський класицизм» відзначається філософською універсальністю, прагненням осмислити у всесвітньому масштабі проблеми особистості, культури, історії і знайти шляхи подолання дисгармонії світу за рахунок внутрішніх можливостей людини. Провідну роль у розвитку цих можливостей письменники відводили мистецтву.

Наприкінці XVIII століття в Німеччині формується романтизм, що стане провідним напрямом в XIX столітті.

## Життєвий і творчий шлях Ф. Шиллера

XVIII ст. розпочалося з великих надій і віри в можливість оновлення суспільства і людства, в силу людського досвіду та духовні якості особистості. Просвітителі здійснили глибокий переворот в галузі культури і науки, наблизилися до інтересів звичайної

людини, поставивши її в центр Всесвіту. Але кінець XVIII ст. був доволі драматичним. Великий енциклопедист і письменник Дені Дідро жив у великих злиднях, і якби не матеріальна допомога російської імператриці Катерини II, він, напевно, закінчив би життя в одному з паризьких притулків для бідних. Уряд і церква заборонили поховання Вольтера в Парижі в 1778 році. Тіло філософа перевезли в Шампань, і лише через кілька років труна з його прахом повернулася до столиці з написаними на ній словами: «Він підготував нас до свободи». Жан Жака Руссо все життя переслідували за волелюбні ідеї. Церква оголосила його сатаною. Фанатики не давали йому вийти на вулицю, закидували камінням, розбивали йому вікна. Книги Руссо разом із творами Вольтера спалювали на площах Женеви, Гааги, Парижа. Мандруючи Європою, Руссо ніде не знаходив притулку і помер в один рік із Вольтером. А в Німеччині, феодально роздрібненій та економічно відсталій країні, у цей час тільки-но розпочинав свою діяльність новий геній — Фрідріх Шиллер, котрий, добре усвідомлюючи нелегку долю митців свого покоління, вирішив, однак, продовжувати справу європейських просвітителів. У вірші «Руссо» він звертався до всього людства:

Прах Руссо німеє в домовині  
На довічний сором батьківщині,  
Нашому століттю на ганьбу...  
Мир тобі, чолом тобі доземно.  
Миру ти в житті шукав даремно,—  
Мир знайшов ти у гробу.

Ах, коли ж воскреснем ми душею?  
В вік темноти мерли за ідею,  
В вік просвіти мруть в ім'я людей...  
Як Сократа вбили ідоляни,  
Так Руссо згубили християни,—  
Він-бо з них хотів зробити людей...

(Переклад М. Лукаша)

«Зробити з людей — людей» — таке завдання поставив перед собою і Фрідріх Шиллер. Прагнення наблизити час духовного воскресіння людства знайшло відображення у його драмах, віршах, теоретичних працях. Художник зображував тогочасне суспільство таким, яким воно було насправді, ніколи не втрачаючи при цьому віри в людину, у можливість перетворення її життя на краще. Тому в його творах глибокий біль за недосконалість світу поєднується з проголошенням великих ідеалів гуманізму, прагненням до щастя і волі.

Фрідріх Шиллер народився 10 листопада 1759 року в невеличкому німецькому містечку Марбах. Мати його була дочкою сільського лікаря, батько — військовим фельдшером. Фрідріха віддали вчитися до латинської школи, та хлопець був байдужий і до латини, і до катехізису. Тільки в старших класах він полюбив твори римських класиків — Овідія, Горация, Вергілія. Справжнім святом для школяра стали відвідини герцогського театру в Людвігсбурзі, де оселився його батько, полишивши військову службу. Подальшу долю Шиллера вирішив герцог Карл Євгеній, можновладний правитель Вюртемберга. Герцог був великим деспотом, але охоче грав роль «освіченого монарха». Він створив власну школу, перетворену згодом на академію, проте насправді це була «плантація рабів», як називали її німці. Вся система навчання базувалася на різках, якими карали за найменшу провинку. На лихо сім'ї Шиллерів герцог запрямітив Фрідріха і змусив його піти до школи, де навчання тривало цілих вісім років. 1780 року Шиллер закінчив медичний факультет академії і став військовим лікарем з мізерною платнею, однак муштра і знущання з боку начальства супроводжували його і надалі.

Єдиною розрадою юнака була література. Потайки він зі своїми друзями читав Лессінга, Гердера, Віланда, Руссо. Ще в академії

Шиллер почав писати драму «Розбійники», завершену 1781 року. П'єса побудована в традиціях «Бурі й натиску», літературного руху, на який орієнтувався Шиллер у ранній період творчості. Основна тема твору — боротьба проти тиранії, насильства, неволі. Головний герой п'єси Карл Моор постає проти суспільства, отруєного брехнею і підступністю. Він не сприймає аморальних порядків й намагається відновити справедливість. Його ідеал — антична республіка. Соціальний конфлікт знайшов у п'єсі втілення у зіткненні двох братів — Карла і Франца Моорів. Якщо Карл уособлює дух волелюбства, правди і совісті, то

Франц, навпаки, символізує все найгірше, що було в Німеччині. Деспот за природою, Франц досягає своїх цілей хитрістю й підступністю, для нього не існує моральних норм, він ладен прибрати всіх, хто стоїть на його шляху до влади.

Симпатії автора цілком на боці Карла, котрий вступив у нерівну боротьбу з тиранією, але образ його не однозначний. До протесту Карла спонукає особиста образа — прокляття батька. Він охоплений жагою помсти всьому людському роду, тому стає розбійником. Боротьба Карла Моора набуває стихійного характеру, що закономірно призводить до злочинів. Мимоволі ставши причиною смерті батька і в розпачі убивши кохану, герой зрозумів хибність своїх вчинків. Карл усвідомив, що не можна боротися з насильством засобами насильства, і тому добровільно віддався до рук влади. Його відчайдушний бунт був без-



Вейнраух. Ілюстрація до трагедії  
Ф. Шиллера «Підступність  
і кохання».

3 гравюри XVIII ст.

перспективним, але в серці героя, попри трагічні обставини, живе прагнення свободи, без якої він не уявляє собі життя.

Драма «Розбійники» наскрізь пройнята бунтарським пафосом. В умовах тогочасної Німеччини п'єса звучала сміливо й переконливо. Вона збуджувала думку і закликала народ повстати проти тиранії і позбутися віковичного рабства.

1781 року «Розбійники» вийшли друком без підпису автора і з вигаданим місцем видання. Передова громадськість розділеної в той час на дрібні князівства Німеччини зустріла п'єсу зі справжнім ентузіазмом. За рік відбулася

прем'єра драми на сцені Мангеймського театру, яка, попри вимушені переробки, мала надзвичайний успіх. Однак Шиллера, котрий самовільно поїхав на виставу, герцог Карл Євгеній посадив на два тижні на гауптвахту, а згодом взагалі заборонив молодому митцеві писати будь-які твори, окрім медичних.

22 вересня 1782 року письменник утік з Вюртемберзького герцогства. 23-річний «збіглий лікар» Шиллер остаточно присвятив своє життя літературі. Почалися його тривалі мандри Європою. У 1783 році він завершив роботу над п'єсою «Підступність і кохання», яка принесла авторові новий тріумф. У цьому творі драматург продовжує тему боротьби з деспотизмом і критику феодально-монархічної Німеччини, що губила все живе, природне, піднесене. У п'єсі яскраво змальовано тип сильної особистості: герой твору Фердинанд постав проти свого середовища

і віддав перевагу чистим і світлим почуттям перед кар'єрою та багатством. Кохання сина президента і дочки бідного музиканта Луїзи Міллер протиставлене жорстокому і несправедливому світу. Отже, любовна інтрига набуває тут соціального забарвлення. За психологічними колізіями приховані глибокі суспільні протиріччя. Однак кохання і щастя, воля і гармонія стосунків були неможливі в умовах задушливої атмосфери тогочасної Німеччини. Через наклеп, який з допомогою гофмаршала Кальба зводить на Луїзу секретар президента Вурм, Фердинанда введено в оману. У розпачі він убиває свою кохану, а згодом, дізнавшись правду, накладає руки на себе. Трагедія закоханих, зображена Шиллером, набула викривального змісту. Смерть Луїзи та Фердинанда сприймалася глядачами як гнівний вирок антигуманістичним силам.

Драма «Підступність і кохання», як і перша п'єса Шиллера, пов'язана з традиціями «Бурі й натиску», але структура її дещо ускладнена. По-перше, обраний автором жанр «міщанської драми» більше наближав твір до життя, у ньому виведені реальні персонажі, відтворені типові ситуації й актуальні проблеми тогочасної дійсності. По-друге, більш складною була й образна система п'єси, багатозначними її образи. Так, леді Мілфорд зображено не тільки як багату князеву фаворитку, а й як жінку трагічної долі, що переймається проблемами народу і по змозі допомагає бідним і знедоленим. Президент фон Вальтер показаний не лише жорстоким правителем, а і люблячим батьком. У фіналі він тяжко переживає особисту трагедію, відчуваючи себе винним у загибелі сина. Навіть Вурм, найнегативніший персонаж драми, має свої слабкості: він підбурює президента проти сина і сплановує інтригу проти Луїзи через свою пристрасть до неї.

Із надзвичайною майстерністю змальовані автором представники народу. Старий музикант Міллер, навіть не маючи засобів до існування, не принижується перед багатіями. По-над усе він цінує честь своєї родини і ладен захищати її до останнього подиху. Луїза втілює ідеал високого кохання, але навіть любов не може змусити її забути про обов'язок дочки, і дівчина жертвує своїм щастям заради звільнення батька. Луїза наділена шляхетними почуттями, великою гідністю, самовідданістю. Вона не безвольна істота, а внутрішньо багата особистість, силу якої визнає навіть леді Мілфорд. Образ Фердинанда втілює ідеал героя, котрий вступив у нерівну боротьбу з недосконалим суспільним ладом і стверджує право людини на свободу і щастя.

Хоча центральною в драмі «Підступність і кохання» є любовна інтрига, п'єса має соціально-політичний характер. Головний конфлікт полягає у зіткненні двох світів — феодального, деспотичного світу брехні й підступності і світу добра, любові, що уособлюють представники третього стану. Контрастність побудови твору сприяла розкриттю реальних суспільних протиріч.

Мандри Шиллера Європою продовжувалися й надалі. Він жив у Мангеймі, Лейпцигу, Дрездені. 1787 року написав свою першу віршовану трагедію «Дон Карлос» й елегію «Боги Греції». У цей період митець серйозно займався філософією та історією. Його історичні праці привернули до нього увагу вчених, і 1788 року Шиллера запросили на посаду професора в Генський університет.

1787 року поет і драматург оселився у Веймарі. У той час це невелике місто стало центром німецької літератури. Тут жили Гете, Віланд, Гердер. Хоча Гете й Шиллер сусідували у Веймарі, вони подружилися не одразу. Шиллер писав у листі до свого друга Кернера в 1790 році: «Він (Гете) так випередив мене...



що ми, мабуть, більше ніколи не зустрінемося... Його світ — не мій світ, наші уявлення зовсім не схожі». Гете, котрий спочатку також не цікавився Шиллером, писав: «Він (тобто Шиллер) володар великого, але незрілого таланту, він вилив на своїх співвітчизників цілий бурхливий потік етичних і театральних парадоксів, якого я намагався позбутись... Я унікав Шиллера, який тепер жив у Веймарі по сусідству зі мною». Так тривало деякий час, аж доки 1794 року не сталася щаслива подія. Гете і Шиллер були присутні на засіданні Спілки природознавців в Ієні, обом не сподобалася одна з доповідей, і дорогою додому митці продовжували дискутувати. Так почалася дружба, що тривала понад десять років. Попри несхожість цих виключних особистостей, у них була спільна ціль — гуманізація німецького суспільства. Вони поставили собі за мету піднести духовний рівень народу, збудити його до вільного, щасливого життя. Ідеалом обох завжди була свобода, яку вони розуміли як засіб і форму нормального існування людини. Шляхом до досягнення цього ідеалу мала стати розроблена ними програма «естетичного виховання» людства засобами мистецтва. Шиллер писав: «Треба служити своїм сучасникам, бути тим, чого вони потребують, а не тим, що вони схвалюють». Ідея виховання людини для вільного життя назавжди поєднала душі двох великих геніїв.

Гете і Шиллер стояли біля витоків нового напрямку, який дістав назву «веймарський класицизм»: це була спроба відновити красу і гармонію класичного мистецтва у світі, сповненому недосконалості та дисгармонії. Невипадково у своїх творах вони охоче використовували античні міфи, сюжети, що мали неабияке значення для сучасності. Гете й Шиллер започаткували також новий літературний напрям — романтизм, що завершував XVIII і відкривав XIX століття. Вони ствер-

джували у своїй творчості силу мистецтва, романтичні ідеали свободи, справедливості, щастя.

Серед друзів Шиллера була родина зубожілих дворян Ленгфельд — мати і дві дочки. Поет щиро покохав молодшу сестру — Шарлотту. У 1790 році вони повінчалися в тихій сільській церкві. Їхнє кохання витримало все — і злидні, і хвороби, і гнів правителів. У подружжя народилося п'ятеро дітей, дружина була з Шиллером до останніх його днів, переживши чоловіка на 21 рік. Він оспівував свою кохану у творах. Ода Шиллера «Тріумф любові» стала безсмертним гімном вічному коханню.

Лиш любов, любов жива  
В безконечності ества  
Животворна сила!  
Це ж любов, любов бринить  
Срібляними ручаями,  
Це ж любов, любов дзвенить  
Голосними солов'ями,  
Це ж любов, любов співа  
В вічній музиці ества...

Не знайти без неї брам  
І безсмертя світлий храм,  
Нам у емпіреї  
Не ввійти без неї!  
Лиш любов, любов жива  
Нас веде до божества,  
Зносить в емпіреї!  
Щасні від любові  
Люди і боже —  
В неї рівні всі.  
З нею небо — раєм,  
І земля сіє  
В неземній красі...

(Переклад М. Лукаша)

1797 рік у житті Гете й Шиллера називають «роком балад». Поети неначе влаштували своєрідне змагання. Листуючись, вони обов'язково додавали до своїх листів балади. Так

з'явилися 1797 року балади Ф. Шиллера: «Ну-рець», «Полікратів перстень», «Івікові журавлі», «Рукавичка», а потім — «Лицар Тогенбург», «Кассандра», «Граф Габсбурзький» та ін. У баладах Шиллер намагався на прикладі окремої людини показати закономірності життя людства та сили, що скеровують долю суспільства, визначити гуманістичні ідеали та їхню роль у світі.

1799 року Шиллер завершив драматичну трилогію «Валленштейн», присвячену видатному полководцю Тридцятирічної війни. Твір відзначається грандіозністю задуму, масштабністю зображуваних подій, гостротою конфліктів. У передмові автор писав, що поставив собі за мету перенести глядачів із повсякденності «на більш високу арену, гідну великого сторіччя». У центрі трилогії — доля сильної особистості у її зв'язках з епохою та народом.

Маючи у своєму розпорядженні театр у Веймарі, Гете і Шиллер багато писали для сцени. У 1800—1803 роках Шиллер створив ряд історичних драм: «Марія Стюарт», «Орлеанська діва», «Мессінська наречена». Письменника цікавили людські типи, а не політичні події, його увага, як і раніше, зосереджувалася на проблемі свободи, котра, на думку митця, мала посідати найперше місце в душі особистості. Він стверджував сильні, волелюбні характери, здатні здобути внутрішню перемогу над собою і завдяки цьому вступити у двобій зі світом.

1804 року Шиллер завершив п'єсу «Вільгельм Телль», присвячену народному повстанню швейцарців проти австрійського гніту. Твір символічно завершується словами: «Свобода! Свобода! Свобода!» В історичних подіях XIII століття автор шукав аналогії із сучасним йому життям, закликаючи людство об'єднатися у боротьбі за справедливість.

Попри великі творчі задуми, жити поетові залишалося вже недовго. У 1804 році стан здо-

ров'я Шиллера, котрий хворів на сухоти, різко погіршився. Навесні 1805 року він відчув себе трохи краще. На початку травня, коли його відвідав Гете, Шиллер навіть збирався до театру. Друзі не знали, що то була їхня остання зустріч. Через тиждень Шиллер втратив свідомість. 9 травня йому стало важко дихати, і близько шостої години вечора він тихо помер. Поетові було лише 45 років... Шиллера поховали на старовинному цвинтарі церкви Св. Якова, тут його тіло знаходилося до 1826 року, коли цвинтар перестав існувати. Гете сам відшукав череп друга і переніс його до веймарської бібліотеки. Ця подія знайшла відображення у таких рядках Гете:

Нет в скорлупе сухой очарованья,  
Где благородное зерно скрывалось.  
Но мной, адептом, прочтено писанье,  
Чей смысл святой не всем раскрыть случалось,  
Когда средь мертвого оцепененья  
Бесценное творенье мне досталось.  
Чтоб в холоде и тесном царстве тленья  
Я был согрет дыханием свободы,  
И жизни ключ взыграл из разрушенья.  
Как я пленялся формою природы,  
Где мысли след божественной оставлен.

(Переклад С. Соловйова)

Пізніше останки Шиллера були перенесені до склепу веймарських герцогів, де вони й нині покояться поруч із тілом Гете. Смерть, як і життя, поєднала їх назавжди...

Геній Шиллера величний і радісний. Силою свого таланту поет викривав вади суспільства, засуджував деспотизм, несправедливість, лицемірство. Разом з тим його творчість сповнена світлого оптимізму, віри в перемогу добра й людяності в усьому світі. Він сподівався, що настане час, коли людство духовно воскресне і мільйони з'єднаються в єдиному прагненні до прекрасних ідеалів. Ця думка виразно звучить в оді Шиллера «До радості», яку

використав великий Бетховен у своїй Дев'ятій симфонії. «До радості» — полум'яний заклик до єднання людей в ім'я миру, дружби, щастя й радості на землі.

Обнімітесь, мільйони,  
Поцілуйтесь, мов брати!  
Вічний отче доброти,  
Дай нам ласки й охорони!  
Кого доля ошастила  
Тим, що другові він друг,  
Кого любить лада мила,—  
Йдіть до нас в веселий круг.  
Йдіть усі, хто зве своєю  
В світі душу хоч одну!  
Хто ж весь вік черствів душею —  
Йди у іншу сторону...

Поклонітесь, мільйони,  
Перед мудрістю Творця!  
Сповідь милістю серця  
І чинить його закони.

Радість — всесвіту пружина,  
Радість — творчості душа,  
Дивна космосу машина  
Нею живиться й руша.  
Радість квіти розвиває  
І розгін дає сонцям,  
Їх в простори пориває,  
Невідомі мудреця...

Будь твердим в лиху годину,  
Поміч скривдженим давай,

Всюди правду знай єдину,  
Зроду клятви не давай,  
Не знижайсь перед потужним,  
Коли треба — важ життям!  
Шана й слава чесним, мужнім,  
Згуба підлим брехунам!  
Станьмо дружною сім'єю,  
Жити правдою й добром.  
Присягнімо цим вином  
Перед Вишнім судією!

(Переклад М. Лукаша)

## Естетичні погляди

Ф. Шиллер був не тільки видатним драматургом і поетом, а й теоретиком мистецтва. Йому належить цілісна естетична концепція, в якій знайшли відображення ідеї Просвітництва.

Розпочавши свою художню і теоретичну діяльність як прихильник «Бурі й натиску», Шиллер виступив із гнівним осудженням феодальних порядків у тогочасній Німеччині. У драмах «Розбійники» (1781), «Заколот Фієско в Генуї» (1783), «Підступність і кохання» (1784) він порушив питання про буржуазно-демократичне перетворення суспільства, боротьбу проти рабства і насильства.

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

«Буря й натиск» («Sturm und Drang») — літературний рух 70-х — початку 80-х років XVIII століття в Німеччині, зумовлений категоричним несприйняттям культу розуму та канонів класицизму. Названий за однойменною драмою Ф. М. Клінгера. Для літератури «Бурі й натиску» характерні ідеї гнівного протесту проти насильства, захист народних інтересів, культ геніїв-бунтівників, заперечення раціоналізму

в мистецтві, ствердження сили й багатогранності людських почуттів. Й. Г. Гердер обґрунтував естетичну та етичну програму цього руху (історизм мислення, самотність кожного народу, народність мистецтва, увага до фольклору). «Штюрмерські» мотиви звучать у творчості Ф. Мюллера, Г. А. Бюргера, молодого Й. В. Гете, Ф. Шиллера та ін.

Балада (фр. *ballade*, від прованс. *ballare* — танцювати) — ліро-епічний жанр. Походить від народних пісень, які виконувалися під час

танцю. Невдовзі в Італії, зокрема у творчості Данте, втратила свій танцювальний рефрен (приспів). У французькій поезії XIV століття балада набула канонічних ознак, мала постійні три строфи, обов'язковий рефрен та звертання до третьої особи. Балада досягла розквіту у творчості Ф. Війона. Отримала нові ознаки в англо-шотландському варіанті. Напружений драматичний сюжет балади згодом розвивають представники романтизму (Ф. Шиллер, В. Жуковский, А. Міцкевич та ін.).

До цього періоду належать дві теоретичні праці митця, в яких викладена його естетична теорія театру, — *«Про сучасний німецький театр»* (1782) і *«Театр як моральний заклад»* (1784). Художник розглядав театр як засіб пропаганди передових ідей, як дієву форму боротьбу з пороком і вадами суспільства, із ворогами істини й справедливості. На його думку, «театр є школою практичної мудрості, путівником у громадському житті, це певний ключ до прихованого входу в людську душу». Театр, з погляду Шиллера, має виховувати смаки, стримувати руйнівну енергію, викликати до життя піднесені почуття.

Як і Лессінг, Шиллер виступав проти класицизму. Він вважав, що в театрі слід показувати «живу людину», а не «крижаних спостерігачів своїх пристрастей», «педантів своїх почуттів». У дусі «штюрмерів» художник обстоював принципи вільного виявлення творчого генія, заперечував раціоналізм та жанрову ієрархію в мистецтві.

У *«Філософських листах»* Шиллер виклав свою ідеалістичну концепцію дійсності. Всесвіт, з його точки зору, є втіленням задуму Бога. Досконалість матерії він вважав виявом досконалості духу. Тому великого значення митець надавав духовним засадам світу, особливо любові, яка, за його словами, веде людство до богоподібності.

В естетичній теорії Шиллера наголошується на виключній ролі античності в духовному вихованні людства. У вірші *«Боги Греції»* (1788) звучить думка про ворожість сучасного поетові світу красі, що не живе у «смертному світі». Вірш *«Художник»* є натхненим гімном мистецтву, в якому поєднуються істина і добро. Мистецтво, за Шиллером, здатне облагородити душу людини, вселити в людські серця «радість і любов» і таким чином духовно змінити світ.

Письменник спершу захоплено вітав Велику Французьку революцію, але згодом оцінив її як аморальну подію, що порушила усталені суспільні норми, і як антиестетичне явище, оскільки вона зруйнувала гармонію людини і природи, весь хід історії. Революційній диктатурі Шиллер протиставив ідею духовного перетворення людини шляхом її гармонійного розвитку, в якому він велику роль відводив античності. У другий, «класичний», період творчості Шиллера формуються засади його ідеалістичної естетичної програми, викладеної у працях *«Про причини насолоди, яку надають трагічні предмети»* (1792), *«Про трагічне в мистецтві»* (1792), *«Про грацію і гідність»* (1793), *«Листи про естетичне виховання людини»* (1793—1795), *«Про наївну і сентиментальну поезію»* (1795).

У своїх філософських поглядах Шиллер спирався на ідеалізм Канта, але висував і власні ідеї. Суворому аскетизму Канта він протиставив ідею гармонійної особистості, що має «грацію» і «красу» в душі. Шиллер шукав неревольюційних, мирних шляхів перетворення суспільства, і його естетична концепція є відображенням цих пошуків.

Письменник неодноразово писав про зруйнування гармонії в суспільстві і в людському характері: «Сама культура завдала новому людству цей удар». Наслідком цього він вважав знедуховлення дійсності і людства, загальну роз'єднаність: «Тепер стали відчуженими держава і церква, закони і мораль, насолода відділилася від роботи, засоби від цілі, зусилля від винагороди». На думку митця, треба відновити порушену цілісність, повернути гармонію людству. За його словами, таке здатне зробити лише естетичне виховання: «Через красу шлях веде до свободи»; «Краса має вести людей з цього хаосу». Він доходить висновку, що тільки краса може зробити людину «розумною», зробивши її спочатку «естетич-

ною». За ідеал Шиллер обирає античну особистість, в якій не було розладу між духом і тілом, ідеалом і дійсністю, красою і добром. Отже, і мистецтво майбутнього він розглядає як синтез античної та сучасної культур. Художник, писав Шиллер, повинен «спостерігати за тим, що є», і схилитися перед тим, «що має бути». Але водночас він застерігав як від сліпого копіювання дійсності, так і від її ідеалізації.

Важливими для розвитку теорії літератури були думки митця про відповідність між формою і змістом твору, про відмінність між епосом, лірикою, драмою, про пафос літератури (сатиричний, елегійний, ідилічний).

Як просвітитель, Шиллер стверджував надзвичайну силу мистецтва в моральному розвитку людини та перетворенні світу. Він зазначав, що мистецтво лише тоді досягає правди, коли воно є вираженням духу: «Лише мистецтву ідеалу призначено досягнути духу сущого й закріпити його в чуттєвій формі». Концепція Шиллера прокладала місток між дуалізмом Канта і об'єктивним ідеалізмом Шеллінга і Гегеля. Естетичні погляди митця позбавлені песимізму. Він палко вірив у те, що краса в поєднанні з добром здатні змінити душу особистості, спонукати її до перетворення життя.

### Питання для учнів

- Що визначило специфіку німецького Просвітництва? Які ідеї були актуальні для нього?
- З якими етапами Просвітництва пов'язана діяльність Шиллера?
- Як вплинув рух «Буря й натиск» на його творчість? У яких творах митця звучать «штюрмерські» мотиви?
- Визначте проблематику драм Шиллера. У яких із них звучать ідеї боротьби проти тиранії?

- У яких творах письменник створив тип сильної особистості, героя-бунтівника проти суспільного ладу?

- У чому Шиллер убачав призначення театру?

- Як Шиллер сприйняв Велику Французьку революцію? Чому його захоплення змінилося розчаруванням? Що він протиставив революційній диктатурі?

- Якого значення мистець надавав естетичному вихованню людини?

- Як Шиллер розумів роль античної спадщини у розвитку духовної культури людства?

### Завдання для учнів

1. Сформулюйте естетичні погляди Шиллера.
2. Визначте суспільні та естетичні ідеали письменника.

## Балада «Рукавичка»

### Der Handschuh (1797)

Vor seinem Löwengarten,  
Das Kampfspiel zu erwarten,  
Saß König Franz,  
Und um ihn die Großen der Krone,  
Und rings auf hohem Balkone  
Die Damen in schönem Kranz.  
Und wie er winkt mit dem Finger,  
Auf tut sich der weite Zwinger,  
Und hinein mit bedächtigem Schritt  
Ein Löwe tritt  
Und sieht sich stumm  
Ring um  
Mit langem Gähnen,  
Und schüttelt die Mahnen  
Und streckt die Glieder  
Und legt sich nieder.  
Und der König winkt wieder,  
Da öffnet sich behend

Ein zweites Tor,  
Daraus rennt  
Mit wildem Sprunge  
Ein Tiger hervor.  
Wie der den Löwen erschaut,  
Brüllt er laut,  
Schlagt mit dem Schweif  
Einen furchtbaren Reif  
Und recket die Zunge,  
Und im Kreise scheu  
Umgeht er den Leu  
Grimmig schnurrend,  
Drauf streckt er sich murrend  
Zur Seite nieder.  
Und der König winkt wieder;  
Da speit das doppelt geöffnete Haus  
Zwei Leoparden auf einmal aus,  
Die sturzen mit mutiger Kampfbegier  
Auf das Tigertier;  
Das packt sie mit seinen grimmigen Tatzen.  
Und der Leu mit Gebrüll  
Richtet sich auf — da wird's still;  
Und herum im Kreis,  
Von Mordsucht heiß,  
Lagern sich die greulichen Katzen.  
Da fällt von des Altans Rand  
Ein Handschuh, von schöner Hand  
Zwischen den Tiger und den Leu  
Mitten hinein.  
Und zu Ritter Delorges, spottender Weis  
Wendet sich Fräulein Kunigunde:  
«Herr Ritter, ist Eure Lieb' so heiß,  
Wie ihr mir's schwört zu jeder Stund',  
Ei. so hebt mir den Handschuh auf!»  
Und der Ritter, in schnellem Lauf.  
Steigt hinab in den furchtbaren Zwinger  
Mit festem Schritte,  
Und aus der Ungeheuer Mitte  
Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger.  
Und mit Erstaunen und mit Grauen  
Sehend die Ritter und Edelfrauen,  
Und gelassen bringt er den Handschuh zurück.  
Da schallt ihm sein Lob aus jedem Munde.  
Aber mit zärtlichem Liebesblick —  
Er verheißt ihm sein nahes Glück —

Empfängt ihn Fräulein Kunigunde.  
Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht:  
«Den Dank, Dame, begehrt' ich nicht!»  
Und verläßt sie zur selben Stunde.

### Перчатка

Перед своим зверинцем,  
С баронами, с наследным принцем,  
Король Франциск сидел;  
С высокого балкона он глядел  
На поприще, сраженья ожидая;  
За королем, обворожая  
Цветущей прелестию взгляд,  
Придворных дам являлся пышный ряд.  
Король дал знак рукою —  
Со стуком растворилась дверь,  
И грозный зверь  
С огромной головою,  
Косматый лев  
Выходит;  
Кругом глаза угрюмо водит;  
И вот, все оглядев,  
Наморщил лоб с осанкой горделивой,  
Пошевелил густою гривой,  
И потянулся, и зевнул,  
И лег. Король опять рукой махнул —  
Затвор железной двери грянул,  
И смелый тигр из-за решетки прынул;  
Но видит льва, робеет и ревет,  
Себя хвостом по ребрам бьет,  
И крадется, косясь взглядом,  
И лижет морду языком,  
И, обошедши льва кругом,  
Рычит и с ним ложится рядом.  
И в третий раз король махнул рукой —  
Два барса дружною четой  
В один прыжок над тигром очутились;  
Но он удар им тяжелой лапой дал,  
А лев с рыканьем встал...  
Они смирились,  
Оскалив зубы, отошли,  
И зарычали, и легли.  
И гости ждут, чтоб битва началась.  
Вдруг женская с балкона сорвалась  
Перчатка... все глядят за ней...

Она упала меж зверей.  
 Тогда на рыцаря Делоржа с лицемерной  
 И колкою улыбкою глядит  
 Его красавица и говорит:  
 «Когда меня, мой рыцарь верный,  
 Ты любишь так, как говоришь,  
 Ты мне перчатку возвратишь».  
 Делорж, не отвечав ни слова,  
 К зверям идет,  
 Перчатку смело он берет  
 И возвращается к собранью снова.  
 У рыцарей и дам при дерзости такой  
 От страха сердце помутилось;  
 А витязь молодой,  
 Как будто ничего и не случилось,  
 Спокойно всходит на балкон;  
 Рукоплесканьем встречен он;  
 Его приветствуют красавицыны взгляды...  
 Но, холодно приняв привет ее очей,  
 В лицо перчатку ей  
 Он бросил и сказал: «Не требую награды».

(Переклад В. Жуковського)

### Рукавичка

Ждучи на грища й забави,  
 В звіринці своїм величаво  
 Король Франціск сидів;  
 Тіснились вельможі при троні,  
 А кругом, на високім балконі  
 Дам барвистий вінок процвів.

Король дав знак рукою —  
 І з ґрат сторожкою стопою  
 Виходить лев;  
 Але не лунає рев:  
 Пустелі друг  
 Зором німим обводить круг  
 Арени —  
 І випростав з позіхом члени,  
 І гривною стряс густою,  
 І ліг самотою.

І знову владар маше рукою —  
 На знак царський  
 Тигр жаський  
 З клітки рине тісної

Скоком пружним;  
 Лева він бачить і виє,  
 Напружує шию,  
 Кола страшні вибиває хвостом  
 І лиже рот язиком;  
 І кроком несміло-пружним  
 Лева обходить він  
 І, волі невольний син,  
 Повнить арену риком  
 Хрипким і диким. —  
 Погас його рев луною,  
 І осторонь хижий ліг.

І знову владар маше рукою —  
 І зів дверей вивертає їх:  
 Двох леопардів прудких;  
 В буянні мужнього палу  
 Тигра вони напали;  
 Той лапою б'є їх тяжкою,  
 І вже підводиться лев;  
 Його могутній рев  
 Прогримів — і став спокій;  
 І, не давши волі злобі рвачкій,  
 Люті лягли по короткім бою.

Нової жде битви вельможне гроно.  
 І раптом упала з балкона  
 Рукавичка красної дами  
 Між хижакими.

І мовить лицарю юна  
 Кунігунда, глузлива красуня:  
 «Щодня, щогодини, лицарю мій,  
 Присягаєтесь ви в любові своїй —  
 Принести рукавичку прошу я вас!»

І лицар Делорж поспішає і враз  
 Збігає вниз безстрашно,  
 І кроком твердим  
 Ступає між звіром тим,  
 І бере рукавичку відважно.

І, повні подиву й жаху німого,  
 Лицарі й дами глядять на нього,  
 А він, спокійний, назад іде —  
 І гомін безмежний навколо росте  
 На честь його перемоги.

Кунігунда героя очима вітає —  
 Той погляд щастя йому обіцяє —  
 Але, зійшовши під крики бучні,  
 Він рукавичку в лице їй кинув:  
 «Подяки, дамо, не треба мені!» —  
 Сказав і її покинув.

АСТ

(Переклад М. Ореста)

### Рукавичка

Перед своїми клітками зі львами,  
 Чекаючи на бій звірячий скоро,  
 Король великий Франц сидів з пажами,  
 Оточений придворними, як псами,  
 А дами на балконі стали в коло.

Лише король киває довгим пальцем,  
 Здрігнулась брама — вийшов лев величний,  
 Повільно озирнувся, мов у танці,  
 І потягнувся, позіхнув на Франца,  
 І ліг на землю начебто навечно.

Тоді король киває пальцем знову —  
 Повільно відчинилась друга брама,  
 Звідтіль плигає стрімко тигр здоровий;  
 Уздрівши лева, він гарчить, та згодом,  
 Як кішка, лиш муркоче, лігши справа.

Король киває пальцем знов і знов,  
 В подвійній брамі — двоє леопардів,  
 Жене їх шал, жорстокість, лють і кров,  
 Зчепились з тигром за таких умов,  
 Та лев встає — і тиша, як на старті.

Тут з дамської альтанки, зверху, з ложі  
 Між тигром й львом упала рукавичка,  
 Глузливо Кунігунд велить Делоржу:  
 «Нехай кохання ваше допоможе  
 Дістати річ, що так для мене звична».

І лицар впевнено ввійшов у центр звіринця,  
 І рукавичку пальцем підчепив.  
 На нього всі дивились, як на принца:  
 У погледах — побожність і уклінність,  
 А він вже повертався до рядів. ✓

В усіх устах йому хвала лунала,  
 В очах у Кунігунд — кохання вічне,

Та не проймає лицаря омана:  
 «Не треба ні подяки, ані слави!» —  
 І кинув рукавичку їй в обличчя.

(Переклад О. Ніколенко)

Балади Шиллера відзначаються глибоким філософським змістом і водночас близькістю до проблем життя. Осмислюючи реальну дійсність, процеси знедуховлення суспільства, порушення гармонії в людській душі та у світі, письменник прагнув з'ясувати загальні закономірності людського існування. Його турбували духовний стан суспільства, проблеми свободи й насильства, роль мистецтва у світі, значення почуттів для особистості тощо. Усе це відбилось в баладах Шиллера, побудованих не на фантастичних подіях, а на зіткненні різних характерів, поглядів, ідей, начал. Історія і міф у цих баладах максимально наближені до реальності. Великого значення надається сценічному малюнку: балади нагадують невеликі драматичні твори, де кожному персонажу відведене своє місце. Напружений сюжет, чітка композиція, зосередження уваги на якійсь незвичайній події, контрастність образів сприяли глибокому розкриттю людських характерів, особливостей світовідчуття особистості та духовного стану людства загалом. У своїх баладах поет поєднав критику суспільства з вірою в перемогу людського духу, моральне виправлення людства. Він гаряче обстоював у них ідеали свободи, людяності, гідності та шляхетності.

Усі ці особливості знаходимо в баладі «Рукавичка». Основна тема твору — конфлікт особистості з жорстоким і підступним світом. В основу сюжету покладено подію, яка нібито відбулася при дворі французького короля Франциска I (1515—1547). Прототипом героя балади став лицар Делорж, про хоробрість і любовні пригоди якого розповідають багато легенд. У баладі немає нічого фантастичного. Історична легенда наближена до реального



життя, що дало нагоду Шиллерові змалювати духовний портрет суспільства і в ньому визначити місце особистості.

У баладі чітко виділено два світи: світ звірів (лев, тигр, два леопарди) і світ людей (король Франц (Франциск), царедворці, лицар Делорж, Кунігунд, дами). У звірячому світі йде боротьба не на життя, а на смерть. Але й люди за своєю суттю нічим не відрізняються від хижаків. Король розважається, влаштовуючи бої звірів. Кунігунд заради власної примхи залюбки посилав на смерть закоханого в неї лицаря, не думаючи про наслідки свого вчинку. Рукавичка — лише привід для розваги. Чи випадково впала вона між

тигром і левом, чи дама навмисно кинула її, лишається невідомим, та це й несуттєво. Важливо те, що Кунігунд змушує Делоржа підняти свою рукавичку, а присутні мовчки спостерігають за жорстокою грою, як щойно вони споглядали бійку звірів.

Судячи з тексту оригіналу, Шиллер свідомо кілька разів застосовує іменник «коло», зображуючи королівській двір та лев'ячий звіринець: навколо Франца — придворні, дами стоять на балконі колом, утворюючи ніби віночок, тигр б'є хвостом у страшному колі, у колі звіринця відбувається бій; коли лев встає, страшні кішки розташовуються колом. Отже, хижих звірів можна сприймати як певну алегорію людського суспільства, безжалісного і підступного.

Коло — замкнута лінія, символ, що підкреслює нездоланність насильства, з якого важко знайти вихід. Здається, у клітці знаходяться не тільки звірі, а й усе людство. Звірі пово-



Титульний аркуш другого видання трагедії Ф. Шиллера «Розбійники». 1782

дяться навіть краще за людей, бо коли лев встає, тигр і леопарди вгамовуються і припиняють бійку. Водночас король Франц не робить жодної спроби зупинити свого васала, котрий наражає себе на смертельну небезпеку.

У баладі можна виділити кілька частин, кожна з яких поступово посилює емоційну напругу дії:

I — зображення королівського двору, очікування бою звірів;

II — король подає знак пальцем — виходить лев;

III — король знову подає знак пальцем — з'являється тигр;

IV — король втретє подає знак — вибігають два леопарди, бій звірів, лев встає — і настає тиша;

V — рукавичка з прекрасної руки Кунігунд падає між тигром і левом, дама велить Делоржу підняти рукавичку;

VI — Делорж входить у центр клітки, піднімає рукавичку, повертається назад, усі з жахом спостерігають за ним;

VII — всі хвалять Делоржа, погляд Кунігунд обіцяє йому вічне кохання, але лицар кидає рукавичку їй в обличчя зі словами: «Подаючи не треба» — і залишає жорстоку даму.

Композиція твору нагадує виставу, елементи драматичного тут переважають. Кожен жест, погляд, слово мають особливе значення. Так, Франц невідомо подає знак пальцем тричі, цей повтор підкреслює владу короля. Образ Кунігунд змінюється: спочатку вона зі зневагою ставиться до закоханого в неї лицаря, але коли всі присутні хвалять його, вона обіцяє йому близьке щастя. Делорж не просто піднімає рукавичку, а підчеплює її одним пальцем (так в оригіналі), що підкреслює

його сміливість і нехтування небезпекою. Кульмінаційними в баладі є два моменти: 1) вхід Делоржа у центр звіринця (зіткнення життя і смерті); 2) конфлікт Делоржа з хижим світом людей, коли він кидає рукавичку в обличчя Кунігунд (зіткнення людини й суспільства). Порушивши закони куртуазності, лицар сміливо вступає в конфлікт не тільки з Кунігунд, а й з усім королівським двором, включаючи самого короля. Кунігунд у даному разі — лише частина цього загалу. Делорж ясно показує всім, що він не хоче бути іграшкою в руках будького — дами, короля чи суспільства. Таким чином, у кульмінаційних моментах перемагають життя (над смертю) і особистість (над жорстокістю і лицемірством). Звитязний лицар знаходить вихід і з кола звірів, і з кола жорстокого світу людей.

В образі Делоржа втілено романтичні ідеали Шиллера — сміливість, честь і гідність, внутрішня незалежність. Автор засуджує депотичні закони суспільства, утверджуючи пріоритет високої людяності. Героїзм героя балади уособлює віру поета в перемогу духовної сили особистості над світом зла і насильства.

### Питання для учнів

- Як інтерпретується історична легенда у творі?
- Які два світи можна визначити в баладі?
- Поділіть баладу на окремі частини. Як у кожній з них розвивається сюжет?
- Який момент можна назвати кульмінаційним? Скільки кульмінаційних епізодів у творі? Доведіть свою думку.
- Яке значення має зображення звірів у творі?
- Яким ви собі уявляєте Делоржа? Усно намалюйте портрет героя. Які риси характеру лицаря уславлює автор?
- Що засуджується і що підноситься в баладі?

## «Вільгельм Телль» (1804)

Тематика і проблематика драми. На початку 1800-х років Шиллер глибоко вивчав історію швейцарського повстання проти австрійських гнобителів у XIII столітті. Легендарним героєм повстання був мисливець Вільгельм Телль, котрий убив імперського намісника. За свідченням Й. В. Гете, Шиллер перетворив свій кабінет на «історичний музей» — він скрізь розвісив карти й краєвиди Швейцарії, вивчав кожну стежинку, пов'язану з повстанням, із захопленням читав збірки швейцарських легенд і переказів. У листі 1803 року Шиллер писав: «Вільгельм Телль» дуже хвилює мене зараз... Тема дуже приваблива і своєю народністю підходить для народного театру».

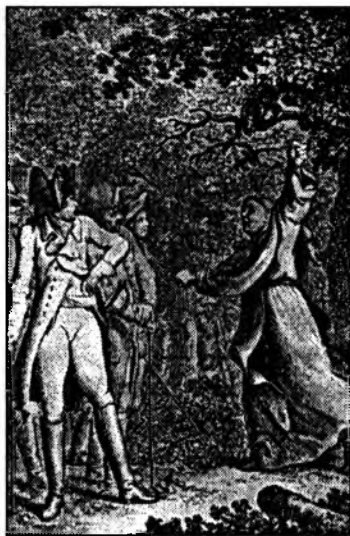
У п'єсі зображено національно-визвольну боротьбу швейцарців, об'єднання їх навколо спільної мети, народний рух за свободу та справедливість. Ця тема звучала надто актуально в умовах феодально роздрібненої та духовно роз'єднаної Німеччини XVIII ст. Історичні події минулого автор спроектував на сучасну йому дійсність, закликаючи німецький народ до боротьби за незалежність і національну самостійність.

Втім драма має і широкий філософський зміст. Вона виходить за межі часу, коли жив і творив Шиллер, і набуває узагальненого звучання, важливого для всіх віків і народів. Змальовуючи боротьбу швейцарських патріотів, письменник як «громадянин світу» мріяв про звільнення всього людства. У п'єсі порушуються важливі філософські проблеми: свобода й насильство, роль особистості в історичному процесі, духовна єдність народу, моральна сутність людини, принципи гармонійного суспільного ладу тощо. Письменник-демократ захищає права всіх народів на національну самобутність, вільне щасливе життя

ти мирну працю. Він стверджує ідеї соціальної рівності, викри-  
нає несправедливі порядки, які  
призводять до суспільного роз-  
ширення і поневолення. Шил-  
лер оспівує цінність кожної  
особистості незалежно від її  
соціального стану, вірить у  
творчі можливості людей, їхню  
здатність до перетворення світу.

Справжній герой п'єси — на-  
род. Уперше в творчості Шилле-  
ра на перший план виходить зоб-  
раження народу як головного  
героя твору. У п'єсі діють зем-  
лероби і пастухи, мисливці і ри-  
балки, життя й праця котрих  
тісно пов'язані з рідною землею.  
Автор оспівує давні часи, коли  
народ жив вільно і незалежно, а вся земля «на-  
лежала всім, хто був з нею серцем у згоді». Поетизація старовини не тільки нагадує про  
минуле, а й виражає ідеал митця: мирна праця  
на вільній землі, єдність і злагода між людьми.  
Однак спокій швейцарських селян порушується  
з приходом ландфогтів (австрійських на-  
місників), ідеал стикається з жорстокою ре-  
альністю. Якщо раніше «дома правували самі»,  
то тепер швейцарців змушують скоритися чу-  
жоземцям «і зносить від слуги чужого те, до  
чого й імператор не примусив».

У творі представлено широку картину на-  
родного лиха і страждань. З окремих вислов-  
лювань, розповідей про ті чи інші випадки,  
що сталися в різних куточках Швейцарії, ви-  
мальовується узагальнений образ народного  
горя. На початку п'єси Баумгартен, селянин з  
Унтервальдена, розповідає про те, як знатний  
австрієць Вольфеншіссен домагався його дру-  
жини. Селянин захистив честь свого дому і  
жінки, зарубивши кривдника сокирою, але  
тепер за ним женуться австрійці, щоб покара-



Д. Ходовецький.  
Ілюстрація до драми  
Ф. Шиллера «Розбійники».  
Гравюра

ти за скоєне. Баумгартен не вва-  
жає себе винним, бо він —  
«вільна людина»: «Я тільки пра-  
во захистив своє!» Але на нього  
чекала б неминуча загибель,  
якби не втручання Вільгельма  
Телля. Старому Генріху Гільде-  
ну викололи очі за те, що він не  
відкрив місце, де переховувався  
його син, котрий насмілювався не  
підкоритися насильникам. Зну-  
щаючись з селян, ландфогт Гес-  
лер надумав повісити на вулиці  
свій капелюх і примусити швей-  
царців вклонитися йому.

Чаша народного гніву пере-  
повнилась. Народ не міг більше  
терпіти приниження і насилля і  
вирішив об'єднатися, аби колек-

тивно протистояти ненависним ландфогтам.  
Ключовим епізодом у творі є сцена ради в  
Рютлі, коли об'єднуються представники трьох  
швейцарських кантонів — Урі, Швіцу й Ун-  
тервальдена. У виступах селян звучить непри-  
хований гнів на тиранів і пристрасна жага  
боротьби. Коли пастор Россельман порадив  
селянам підкоритися владі австрійців, Мауер  
відповів на це як справжній патріот:

Хай буде прав позбавлений швейцарця,  
Хто Австрії піддатися порадить!

*(Тут і далі переклад Бориса Тена)*

Одним із ватажків повстання став Штауф-  
фахер, який користувався великою повагою  
серед земляків. Він мудрий і справедливий, до  
його думки прислухаються люди. Саме йому  
належать слова, що виражають загальне праг-  
нення селян:

Ми вправі вище благо від насильства  
Оборонять. Повстаньмо за вітчизну,  
За наших жон і за дітей повстаньмо!

Шиллер — великий майстер масових сцен. Він змальовує духовну єдність народу, «одну мету, що всіх отут зби́рала». При всій схожості устремлінь образи представників народу в п'єсі індивідуалізовані. Створюючи збірний образ народу, письменник залишається вірним художній правді і зображує різні характери. Так, Штауффахер — розважливий і поміркований, Мельхталь — поривчастий і емоційний, Вільгельм Телль завжди має власну думку тощо. Втім дехто з селян вклонився австрійському капелюху, рибалка Рудоді виявив боягузтво, відмовившись рятувати Баумгартена від переслідувачів. Отже, в народних персонажах автор бачить не тільки ідеальні риси. Але він показує, як думка про свободу «з'єднала всіх» і викликала до життя найкращі якості швейцарців. Повстання змусило підвести голову навіть самих убогих і забитих.

Ставлення до народу — основний критерій авторської оцінки образів. Мельхталь активно служить народній справі, Вальтер Фюрст теж готовий віддати життя за щастя народу, Штауффахер, заможний селянин, полишив свій дім, аби захищати народні інтереси. Вільгельм Телль, який спочатку стоїть осторонь, ладен стати «в ряд, якщо вітчизна викличе до бою». У п'єсі засуджуються зрадництво і відступництво від свого народу в образі Ульріха фон Руденца, племінника барона фон Атtingаузена. Руденц, закоханий в багату Берту фон Брунек, через своє кохання забув про вітчизну, він стає на бік австрійців, аби заслужити любов Берти. Але Берта фон Брунек перша з усіх прямо у вічі кидає Руденцеві звинувачення у зраді. Вона переймається народними проблемами, уболіває за долю швейцарців і тому не хоче бути з людиною, котра відмовилась від батьківщини. Її образ є прикладом того, як кращі представники швейцарського дворянства, захоплені могутнім

народним рухом, під час серйозних випробувань забули про майнову і соціальну нерівність, відчувши себе насамперед швейцарцями. До таких дворян-патріотів належить і дядько Руденца, Вальтер фон Атtingаузен, який заповідає племінникові дбати про свій народ. У п'єсі показано духовне відродження Руденца. Врешті-решт він під впливом Берти, а ще більше — подій, що розгорнулися в країні, усвідомлює свій найперший обов'язок — служити народу. В останній сцені драми Берта, «вільна швейцарка», віддає Руденцові, тепер теж «вільному», свою руку і серце. Руденц дарує свободу всім своїм кріпакам. І народ, звільнившись від пригноблювачів, славить свободу.

Письменник показав образ народу в динаміці. Якщо спочатку швейцарці роз'єднані і ще не досить стійкі у своїх переконаннях, то у фіналі п'єси народ постає вже як єдина, монолітна маса, непереборна сила якої полягає в її єдності.

Образ Вільгельма Телля. Серед представників народу вирізняється образ Вільгельма Телля — легендарного мисливця, вправного стрілка, захисника знедолених. Але він, за словами літературознавця В. Грибба, герой саме тому, що «виражає народний дух, народні прагнення та ідеали». Уже в першій сцені п'єси підкреслюється сміливість Телля, який, не вагаючись, рятує від австрійців Баумгартена:

Про себе смілий думає востаннє,—  
На Бога здайся й гнаного рятуй.

Він добре знає, що «глиб виру швидше зглянеться, ніж форт».

В образі Вільгельма Телля втілено авторську думку про свободу духу та винятковість кожної особистості. Вільгельм Телль, гордий і незалежний, виявляє повну самостійність у своїх поглядах і діях, не квапиться з виснов-

нами і покладається передовсім на самого себе. Він має власну думку щодо тактики боротьби: «Як гине човен, легше плить одному»; «В кім сила є, той найміцніший сам». Саме тому він відсутній у сцені в Рютлі, що передувала повстанню. Вільгельм Телль уособлює стихійне, емоційне начало на відміну від Штауффахера, який обстоює раціональну думку. Телль каже про себе: «Будь розумніший я, не звався б — Телль» (тут автор обіграє співзвуччя слів *Tell i toll* — безрозсудний, шалений). Проте це аж ніяк не означає, що Вільгельм Телль відірваний від свого народу. Дійсно, якщо Штауффахер — це розум, здоровий глузд народу, то Телль — його душа, серце.

Вільгельм Телль не вклонився капелюху Геслера, за що був покараний жорстоким наказом: вцілити з лука в яблуко на голові свого малого сина. Змушений виконувати цей наказ, мисливець відчув природне батьківське хвилювання: а раптом схибить, промахнеться?.. Та рука його не здригнулася, і він пустив стрілу прямо в яблуко, не зачепивши хлопця. Тим самим Телль довів не тільки свою неперевершену стрілецьку вправність, а й силу духу. Однак Геслер, не дотримавши слова, наказав зв'язати і кинути на свій корабель сміливця, що наважився чинити йому опір.

Народ гаряче співчуває Вільгельму Теллю. У розповідях селян про нього звучить щире побоювання за того, без кого «Швейцарії немає». Проте доля допомагає герою врятуватись. Під час бурі йому розв'язали руки, щоб він допоміг керувати кораблем Геслера, і Телль, скориставшись нагодою, вистрибнув на скелю, віддавши поплічників ландфогта «на волю хвиль».

Звільнившись, герой не забув про образу і вирішив власноруч покарати Геслера. Мисливець, він довго вистежував його, мимоволі ставши свідком ще одного жорстокого вчинку правителя. Коли жінка Армгарда вимолю-

вала милості для свого ув'язненого чоловіка, Геслер хотів затоптати конем її та дітей. Армгарда у відчаї пошкодувала, що вона не чоловік, «а то придумала б щось інше, ніж тут лежати». Її бажання здійснив Вільгельм Телль, пустивши стрілу в ландфогта. Отже, його особиста помста стала водночас і виявом народної волі.

Шиллер визнає лише справедливую помсту і лише визвольну війну. Жорстокість Вільгельма Телля виправдана його високою метою, бо він помстився за всі страждання народу, а не лише за себе. У цьому істотна різниця між ним і Парріцідою, котрий убив імператора заради власних цілей. Прийшовши в дім Вільгельма, Парріціда сподівається знайти у нього захист, проте мисливець не хоче мати нічого спільного із вбивцею: «І як земля вас терпить?» На спробу Парріціди порівняти його з собою Вільгельм Телль відповідає:

І ти посмів криваву честолюбність  
Рівняти з самозахистом отцевим?  
Чи рятував ти голову дитини?  
Ти вбивця, я ж — захисник прав священних!

Однак і в цій сцені Вільгельм Телль виявляє людяність, вірність християнським заповідям. Він все ж таки допоміг Парріціді врятуватись, а там — «хай буде Божа воля».

Отже, образ Вільгельма Телля втілює найкращі якості народу — сміливість, мужність, гуманізм, справедливість, волелюбність. Він став уособленням народного духу, зв'язку між минулим і майбутнім своєї вітчизни. Ця думка особливо виразно звучить у розмовах Вільгельма Телля зі своїми дітьми, зокрема з сином Вальтером. Вільгельм Телль показує йому красу й багатство їхньої країни, де людина може вести вільне і гармонійне життя за законами самої природи. Вальтер має стати гідним продовжувачем справи батька. Він усвідомлює несправедливість соціальних порядків

і сповнений бажання жити в «чудовій країні рівності й свободи».

Художня своєрідність п'єси. Драма «Вільгельм Телль» — глибоко народний твір, прийнятий демократичними ідеями. У ньому на історичному матеріалі показано життя народу та його боротьбу за незалежність. П'єса відзначається поліфонізмом звучання. Масові сцени, діалоги, монологи героїв відтворюють складну історичну епоху. У п'єсі звучить сам голос народу, відображено його прагнення та ідеали. Автор вдало поєднує міф і реальність, історію і вигадку. Використовуючи легенди давніх часів, він силою поетичної майстерності надає своїй оповіді актуального змісту.

У драмі наявні елементи романтизму: протиставлення двох світів — світу волі, народного життя і світу насильства; ствердження романтичного типу особистості в образі Вільгельма Телля; культ стихійного, емоційного начала, романтична символіка (образи бурі, бурхливого потоку, скель, хвиль тощо). Важливу роль у драмі відіграє природа, що стає засобом розкриття внутрішнього стану персонажів, їхніх думок та ідеалів. Оспівування унікальності людської особистості, віра в її можливості, волелюбний пафос також є проявами романтизму.

Разом з тим у драмі виявилися і риси «веймарського класицизму». Багатьма героями твору керує розум. Як зазначає М. Г. Ратгауз, «психологічні зв'язки у драмі замінюються на логічні»: майже всі вчинки героїв логічно вмотивовані, а союз трьох кантонів обумовлений легендою про єдиний народ, яку розповідає Штауффахер. Чітка композиція драми, простота конфлікту, ідея громадського служіння, зіткнення почуття й обов'язку (Руденц), статичність і однозначність деяких образів, контрастність персонажів — усе це свідчить про вплив класицизму на творчість Шиллера.

Ідея свободи поетизується митцем у романтичних формах, але водночас вона є певним абсолютом, зразком для наслідування. Автор повчає читачів, веде їх до усвідомлення волі як життєвої необхідності, впливаючи і на їхній розум, і на почуття. Переплетіння романтичних і класицистичних традицій у драмі цілком обумовлене прагненням до відновлення порушеної гармонії у світі й душі особистості, що становить головну ідею твору.

### Питання для учнів

- Які історичні події відображено у драмі «Вільгельм Телль»?
- Чому п'єса звучала актуально в умовах тогочасної Німеччини?
- Які філософські проблеми порушуються у творі?
- Які два світи протиставлені у драмі?
- Хто із селян відіграє провідну роль у створенні союзу трьох кантонів?
- Які питання обговорювалися в Рютлі?
- Як Штауффахер переконує присутніх?
- Якою була точка зору Мельхтала?
- Чому Вільгельма Телля не було в Рютлі?
- Як зображено народ протягом твору? Чи можна говорити про динаміку цього збірного образу?
- Доведіть, що образи представників народу індивідуалізовані.
- Визначте значення образу Руденца у п'єсі. Що спонукало його зрадити свій народ? Як він повертається до нього? Чи приймають його до своїх лав селяни?
- Які вчинки свідчать про героїзм Вільгельма Телля?
- Який епізод є кульмінацією твору? Як у ньому розкривається характер героя?
- Чи протиставлений Вільгельм Телль народові?

- За що Вільгельм Телль покарав Геслера? Чи було це тільки помстою? Обґрунтуйте свою думку.

- Навіщо автор зіставив образи Парріциди та Вільгельма Телля в кінці твору? Чим вчинок Вільгельма відрізняється від вчинку Парріциди? Якими мотивами керувалися обидва персонажі?

- Як зображено у драмі юне покоління швейцарців? Чи успадкували діти Вільгельма Телля його найкращі якості?

- Яка основна думка твору? У якій сцені вона звучить найвиразніше?

### Завдання для учнів

1. Схарактеризуйте образ Вільгельма Телля.
2. Визначте художні особливості драми Шіллера «Вільгельм Телль».

# ЙОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

(1749—1832)



Йоганн Вольфганг Гете

## Поет, драматург, філософ

Творчість Й. В. Гете стала завершальним етапом не тільки німецького, а й європейського Просвітництва.

Підбиваючи підсумки свого життєвого шляху, митець писав у листі до В. Гумбольдта в березні 1832 року: «Найвищий геній — той, хто в себе все вбирає, все вміє засвоїти, не зашкоджуючи власному призначенню...» Справді, Гете зумів поєднати різні ідеї, концепції, напрями Просвітництва. У його творчості знаходимо риси бароко і рококо, просвітницького класицизму і просвітницького реалізму, сентименталізму і преромантизму. При цьому він створив власну художню систему, що відзначається самобутністю та універсалізмом.

Переймаючись проблемами тогочасної Німеччини, закладаючи засади національної німецької літератури, художник разом з тим писав про людину і світ у широкому, всесвітньому масштабі. Його хвилювали глобальні питання людства, він прагнув пізнати сутність загального буття, природи, мистецтва і відповідно до цього визначити місце й призначення особистості. За словами самого Гете, «єдине, що нам слід робити, це заглиблюватися

в самих себе». «Заглибленню» у світ і в людину письменник присвятив усе своє життя.

«28 серпня 1749 року, опівдні, коли пролунало дванадцять, я з'явився на світ у Франкфурті-на-Майні. По-

єднання сузір'їв було щасливе: сонце стояло під знаком Діви у своєму зеніті, Юпітер і Венера поглядали на нього приязно, Меркурій — не вороже...» Так Гете починає автобіографічну книгу «Поезія і правда», підкреслюючи свій зв'язок не тільки з рідною Німеччиною, а й з усім Всесвітом. Він завжди відчував себе людиною Всесвіту, і його геній, дійсно, має як національне, так і всесвітнє значення.

Йоганн Вольфганг Гете народився в заможній бюргерській родині. Його дід, Йоганн Вольфганг Текстор, протягом кількох років обіймав посаду міського голови у Франкфурті-на-Майні. Батько, Йоганн-Каспар, був юристом. Він приділяв велику увагу вихованню дітей. Під керівництвом домашніх учителів майбутній поет опанував грецьку, латинську, французьку, англійську та італійську мови. Змалку навчився грати на клавесині і віолончелі, малювати, фехтувати, їздити верхи, танцювати, орієнтуватися у всесвітній історії та історії мистецтва. Але найбільшим захопленням Гете з дитинства був театр.



У 16 років Гете вступив до юридичного факультету Лейпцизького університету. Там він почав писати вірші в модному стилі рококо, прославляючи аристократичне життя і легкі насолоди. До Лейпцига саме тоді приїхав Г. Е. Лессінг, слава і гордість тогочасної Німеччини. «Але тут нам надумалось не тільки не шукати з ним зустрічі, а навіть навмисно обминати ті місця, де він бував»,— згадував пізніше Гете, якому так і не судилося зустрітися з Лессінгом. Але слідом за ним він став на шлях створення національної німецької літератури. По закінченні університету Гете серйозно захворів і повернувся до батьківського дому у Франкфурт-на-Майні, де за півтора роки хвороби опанував твори Клопштока, Віланда, Шекспіра, зацікавився середньовічною філософією та алхімією. Юнакові здавалось, що в нього стали налагоджуватися «найприязніші стосунки з Богом». Наслідуючи середньовічних філософів, він прийшов до власного пантеїзму — віри в тотожність Бога і природи. Гете не став містиком, але виніс зі

своїх юнацьких захоплень зерно, яке зійшло у його баладах та в першій частині «Фауста». Після хвороби він, за його словами, оновлюється і стає незрівнянно глибшою людиною — «із надзвичайною бадьорістю духу і радісним відчуттям внутрішньої свободи».

З метою завершення юридичної освіти батько посилав Йоганна Вольфганга до Страсбурзького університету. Тут Гете познайомився з Й. В. Гердером, який справив на нього великий вплив. Гердер висунув ідею народності мистецтва, виступав за відображення літературою життя і духу народу, за творче засвоєння нею традицій фольклору. Мистецтво, на думку філософа, повинне було наблизитися до природи, причому поняття «природа» він поширював на сферу не тільки чисто природних, а й суспільних та історичних стосунків.

Гете захоплювався також філософією Б. Спінози з його пантеїзмом. Під впливом ідей Спінози у нього формувалось уявлення про природу як про всесвітню єдність, що вічно рухається і містить у собі таємничу силу, до

#### Штрихи до портрета

«Його зовнішність була так само значущою, як слово в його творах, і постать була так само гармонійною, світлою, радісною, шляхетною, пропорційною, і по ньому, як по античній статуї, можна було вивчати грецьке мистецтво. Очі були спокійні, як погляд божества... Час укрити його голову снігом, але не зміг схилити її. Він продовжував тримати її гордо й високо, а коли говорив, то здавалось, що йому дана можливість пальцем вказувати небесним зорям шлях, яким вони мають рухатися...»

*Г. Гейне*

«У нього було слабке здоров'я. В 19 років він пережив кровотечу з легень, а до 21 року в нього була розхитана нервова система. Гете не

міг переносити найменший шум, будь-який звук дратував його. Але величезним зусиллям волі, надзвичайною наполегливістю він подолав свої слабкості, зміцнивши здоров'я. Аби подолати страх висоти, Гете примушував себе підніматися на дзвіницю. Він відвідував лікарні, стежив за хірургічними операціями і таким чином зміцнював свою психіку. Щоб подолати своє неприйняття шуму, Гете ходив у казарми і слухав гуркіт солдатських барабанів. Інколи він примушував себе пройти з військовою частиною через все місто. Так Гете виховував у собі витримку й врівноваженість, які пізніше вражали його сучасників.»

*П. Таранов*

«Вранці після смерті Гете мене охопило нездоланне бажання ще раз

побачити його земну оболонку. Вірний його слуха Фрідріх відкрив кімнату, де лежало його тіло. Гете лежав на спині, і здавалось, що він спить. Під могутнім чолом начебто ще жила думка. Я хотів унести з собою пасмо його волосся, але благоговіння не дозволило мені це зробити. Тіло було закрито сувом тканини. Фрідріх відкинув покрив, і божественна краса вразила мене... Досконала людина в досконалій красі була переді мною, і в захопленні я на мить забув, що безсмертний дух полишив це тіло. Я приложив руку до його серця — воно не билось,— і я відвернувся, щоб дати волю сльозам, які так довго стримував...»

*Й. П. Еккерман*

якої має наблизитися людина, аби зрозуміти сенс буття. Водночас він глибоко вивчав фольклор і поділяв ідею пізнання чарівної сили природи.

На початку 1770-х років Гете став лідером угруповання молодих письменників «Буря і натиск». Навколо нього і Гердера у Страсбурзі формується гурток «буремних геніїв». У ліриці Гете того періоду переплітаються інтимні та філософські мотиви. З одного боку, поет занурюється у світ власних переживань і пристрастей, з іншого — прагне через свої почуття відкрити

весь світ і відчутти єдність з ним. Творчість молодого письменника відзначається великою емоційністю, увагою до людської особистості, бунтівним пафосом, волелюбністю.

Цикл «Зезенгеймські пісні» (1770—1771) написаний під впливом кохання до Фрідеріки Бріон. Тут виразно змальовані порухи душі, піднесені почуття закоханого поета. У «Травневій пісні» Гете возвеличив любов як переживання, що освітлює життя і дарує щастя. У ранній ліриці поета відбивається захоплення філософією Спінози. Так, у вірші «Панімед» стверджується ідея повного злиття людини з обожнюваною природою. У «Травневій пісні» так само звучить думка про силу й доброту Бога, Природи, що стоїть над світом. Про цей вірш Гейне сказав: «Учення Спінози вилетіло з математичної «лялечки» і ширяє навколо нас у вигляді гетевської пісні... Гармонійні рядки оповили серце, як ніжна кохана; слово обнімає тебе, а думка водночас цілує».

Більшість ліричних творів Гете того часу написані у жанрі філософського гімну, для якого характерні широкі узагальнення, складна ритмічна та синтаксична структура, неримо-



Силует Гете на 27-му році життя

ваний вільний вірш. Філософський вірш «Прометей» втілює палку віру поета в силу й могутність людської натури, її творчі можливості, дерзання духу. Цей вірш став одним із яскравих поетичних маніфестів «Бурі й натиску».

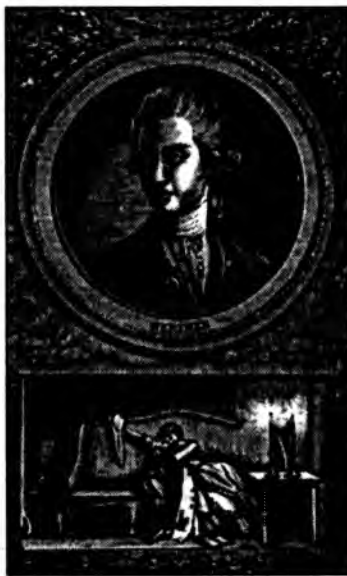
Один із значних творів Гете раннього періоду — драма «Гец фон Берліхінген» (1773). Автор прагнув створити історичну драму в дусі хронік Шекспіра, але надати їй актуального змісту. У творі знайшли відображення волелюбні, опозиційні настрої передової німецької молоді.

Письменник зображує напружену епоху Реформації та Селянської війни в Німеччині. Головний герой п'єси — історична особа, лицар Гец фон Берліхінген, один із учасників політичної боротьби того часу. У його образі втілений ідеал «штюрмерів» — сильна, незалежна особистість, котра прагне власними зусиллями зруйнувати світ зла й насильства. Гец, мужня і цільна натура, живе у гармонії з природою, цінує дружбу й кохання і тому не сприймає все, що суперечить природному, піднесеному життю. Лицар виступає борцем за свободу, ворогом усього нищого й жорстокого. П'єса завершується смертю головного героя, його опір суспільству приречений на поразку. Але попри весь трагізм драматичної колізії, автор стверджує силу непересічної особистості, яка, на його думку, відіграє вирішальну роль у русі історії. Історична драма Гете звернена до сучасників поета, пронизана пафосом боротьби та закликом до суспільних змін.

Поява «Гец фон Берліхінгена» стала визначною подією в німецькій культурі кінця XVIII ст. Драма вивела на нові рубежі націо-

нальну літературу, а «Буря й натиск» став провідним літературним рухом. Втім Гете бачив і драматичний бік діяльності «штюрмерів». «Як це прикро,— писав він в одному зі своїх листів,— жити в таких умовах, коли всі наші діяльні сили повинні перекипати в самому собі... Хай допоможе нам Бог вирватися з цього убогства. Амінь».

Вершина «штюрмерського» періоду творчості Гете — роман *«Страждання юного Вертера»* (1774, 1777), в якому переважає поетика сентименталізму. Ми-тець писав, що у творі розповідається про «молодого чоловіка,.. наділеного глибоким і чистим почуттям і великою вразливістю, котрий живе у полоні піднесених мрій, виснажує себе роздумами і, нарешті, стомлений згубними пристрастями, а особливо безмежною любов'ю, пускає собі кулю в скроню». Прототипом Вертера став Карл Вільгельм Ієрузалема (колега Гете по службі в імперському суді у Вецларі), котрий наклав на себе руки через кохання до заміжньої жінки. У героя роману



Д. Ходовецький. Вертер.  
Гравюра. 1778

є й деякі автобіографічні риси самого письменника. Через особисті переживання художника розповідь про страждання юного серця звучить особливо щиро і схвильовано.

Вертер вирізняється з-поміж свого оточення надзвичайною тонкістю відчуттів і переживань. Гердер назвав його «самобутнім генієм», маючи на увазі здатність героя вмістити у своїй душі всю повноту і єдність всесвітнього буття, мучитися від розладу з ним. Ідеалом Вертера, так само як і персонажів Руссо, було життя у злагоді з природою за веліннями серця. Юнак тікає з міста в село, сподіваючись знай-

ти тут душевний спокій. Він радіє спілкуванню з природою, простими людьми, котрі, на його погляд, живуть справжнім, гармонійним життям. Як втілення самої природи, материнства, жіночості постає перед ним Лотта, котра роздає дітям хліб. Вертер не міг не полюбити цю дівчину, бо в коханні до неї виявилось все те природне і людське, що жило в ньому і довго не знаходило виходу. Любов стала

## Гете про себе

«По суті в моєму житті не було нічого, крім важкої праці, і я можу сказати сьогодні, коли мені сімдесят років, що за все життя я й чотирьох тижнів не жив собі на втіху. Навіть час котив вгору камінь, який знов і знов скочувався долу, і треба було його підіймати...

Що таке я сам? Що я зробив? Я зібрав і використав усе, що я бачив, чув, спостерігав. Мої праці виплекані тисячами різних індивідів, не-

вігласами і мудрецами, розумними і дурнями; дитинство, зрілий вік, старість — усе принесло мені свої думки, свої здібності, свої надії, свій спосіб життя; часто я пожинав посіяне іншими; моя творчість — творчість колективної істоти на ім'я Гете.»

«Бути людиною — значить бути борцем.»

«Я завжди вважав світ геніальнішим, ніж мій геній.»

«Я живу у тисячоліттях.»

«Треба кимось бути, щоб щось створити.»

«Смисл і значення моїх творів і мого життя — це триумф суто Людського.»

«Я схиляюся перед Христом як перед Божим одкровенням, вищим принципом моралі.»

«Кожна велика людина пов'язана не лише з величчю свого часу, а і з його убогством.»

«На твоєму могильному камені Прочитають: був справжньою

Людиною...»

органічною потребою його душі, яка ожила під впливом високого почуття. В образі Лотти Гете відтворив своє захоплення Шарлоттою фон Буфф.

У пристрасній і палкій любові до Лотти розкривається багатство особистості героя, велич його внутрішнього світу. Кохання для нього — джерело щастя і водночас глибоких страждань,

бо Лотта заручена з Альбертом і віддана йому. У зіставленні Альберта і Вертера письменник розкриває конфлікт двох світів, двох позицій. Вертер уособлює свободу і природність почуттів, тоді як Альберт втілює духовну обмеженість і поміркованість бюргерства. Наречений Лотти вважає, що людина під впливом пристрасстей втрачає здатність тверезо мислити, що пристрассть — це божевілья й слабкість.

Силою обставин герой приречений на загибель. Він не може жити в бездушному й нищому світі, який забирає в нього і його Лотту (вона остаточно вирішила вийти заміж за практичного й діяльного чоловіка, здатного забезпечити її існування), і всі надії на природне і гармонійне життя. І герой вирішив піти зі світу, де немає місця щирим почуттям. Рішення про самогубство було глибоко вистражаним і свідомим. Гете підкреслює думку про те, що самогубство Вертера — не стихійний порив, а усвідомлений протест проти дисгармонійної дійсності. Трагедія Вертера — це трагедія людини, яка задихається в аморальному і обмеженому світі й не може знайти свого місця в ньому.

7 листопада 1775 року Гете приїхав у Веймар на запрошення герцога Карла Августа



Д. Ходовецький. Ілюстрація до «Вертера» Гете

Веймарського. Герцогу було тоді 18 років, Гете — 26. Поет зумів сподобатися герцогу, став його радником і товаришем у розвагах, був міністром шляхів і військовим міністром Веймарської держави. Гете намагався своєю державною діяльністю поліпшити життя людей, удосконалити устрій маленького герцогства. Він

говорив: «Треба поливати власний сад, коли ми не можемо дати дощу всій землі». У Веймарі Гете займався влаштуванням шляхів і судочинством, гірничою справою й шкільною освітою, зробив сміливий крок, скасувавши кріпацьку залежність селян та феодальну повинність. Але згодом він переконався, що розумна діяльність в умовах тогочасної Німеччини була неможливою. На вимогу веймарського дворянства герцог відмінив усі реформи Гете. Розчарувавшись в державній службі, митець віддає свої сили вивченню природи — цікавиться ботанікою, оптикою, метеорологією, геологією.

Як художник він переживає творчу кризу, хоча кілька створених у цей час творів стали шедеврами світової літератури. У перший веймарський період Гете написав *«Нічну пісню подорожнього»* (1780).

На всіх гірських вершинах  
Ти бачиш тінь нічну,  
А з крон зелених лине  
Нечутний подих сну.  
Мовчать пташки у лісі —  
Їх спокій не тривож,  
Чекай лише — стомившись,  
Спочинеш ти також.

(Переклад О. Ніколенко)

У цей час Гете стомився від життєвої боротьби, його хвилювала непевність відносин із Шарлоттою фон Штейн, з якою він познайомився у Веймарі. Однак вірш виходить за межі автобіографічного і набуває філософського звучання. Поет прагне духовної гармонії — такої ж прекрасної і величної, як у природі. У маленькому вірші Гете змальовується весь світ: спочатку виникають верхів'я гір, тобто земля, потім — рослинний світ (дерева). Далі — тваринний світ (пташенята). І нарешті, той, хто спостерігає картину природи і сам є її часткою, — ліричний герой твору, людина. Він стомлений життям, у його душі немає тієї гармонії (спокою, тиші), яка панує в природі, але він усім серцем намагається доторкнутися до неї і досягти жаданої душевної рівноваги. Вісім поетичних рядків Гете вміщують у себе і напругу душевних переживань ліричного героя, і всю природу навколо нього.

У перше веймарське десятиліття Гете створив також баладу «Рибалка» (1779), де використав німецьку легенду про Лорелей. Дівчина Лора втопилася через нещасне кохання і стала русалкою, що своїм чарівним співом заманювала чоловіків у воду і губила їх. У баладі Гете любовні почуття відступають на другий план. Поета дивувало, що його баладу не зрозуміли сучасники. Він пояснював свій задум: «У цьому творі виражено тільки відчуття води, її принадність, що влітку вабить нас скупатися, — більше там нічого немає». Як бачимо, «Рибалка» має два плани: міфологічний і реальний. Проте в баладі найважливішим є третій план — філософський, пов'язаний із символічним зна-



Титульний аркуш другого видання драми Гете «Гец фон Берліхінген». 1774

ченням образу води. За міфологічними уявленнями, вода — символ першоматерії, плодючості, початку і кінця всього сущого на Землі, символ інтуїтивної мудрості, життя і смерті. Один із перших біографів Гете В. Хейн писав: «Як вода у вічному коловороті природи рухається то вгору, то вниз між небом і землею, так і людська душа коливається між реальним та ідеальним, буденним і вічним, потребою і захопленням». Отже, баладу «Рибалка» можна розглядати як філософську алегорію духовного життя людини, яка шукає себе в природі, у світі.

У творі важлива не стільки сама подія (заманювання людини русалкою), скільки виражені поетом почуття — сум, непевність, шукання невідомого. Діалог рибалки і русалки можна сприймати як діалог людини із самою собою, розмову про людство перед лицем природи. А можливо, це промовляє до людини сама природа... До того ж вода здавна вважалася символом очищення. Поринання рибалки у глиб води, окрім прямого значення, має ще й символічне: заглибитися в природу, першоматерію, щоб духовно очиститись, збагнути вічну мудрість буття.

У Веймарі написана і балада «Вільшаний король» (1782), де втілено думку про таємничу силу природи і залежність людини від вищих сил, про її зв'язок із непізнаним і розмаїтим у своїх проявах світом.

Хоча Гете і не припиняв своєї творчості, йому важко було творити в умовах несвободи і нерозуміння. Поет задихався у веймарській атмосфері, відчував свою відчуженість від тамтешнього суспільства. Прагнучи духовного

відродження, він їде в 1786 році до Італії, на батьківщину великих гуманістів, де, як йому здавалось, саме повітря дихає мистецтвом і свободою.

Перебування в Італії благотворно вплинуло на Гете. Він вивчав пам'ятки старовини, насолоджувався шедеврами епохи Відродження, багато розмірковував над питаннями естетики. Ми-

тець знову відчув приплив творчої енергії. В Італії він пише трагедії *«Егмонт»* (1787), *«Іфігенія в Тавриді»* (1786), *«Торквато Тассо»* (1789), збірку *«Римські елегії»* (1788). Ці твори ознаменували перехід Гете на нові естетичні позиції, що зумовили становлення «веймарського класицизму».

В Італії письменник заново відкрив для себе античне мистецтво, його «благородну простоту і спокійну велич». У трагедії *«Іфігенія в Тавриді»* найповніше втілилися античні мотиви, «новий класицизм» Гете. Відмовляючись від штурмерського бунту, автор стверджує необхідність духовного оновлення людини. На його думку, краса і гуманізм (органічно поєднані в античному ідеалі) врятовують світ. Героїня п'єси Іфігенія відроджує до життя Ореста, якого мучають Ерінії. Шляхетність і людяність Іфігенії допомагають їй здобути моральну перемогу над царем Фоантом і разом із братом щасливо повернутися додому. Гете оспівує силу мистецтва, здатного надихати людську душу і долати убожество життя.

Духовна краса особистості стверджується в трагедії *«Торквато Тассо»*. Письменник показав життєву драму митця, який не вмів пристосовуватися до середовища і схилитися пе-



А. Кауфман.  
Ілюстрація до *«Іфігенії в Тавриді»* Гете

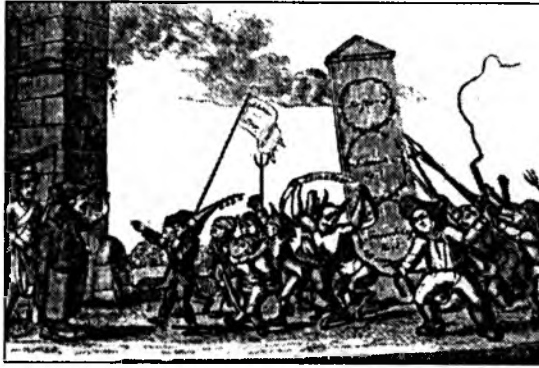
ред обставинами. В образі замріяного, пристрасного, волелюбного художника, кинутого у в'язницю, Гете відтворив і власну трагічну долю, незадоволення дійсністю, незмогу бути вільним у своїй творчості.

Поет повернувся у Веймар 1788 року і жив тут до кінця життя. Цей період прийнято вважати зрілим етапом «вей-

марського класицизму» письменника. Великий гуманіст негативно оцінив події Великої Французької революції, які здалися йому антигуманними й незрозумілими. Гете писав: «Я не міг бути другом Французької революції, оскільки її жахи відбувалися надто близько, тоді як благотворних наслідків не було видно»; «Я ненавиджу будь-який насильницький переворот, оскільки при цьому знищується стільки ж, скільки й досягається. Я ненавиджу і тих, хто його здійснюють, і тих, хто своєю поведінкою спричиняють його». До того часу митець дійшов висновку, що природа і суспільство мають розвиватися не революційним шляхом, а поступово, в результаті еволюції. Хоча саму мету революції він вважав благородною, його не задовольняли засоби її досягнення. Суперечливе, неоднозначне ставлення письменника до революційних подій відбито у його *«Венеціанських епіграмах»* (1794) та в поемі *«Герман і Доротея»* (1797).

Важливою віхою в житті Гете стало знайомство з Фрідріхом Шиллером у 1794 році. Дружба двох поетів тривала понад десять років, поки її не перервала смерть Шиллера.

У 1796 році Гете пише роман *«Роки навчання Вільгельма Мейстера»* (1796), де по-



Гравюра із памфлета проти «Ксеній» Гете і Шиллера. 1797

казано становлення особистості, спроба людини вирватися зі свого середовища. Це роман про мистецтво і митця. Твір відзначається художнім універсалізмом. Автор стверджує в ньому ідеал гармонійної людини, в якій духовна краса поєднується з активним ставленням до життя.

У зрілий період творчості Гете зазнав впливу філософських концепцій І. Канта, Й. Г. Фіхте й Ф. В. Й. Шеллінга, котрі проголошували пріоритет людини та її свідомості. Особливо велике враження на митця справили праці Шеллінга, з яким письменник був особисто знайомий. 1800 року він писав Шеллінгу: «Я рідко відчуваю схильність до тієї чи іншої теорії, але до Вашої я, безперечно, відчуваю». Гете сприйняв ідеї філософа про безмежність і неперервність розвитку світу, про розуміння природи як єдиного живого організму, частиною якого є й людина, про здатність творчої свідомості проникати в таємниці буття.

1819 року захоплення творчістю видатного перського поета XIV століття Хафіза спонукало Гете до створення збірки *«Західно-східний диван»*. Поезії цієї книги пройняті почуттям поета до Маріанни фон Віллемер, проте вірші виходять за межі любовної тематики. У *«Західно-східному дивані»* створено грандіозну картину світу і людської душі. Любов Хатема і Зулейки втілює все вічне, природне і найпрекрасніше, що є у житті.

Сучасний український літературознавець Б. Шалагінов зазначає: «У своєму *«Дивані»* Гете намагався відкрити і показати європейцям гармонію життя, яку вони давно втрати-

ли. Певною мірою це було відповіддю Шиллеру. Час на Сході ніби зупинився, спокій там тожний рухові, життя — вмиранню, сучасність — минулому; це світ матеріально існуючих форм, але разом з тим — форм плінних, духовних. Там всесильний тільки мудрець, що пізнав таємниці світу. А пізнає ці таєм-

ниці людина на Сході через містичне сп'яніння — містичний екстаз вважається священним. П'янить вино або кохання до жінки. Вищий екстаз — це смерть, ще краще — смерть в обіймах коханої. Але людина не зникає зовсім, назавжди. Її душа зливається з іншими душами і живе в природі. Природа — жива. Вона теж пройнята коханням. Все у природі кохає, навіть пилука під порогом коханої запліднюється і народжує нове життя...»

Одним із шедеврів лірики пізнього Гете стала *«Трилогія пристрасі»* (1823), центральний вірш якої — *«Марієнбадська елегія»* присвячений останньому коханню поета, дев'ятнадцятирічній Ульріці фон Левецов. У пізніх філософських віршах Гете втілено думку про взаємозв'язок природи й людини, про єдність, вічний коловорот усього сущого.

З 1809 року і до кінця своїх днів письменник працював над автобіографією *«Поезія і правда»*. У творі показано процес формування великої людини, її відчуття дійсності й суспільства, розуміння природи, мистецтва, свого призначення у світі. У вступі до книги Гете писав: «Здається, що головне завдання автобіографії у тому і полягає, щоб зобразити людину в її співвідношенні з часом, показати, якою мірою час був до неї ворожим і в якій

сприятливим, як під впливом часу склалися її погляди на світ і на людей і яким чином, буди художником, поетом, письменником, вона зуміла усе це відтворити для зовнішнього світу. Але для цього потрібно дещо неможливе, а саме: щоб індивідуум знав себе і своє століття — оскільки час веде за собою кожного, хоче він того чи ні, визначаючи і створюючи його, так що людина, народившись десятима роками раніше або пізніше, буде зовсім іншою у тому, що стосується її власного розвитку і її впливу на зовнішній світ».

Найзначнішим твором усього життя Гете став «*Фауст*», над яким він працював понад 60 років. Трагедія є підсумком багаторічних роздумів митця про світ, людину, сенс буття, мистецтво, природу, добро і зло, Бога і диявола. «*Фауст*» був завершений в липні 1831 року. Та жити письменнику вже залишалося недовго.

В останньому листі до В. Гумбольдта, датованому березнем 1832 року, Гете писав: «Тварини навчаються у своїх органів, за словами древніх. Я додаю: людям надається право самим вчити свої органи. Чим раніше людина зрозуміє, що є мистецтво, яке допомагає їй удосконалювати її природні здібності, тим вона щасливіша». Незабаром Гете застудився на прогулянці в саду, захворів на запалення легенів і помер. Російський поет С. Баратинський у вірші «На смерть Гете» розкрив значення творчості митця для світу:

Пога! Но ничто не оставлено им  
Под солнцем живых без привета;  
На все отозвался он сердцем своим,  
Что просит у сердца ответа;  
Крылатою мыслью он мир облетел,  
В одном беспредельном нашел ей предел.  
Все дух в нем питало: труды мудрецов,  
Искусств вдохновенных создания,  
Преданья, заветы минувших веков,  
Цветущих времен упования;

Мечтою по воле проникнуть он мог  
И в нищую хату, и в царский чертог.

С природою одною он жизнью дышал:  
Ручья разумел лепетанье,  
И говор древесных листов понимал,  
И чувствовал трав прозябанье;  
Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна.

Изведен, испытан им весь человек!..

Похований Гете у Веймарі, в одному склепі з Шиллером.

### Питання для учнів

- У чому, на вашу думку, полягає значення Гете для світової літератури?
- На які два періоди можна поділити його творчий шлях?
- Що пов'язувало поета з літературним рухом «Буря й натиск»? Які ідеї зближували його зі «штюрмерами»?
- У яких творах раннього періоду творчості Гете звучать «штюрмерські» мотиви і створено тип сильної особистості — ідеалу «штюрмерів»?
- Ідеї яких філософів справили вплив на формування світогляду письменника?
- Що характерно для ранньої лірики Гете?
- Який твір свідчить про зв'язок художника з сентименталізмом?
- Що було спільним для Гете і Руссо?
- Поясніть трагедію Вертера («Страждання молодого Вертера»).
- Якою суспільною і державною діяльністю займався Гете у Веймарі? Що він хотів змінити? Чому його спроби зазнали фіаско?
- Які ліричні твори Гете написав у перше веймарське десятиліття?
- Чому Гете полишив Веймар і поїхав до Італії? Чи допомогла Італія новому відродженню митця? Які твори він написав там?



• Які риси притаманні «веймарському класицизму» Гете? У яких творах вони виявляються?

• Які літературні напрями поєдналися у творчості письменника? Покажіть це на конкретних прикладах.

### Завдання для учнів

Складіть усний виступ на тему «Гете — громадянин світу».

## Балада «Вільшаний король»

Балада «Вільшаний король» була спочатку написана як вставна пісня до п'єси «Рибалка» за мотивами однойменної балади, однак згодом набула самостійного значення. На створення балади Гете надихнула датська народна пісня «Дочка короля ельфів», опублікована Й. Г. Гердером у збірнику «Голоси народів у їхніх піснях» (1778—1779). У Гердера дочка короля ельфів, яку зустрів Олуф у нічному лісі, наслала на нього смертельну хворобу. Олуф не довжив до свого весілля, наречена побачила його мертвим. У фантастичній формі тут знайшов відображення забобонний страх середньовічної людини перед ворожими силами природи, перед таємничими міфічними істотами. Ельфи — духи повітря, природи, мо-

жуть жити на деревах, люблять танцювати і зачаровувати людей. Є ельфи світлі (добрі) і темні (злі), вони мають своїх королів, свої володіння, межу яких не можна порушувати. При очевидній схожості (мотив таємничості, фантастичність ситуації, смерть героїв, міфологізм) твори Гердера і Гете відрізняються. У Гете діють не дочка короля ельфів і доросла людина, а вільшаний король і дитина, окрім того, вводиться образ батька. Використовуючи фантастику, Гете, втім, почасти долає містичність, даючи реалістичне пояснення нічним страхам дитини. Сюжет подає у формі діалогу, гранично скоротивши описову частину, і таким чином досягає виключної виразності. Велике значення у творі має ритм, балада нагадує стрімкий біг коня, сюжет розвивається більш динамічно, ніж у Гердера.

Порівняно з попередніми творами Гете, де природа виступала як благодатна і життєдайна сила, символ гармонії, у веймарських баладах вона стає втіленням таємничих сил, ворожих людям. Саме таким почуттям пройнята балада про вільшаного короля. Реалістичний план (повернення батька із сином додому, нічні страхи і смерть дитини) накладається на фантастично-міфологічний. Таємничий і жахливий вільшаний король кличе до себе дитину, заманює її золотом, розвагами, піснями, прагнучи забрати її душу й життя.

Вплив на Гете філософських та естетичних поглядів попередників та сучасників

Лессінг: національний характер мистецтва, своєрідність розвитку німецької літератури, її наближення до життя.

Спіноза: пантеїзм — тотожність Бога і природи, нерозривність людини і природи; природа («Бог») — джерело всього. Людина (тіло і ду-

ша) — частина природи. Вище знання — інтуїція.

Гердер: народність літератури, інтерес до фольклору, народної мови; мистецтво має наблизитися до природи, природа — сукупність усіх природних, історичних, суспільних стосунків; поезія — сукупність думки і почуття.

«Буря й натиск»: ключові поняття — природа, пристрасть, геній, воля, в естетиці — безпосередність

вираження почуттів, повернення до національних основ.

Руссо: культ природи, «природної» людини, проголошення цінності людини, її розуму, почуттів.

Шеллінг: природа — єдиний організм, а людина — його частка; вічний рух і оновлення природи, її таємничість; взаємозв'язок усього сущого.

## Erlkönig (1782)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.  
Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —  
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?  
Den Erlkönig mit Krön' und Schweif? —  
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —  
„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!

Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;  
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gülden Gewand». —  
Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erlkönig mir leise verspricht? —  
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;  
In dürren Blättern säuselt der Wind. —  
«Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schon;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein». —  
Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —  
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:  
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt». —  
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!  
Erlkönig hat mir ein Leids getan! —  
Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
Er hält in Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;  
In seinen Armen das Kind war tot.

### Вільшаний король

Хто пізно так мчить у час нічний?  
То їде батько, з ним син малий.  
Чогось боїться і мерзне син —  
Малого тулить і гріє він.  
«Чому тремтиш ти, синку, щомить?»

— Король вільшаний он там стоїть!  
Він у короні, хвостатий пан! —  
«То, сину, сивий нічний туман!»  
«— Любе дитя, до мене мерщій!  
Будемо гратись в оселі моїй,  
Квіти прекрасні знайду тобі я,  
У злото матуся одягне моя». —  
«— Мій тату, мій тату, яке страшно!  
Як надить вільшаний король мене!»  
«Годі, маля, заспокойся, маля!  
То вітер колише в гаю гілля!»  
«— Хлопчику любий, іди ж до нас!  
Дочки мої у танку в цей час,  
Дочки мої тебе вийдуть стрічать,  
Вітати, співати, тебе колахать!»  
— Мій тату, мій тату, туди подивись!  
Он королівни вільшані зійшлись! —  
«Не бійся, мій синку! Повір мені:  
То верби сивіють удалині!»  
«— Мені, хлопче, любя краса твоя!  
З неволі чи з волі візьму тебе я!»  
— Мій тату, мій тату, він нас догнав!  
Ой, як болюче мене він обняв!  
Батькові страшно, батько спішить,  
В руках його хлопчик бідний кричить;  
Насилу додому доїхав він,  
В руках його мертвий лежав його син.

(Переклад М. Рильського)

### Лісовий цар

Хто їде в негоду тим лісом густим?  
То батько, спізнившись, і хлопець із ним.  
Обнявши малого, в руках він держить,  
Його пригортає, його він пестить.  
— Чом личко сховав ти, мій синку малий?  
— Ой тату! Чи бачиш? — Он цар лісовий:  
У довгій кереї, в короні... дивись!  
— То, синку, тумани навкруг простяглись.  
«Мій хлопчику любий, до мене сюди  
На луки зелені ти гратись іди;  
В моєї матусі є пишні квітки,  
Гаптовані злотом тобі сорочки».

— Ой тату, він кличе на луки рясні,  
І квіти, і злото дає він мені.  
— Нема там нічого, мій синочку. Цить!  
То вітер між листям сухим шелестить.  
«До мене, мій хлопче, в дібровах густих  
Дочок уродливих побачиш моїх,  
Вестимуть таночок і будуть співать,  
Співаючи, будуть тебе колихать».  
— Ой тату, мій тату, туди подивись:  
В танку королівни за руки взялись...  
— О ні, усе тихо у темряві там:  
То верби старії схилюлись гіллям.  
«Мене, хлопче, вабить урода твоя:  
Чи хочеш — не хочеш, візьму тебе я!»  
— Ой тату, вже близько!.. Він нас дожене!  
Він давить, він душить, він тягне мене!..  
Наляканий батько не їде — летить...  
А хлопець нудьгує, а хлопець кричить.  
Добіг він додому і дивиться він:  
В руках уже мертвий лежить його син.

(Переклад Б. Грінченка)

### Вільшаний цар

Хто їде під вітер нічною добою,  
Синка на сидельці везе під полою?  
Коня острогами раз по раз торкає,  
Дитину до себе в тепло пригортає.  
«Чого се ти, синку, очиці ховаєш?!»  
— Вільшаний цар, тату, хіба не вбачаєш?  
В короні вітластій, кудлатий, патлатий,  
Сягає рукою, мов хоче піймати.  
«Коханий мій хлоню, ходімо зо мною,  
Гулятимем гарно-прегарно з тобою!  
Квітками в нас пишно лука процвітає,  
Парчею матуся мене зодягає».  
— Хіба твоє ухо, татусю, не чує,  
Що цар той вільшаний зо мною жартує? —  
«Спокійся, дитино, нічого немає,  
Се вітер у листі сухім завиває».  
— Вродливий мій хлоню, ходімо зо мною!  
Гуляти царівни там будуть з тобою,  
З тобою гуляти, вночі танцювати,

На вітті гойдати, коточка співати...  
«Хіба ти не бачиш, татуню, вільхівен,  
Танців і гойдання маленьких царівен?»  
— Я бачу, мій синку, в гаю на майдані  
Колишуться верби в густому тумані.  
«Люблю тебе, хлоню, за личко принадне,  
Не хочеш по волі — неволя притягне!»  
— Татуню, татуню! Мене він хапає!  
Вільшаний цар душу мою пориває...  
Щомага став батько коня з ляку гнати,  
Маленька дитина — стогнати-конати.  
В домівці не радість його зустрічала:  
Дитина мовчала, дитина сконала.

(Переклад П. Куліша)

Гете використовує форму діалогу, що походить від фольклорних балад. Казковість ситуації, алегоризм образів теж пов'язані з усною народною творчістю.

Атмосферу тривоги, страху, лихих сил підкреслюють відповідні міфологічні образи-символи: верба, вітер, туман, ніч, за якими закріпились усталені значення. Реальність та ірреальність подій відображають два погляди на одні й ті самі предмети та явища: цар — туман, заманювання вільшаного короля — колихання гілля, дочки лісового царя — верби. Невипадковим є й фантастичний образ вільшаного короля. Вільха — дерево, що росте біля води, на вологому ґрунті, тобто в цьому образі поєднуються в одне ціле вода і земля. Отже, вільшаний король — втілення самої природи, володар усього, що є у світі, — води, землі, рослин, тварин і людства. Максим Рильський у своєму перекладі дуже влучно називає його «хвостатий пан», створюючи пряму аналогію з могутнім Паном — богом лісів і полів.

Проте, як бачимо, Гете віддає перевагу назві «Erlkönig» («Вільшаний король»), що підкреслює його прагнення вийти за межі міфологічного змісту, стверджуючи ідеї іншого, філософського порядку.

Драматичну напругу баладі надає зіткнення різних начал: життя і смерті, реального і фантастичного, відчаю і надії, буденного та інтуїтивного. Дитина бере участь у різних конфліктах твору. По-перше, батько і син втілюють два різні сприйняття світу. Батько не вірить у чудеса, його позиція відзначається врівноваженістю, поміркованістю, раціоналізмом, але у його словах відчувається гаряча любов до сина. Мова дитини, навпаки, сповнена хвилювання, страху, інтуїтивного відчуття впливу невідомих темних сил. Сумна кінцівка балади свідчить, що передчуття сина справдилися. По-друге, маємо конфлікт вільшаного короля і хлопчика. Мова таємничого лісового царя сповнена містичної сили. Неначе промовляє до хлопчика сама природа, яка поглинає все, в тому числі й людину. Із підтексту твору стають зрозумілими причини жорстокості вільшаного короля: мабуть, люди порушили його спокій, природну гармонію. А можливо, у діалозі лісового царя із хлопчиком у символічній формі відображено одвічний розрив між людством та природою і водночас потяг їх до злиття. По-третє, існує ще конфлікт у душі самої дитини: її вабить і водно-

час жахає таємнича сила природи. Отже, хлопчик у баладі уособлює все людство, яке й досі не досягло гармонійних стосунків із природою, світом, самим собою. Звідси — трагічний фінал твору.

Однак Гете ніколи не був песимістом. Він завжди обстоював ідею вічного руху вперед — через смерть, страждання, помилки — до оновлення життя. «Природа завжди огортає людей темрявою і вічно пориває до світла», — писав поет. Тупіт кінських копит, що передається всім ритмом балади, є звуковим образом поступу природи й людини. Гете вірив, що людство у змозі прилучитися до таємничої мудрості природи і спрямувати свій рух в інший бік — до світла, яке здолає ніч.

«Вільшаний король» — втілення непізнаної сутності природи, її могутніх сил. Природа у поета дихає, вирує, вабить людину. Балада стала відображенням філософських думок Гете про стосунки людства й природи, про порушення гармонії між ними. Проте письменник не втрачає віри, що колись ця зустріч буде менш трагічною. Головне — не зупинятися у своїх пошуках, не зневажати таїни природи й світу.

#### Гете: нове розуміння природи

Природа — джерело і основа життя, діяльності і творчості. Природа — Бог. Природа — втілення таємничих сил. Єдність природи, суспільства і людства. Вічний рух, розвиток природи. Пошук гармонії з природою, гармонії у світі. Духовне навчання у природи. Засвоєння народного досвіду, фольклору. Національний зміст мистецтва та його всесвітнє значення. Поезія — інтуїтивний пошук істини, шлях до єднання людства з природою. Злиття думки й почуття в поезії. Не «наслідування природи», а злиття з нею в одному подиху, русі.

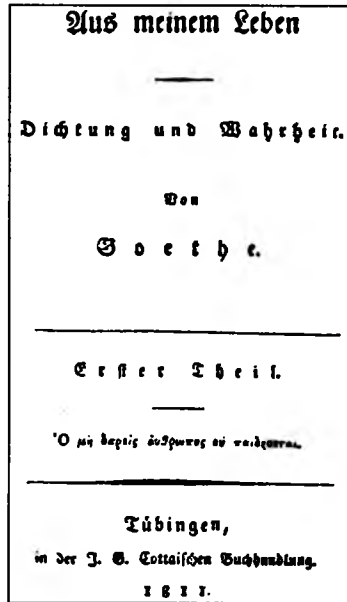
#### Гете про призначення мистецтва

Природа завжди була наріжним каменем творчості Гете. Природа — як Бог, Всесвіт, сукупність усіх стосунків у сфері земного буття і духу, приклад гармонії і таємничої сили, добрий і суворий вчитель, сучасність і вічність. Здається, що в його творах природа сама промовляє голо- сом поета, живе своїм особливим багатогранним життям, сповненим таїни. Письменник убачав значення свого мистецтва в тому, щоб служити пізнанню природи і злиттю з нею, вести людство до світла й добра, указувати йому шлях до природної гармонії, якої ще нема в суспільстві.

## Переклади балади Гете «Вільшаний король»

Найбільше відповідає тексту оригіналу та задуму Гете назва «Вільховий (або вільшаний) король», оскільки прикметник «лісовий» дещо звужує значення узагальнюючого образу володаря природи. Разом з тим більш доречним є іменник «король», а не «цар», бо він ближче до фольклорного джерела і відбиває національну своєрідність німецької балади.

Переклад В. Жуковського досить точно передає текст оригіналу, але має більш виразний романтичний підтекст, що підкреслюють відповідні тропи: «пленился красотой», «колыхнул листы», «цветы бирюзовые», «ездок оробелый», «из золота слиты чертоги» тощо. Українські перекладачі надали баладі особливого національного звучання. У вільшаному королі легко впізнати героїв українських міфів — лісовика (господар лісу, що збиває людей з путі), вія (символ сили, ворожої людям), водяника (втілення водної стихії, а вільшаний король теж



Титульний аркуш першого видання мемуарів Гете «Поезія і правда». 1811

живе біля води; розгніваний водяник міг шкодити людям: руйнувати греблі, топити, забирати до себе людей). Усі ці міфічні істоти уявляються у вигляді старезного діда з кошлатою бородою, інколи із хвостом. Дочок вільшаного короля можна порівняти з нашими мавками та русалками. Мавки символізують душі дітей, які народилися мертвими чи померли нехрещеними. Вони часто постають у вигляді молодих гарних дівчат, що танцюють й співом заманюють хлопців у ліс, де залоскочують до смерті. Русалки — богині водоймищ, живуть у палацах на дні річок, але в чистий четвер до свята Петра виходять на берег, гойдаються на вітах дерев, співають, танцюють, кличуть людей, заманюють молодих хлоп-

ців і тягнуть їх у воду.

Переклад П. Куліша вирізняється серед інших найбільшою національною забарвленістю, бо тут, поряд із образами українського фольклору, можна знайти і забуті перлини української народної мови: «хлоня», «се», «вітлоста», «стогнати-конати», «на вітті гойдати, коточка співати», «царівни-вільхівни» та ін.

## Гете про природу

«Природа! Ми нею оточені й охоплені — непереможно, нам ні вийти з неї, ні глибше в неї проникнути. Непрошено і несподівано вона захоплює нас у свій круговий танок і крутить, аж поки ми, знесилені, не випадаємо з її рук. Вона творить вічно нові форми: що є, того ще не було, що було, те не повернеться, — все нове і, по суті, завжди старе. Ми живемо в ній, але чужі їй. Вона вічно говорить з нами і не видає нам своїх

таємниць. Ми постійно впливаємо на неї, але не маємо над нею влади. Індивідуальність начебто головне для неї, але й індивід їй ні до чого. Вона вічно будує і вічно руйнує, а майстерня її недоступна... Вона все продумала і думає неухильно, але не як людина, а як природа. У неї вчасний всеосяжний смисл, якого ніхто не може підмітити. Хто її не бачить скрізь, тому вона не відкривається ніде... Видовище її вічно нове... Найпрекрасніша її вигадка — життя, смерть — тільки мистецький засіб

для створення ще більшого життя. Вона огортає людей темрявою і вічно пориває до світла. Вона робить їх залежними від землі, незграбними і важкими, щоб знов і знов поривати вгору. Вінцем її є любов. Тільки через любов наближуються до неї. Вона — все. Вона сама себе народжує і карає, сама себе радує і мучить. І завжди в ній є все. Минулого й майбутнього вона не знає — сучасність є її вічністю. Вона добра — я славлю її у всіх її творіннях».

## Своєрідність балад Й. В. Гете

Сюжет	Напружений, стрімкий, в основі — одна незвичайна подія
Композиція	Чітка, лаконічна, форма діалогу
Зміст	Фатальна доля персонажів
Простір	Поєднання реального, міфологічного, філософського планів; охоплює всі сфери буття
Автор	Приховує свою позицію, змушує читача самого шукати відповідь; водночас — не споглядач, бо поєднує почуття краси із прагненням пізнати таїну природи (філософсько-естетичний погляд)
Образна система	Діють реальні та міфологічні істоти, образи протиставлені один одному за різними ознаками
Жанрова природа	Балада, за словами Гете, — «змагання епосу, лірики, драми». Наявні всі три складові: епічність — система зовнішніх подій, ліричність — вираження почуттів і думок людини, драматизм — конфлікти
Пафос	Трагічний, однак система поглядів Гете передбачає можливості подолання трагізму
Художні прийоми	Символіка, фольклорні елементи, міфологізм, музичність, метафоричність, алегоризм тощо

## Балади Гете і Шиллера: схожість і відмінність



Відмінність	
Гете	Шиллер
Елементи фантастики	Майже повна відмова від фантастики
Міфологічні істоти діють поряд із реальними, створюючи єдиний світ	Максимальне наближення міфу до реальності
Переважання ліричного начала над епічним та драматичним (головне — почуття)	Переважання драматичного начала (головне — подія, конфлікт, а також думка, що стоїть за ними)
Виключне значення мелодійності вірша, його музичного малюнка як засобу вираження почуттів	Виключне значення драматичного (сценічного) малюнка балади (розташування образів, жести, слова)
Оспівування природи, її зв'язків з людиною	Ствердження особистої свободи, високих ідеалів
Трагічний пафос	Оптимізм, віра в перемогу людського духу, моральне виправлення людства

У Д. Загула та Б. Грінченка переклади більш нейтральні, але обидва вдаються до етнографізмів («у довгій кереї» — плащоподібний одяг, який носили колись в Україні, «одіння» — одяг, «вжию» — вжити тощо).

Переклад М. Рильського відзначається особливою поетичністю та естетичною довершеністю, в його основі — літературна українська мова. Автор використовує інверсії, переноси, епітети, метафори, звукові повтори (асонанси, алітерації), але не зловживає ними. Поетові вдалося зберегти німецьку специфіку твору, разом з тим надавши йому риси української балади.

### Структура балади Й. В. Гете «Вільшаний король»



### Питання для учнів

- Який сюжет балади Гете «Вільшаний король»?
- Порівняйте позиції батька й сина.
- Змалюйте (усно) пейзаж, де відбувається подія. З'ясуйте значення образів-символів верби, вітру, туману, ночі та ін.
- Чому у назві твору згадується вільха? Де вона росте? Яке це має символічне значення?
- Як ви уявляєте собі вільшаного короля? Хто він такий і чому забирає життя дитини?
- Що символізує біг коня у творі?
- Які фольклорні елементи використано в баладі?
- Визначте основну тему та ідею твору.
- Як зображено природу в баладі «Вільшаний король»?

### Завдання для учнів

1. Прочитайте балади Гердера «Дочка короля ельфів» і Гете «Вільшаний король». З'ясуйте схожість та відмінність між ними.
2. Зробіть малюнки до балади «Вільшаний король» і доберіть до них відповідні рядки з твору. Розкрийте в кожному з епізодів психологічний стан персонажів.
3. Порівняйте різні переклади балади Гете «Вільшаний король», визначте специфіку кожного з них. Хто з перекладачів, на вашу думку, найточніше передав дух оригіналу?

### МІФОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

**Верба** — символ космічного океану, Всесвіту, космічної гармонії, а також туги, печалі, трагічної долі.

**Вітер** — символ духу, дихання Всесвіту, невловимості, неусвідомленості, швидкості, руйнації і водночас оновлення (у легендах — місце перебування духів, душ померлих).

**Ніч** — стихія злих сил, символ невикористованих можливостей, інколи — порятунк від злих сил.

**Туман** — символ невизначеності шляху, блукання в сутінках.

**Пан** — бог лісів, отар, пастухів, покровитель усієї природи. Зображувався у вигляді напівлюдини-напівцапа — із хвостом, різьками, бороною; навколо нього танцювали німфи (другорядні жіночі божества, що жили на деревах, у воді, в го-

рах) і сатири (лісові й гірські чоловічі божества нижчого рангу, які уособлювали первісну, грубу силу природи). На того, хто порушував його спокій, Пан наганяв страх (звідси — паніка, панічний тощо). Інколи слово «Пан» тлумачать як «всесвіт». Стародавні греки вбачали в ньому божество, розлите в усій природі, творця і володаря всього суцього. Частіше Пана вважали злим духом.

4. Зіставте балади Гете й Шиллера. Які традиційні риси жанру зберігають письменники і в чому самотність цих творів?

## Трагедія «Фауст»

Історія створення. Є твори, без яких неможливо уявити життя суспільства. Вони визначають прогрес людства, що виявляється, передусім, у його духовному розвитку. До таких видатних явищ культури належать Біблія, «Одісея» та «Іліада» Гомера, «Божественна комедія» Данте і, звичайно, «Фауст» Гете.

Трагедія «Фауст» стала підсумком багаторічних шукань письменника, більше того — фактом великого перевороту у сфері людського духу. Понад шістьдесят років присвятив Гете своєму творінню. Роботу над трагедією — символом його власного життя — митець продовжував переважно в часи найтяжчої життєвої кризи. Уперше він узявся за «Фауста» в дев'ятнадцять років, коли тяжко хворів. Удруге потягнувся до рукопису на п'ятдесят першому році життя, коли знову захворів і навіть на деякий час утратив зір. Утретє Гете повернувся до твору на схилі літ, коли його полишили друзі, померли рідні... Нарешті «Фауст» був закінчений. А через рік, на вісімдесят третьому році життя, письменник помер, залишивши у спадок людству безсмертний твір, свою думку про істину. Він писав: «Нема нічого більш великого, ніж істина. Який я радий, що присвятив своє життя істині». Перша частина «Фауста» вийшла 1808 року, друга — в 1832 році, вже після смерті автора.

Створенню «Фауста» передували інші твори Гете. До всеосяжного образу геніального вченого і людини письменник ішов усе життя. У Стразбурзі на початку 70-х років XVIII ст. ним був написаний «Пра-Фауст» — перший

варіант великого твору, де з'являється образ молодого людини, студента, котрий замислюється над смыслом життя. У «Пра-Фаусті» поєдналися два популярні серед «штюрмерів» сюжети: про вченого-чорнокнижника Фауста, який продав душу дияволу, і про те, як закоханий юнак зваблює юну дівчину. У Гете цим юнаком стає Фауст, омолоджений Мефістофелем. У першому варіанті трагедії переважала тема кохання, а Мефістофель був змальований не як представник грізних сил зла, а як спритний помічник і порадак Фауста у сердечних справах.

За життя Гете «Пра-Фауст» ніколи не друкувався, уперше він побачив світ через сто років після смерті поета, коли знайшли копію рукопису. 1790 року був опублікований лише фрагмент першого варіанта «Фауста».

Дійшовши до сцени «В соборі», Гете відклав рукопис «Пра-Фауста» і працював над іншими творами, але в багатьох образах, створених поетом, знайшли відображення його роздуми про людину та її роль у світі, які пізніше були узагальнені в образі Фауста зрілого періоду творчості письменника. Так, у вірші «Прометей» ушлявлюються дух пізнання та сила творчих можливостей особистості, її активність і здатність до перетворення світу. У драмі «Гец фон Берліхінген» оспівується могутність людської натури. Волелюбний лицар Гец фон Берліхінген втілює найкращі якості особистості — його відвага, сміливість, неприйняття ницого суспільства поетизуються автором. Гец виступає проти неволі і бездуховності, шукає більш змістовного і піднесеного життя, можливості застосувати свої здібності. Хоча герой драми гине, моральна перемога лишається за ним. Умираючи, він кидає гнівне звинувачення своєму часу: «Настає епоха брехні, їй дана повна свобода. Негідники будуть правити хитрістю, і чесний потрапить у їхні тенета». Ці слова адресовані і тому суспільству,

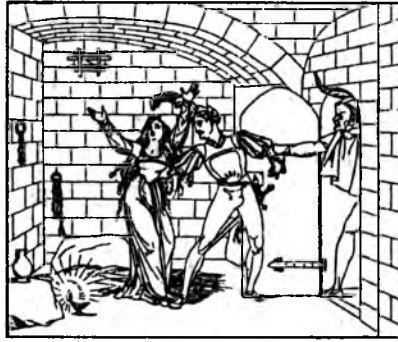


в якому жив Гете. «Мужній титанізм» Геца передував появі Фауста, борця у сфері людського духу.

Ще одним важливим кроком до «Фауста» був роман «Страждання юного Вертера». Герой цього твору, за словами Ф. Шиллера, — «титан почуття». В образі Вертера втілено думки Гете про високий неспокій людської душі, про пошуки піднесеного і природного життя, про безмежність проявів внутрішнього світу особистості. Письменник возвеличив духовне буття людини, протиставивши його буденній дійсності.

Образ доктора Фауста, створений Гете, увібрав у себе і досвід державної діяльності митця у Веймарі, і його особисті враження від знайомства з пам'ятками культури в Італії (звідси його захоплення античною красою), і універсалізм «нового класицизму». Герой трагедії поєднав автобіографічні риси автора із рисами людей з його оточення — Шиллера, Гердера, Вагнера, Шеллінга та інших. У творі знайшли втілення роздуми письменника про своїх сучасників і водночас — про духовну сутність людини й усього людства взагалі. Фауст — герой німецького Просвітництва, але він належить також іншим епохам, бо мучиться питаннями, властивими всім часам і народам.

Проблематика твору. У центрі авторської уваги знаходяться філософські проблеми: духовний стан світу, людина і природа, роль культури в розвитку людства, місце людини на землі, сенс буття особистості, її моральний вибір тощо. Образ Фауста відображає як суперечливість процесу пізнання, так і неоднозначність поглядів самого Гете. Як просвітитель, письменник визнає велике значен-



М. Ретш. Ілюстрація до трагедії Гете «Фауст»

ня науки, але тільки науки, що служить людству: в іншому разі вона перетворюється на «мертві» знання. Фауст прагне не тільки пізнати наукові істини, а й досягнути самої сутності світу в його постійному русі й розвитку, в органічному взаємозв'язку усього сущого. Водночас у творі постає і проблема пізнання та самопізнання людини.

«Фауст» відзначається великим універсалізмом зображення. Художній простір твору охоплює різні сфери — землю, небо, пекло; у ньому діють персонажі, взяті не тільки з реальної дійсності, а й із міфів, фольклору, Біблії; час дії в трагедії — минуле, теперішнє і майбутнє, тобто сама Вічність. Усе це дозволяє авторові говорити про глобальні питання буття людини, природи, світу, космосу.

За словами Г. Гейне, головним героєм твору є «дух, який б'ється у спробі знайти моральну основу світу і самого себе». Гете зазирнув у небачені глибини особистості, відкрив широчінь людської натури, її здатність наблизитися до вищої таємниці Всесвіту. Водночас письменник показав і трагізм шляху до істини. Трагедія Фауста — це трагедія усього людства в процесі пізнання самого себе і світу. Втім попри все Гете вславлює могутність людського духу, котрий зумів піднятися над буденністю й замислитися над вічними проблемами (добро, кохання, життя, праця, щастя тощо).

Коли сучасники запитували Гете про головну ідею «Фауста», він вважав такі запитання безглуздими. Письменник говорив своєму секретареві Й. П. Еккерману, що життя, відображене у «Фаусті», надто розмаїте й складне, щоб бути нанизаним на «тонкий шнур».

рок наскрізної ідеї». Справді, у творі йдеться про народження і смерть, молодість і старість, війну і мир, науку й мистецтво, чоловіка і жінку, суспільне життя і природу, земне ідеальне. Гете то змушує своїх читачів піднятися до глобальних філософсько-поетичних ідей, то повертає їх на землю, до конкретних людських стосунків, звичайного життя. Художник прагнув знайти сенс повсякденного існування людства і повернути його до вічних істин.

**Особливості жанру.** Жанр «Фауста» важко визначити однозначно. Сам Гете назвав свій твір трагедією. Трагедія як різновид драми присвячена важливим проблемам буття людини й суспільства, як правило, ці проблеми не можуть бути розв'язані протягом життя героя і призводять до його загибелі. Невирішені конфлікти і суперечності зумовлюють трагізм головного героя. Якщо брати до уваги саме ці ознаки трагедії, то «Фауст», безумовно, належить до даного жанру.

Проте твір призначався не тільки для сцени й для читання (ще один прояв універсальності Гете!). За масштабами зображення дійсності, глибиною образів і силою ліризму «Фауст» можна назвати ще й поемою. Глобальність порушених питань дозволяє вважати великий твір Гете філософською поемою. А характер конфліктів дає підстави говорити про «Фауста» як про поему драматичну (Б. Шалагінов), або поему в драматизованій формі (Н. Лейтес).

Як зазначає Б. Шалагінов, композиційні і жанрові особливості «Фауста» сягають корін-



П. Корнеліус. Ілюстрація до трагедії Гете «Фауст»

ням у «штюрмерську» естетику: «Це постійне перенесення місця дії при великому охопленні часу (у т. ч. міфологічного), чергування монологічних сцен з масовими, ліричними із гротескними, фантастичними із натуральними. Символічне значення мають світло, кольори, звуки, музика. Версифікація поеми відрізняється віртуозною різноманітністю

ритмів і розмірів, і нерідко збуджує музичні асоціації. Музично-сценічний світ «Фауста» Гете уявляв собі подібним до світу «Чарівної флейти», його улюбленої опери. Він казав, що тільки Моцарт, якби був живий, міг би написати музику до його твору». До цієї цілком справедливої думки можна додати тільки те, що у «Фаусті» чітко виявляються і риси «веймарського класицизму» Гете — увага до проблем духовного буття і світобудови, прагнення осмислити через міф питання, що хвилюють людство, пошук гармонії всупереч хаосу і дисгармонійності життя, культ краси, універсальність художнього мислення.

Таким чином, у «Фаусті» органічно переплелися романтичні і класицистичні традиції. З одного боку, тут показано бунт сильної особистості, її незадоволення буденним життям і потяг до вищих ідеалів, духовного існування. Глибокий ліризм у вираженні переживань людини, втаємниченість змісту, всеосяжність зображення, виключність персонажів та ситуацій, динамізм образів — усе це дає підстави вважати твір Гете поемою преромантизму. Разом з тим досить відчутне прагнення автора до певного абсолюту, до вдосконалення й впорядкування життя, що свідчить про вплив

класицизму. Синтетизм художнього мислення дозволив письменникові показати складність людини та світового буття.

Біблійні мотиви у трагедії «Фауст». Боротьба добра і зла, Бога і диявола, що вічно точиться в душі людини, була показана ще в Біблії. У Старому Заповіті сказано, що Бог створив перших людей Адама і Єву. Поселені в раю, вони піддалися умовлянням диявола (змія). Він спокушає людей з'їсти плоди з Дерева Пізнання, обіцяючи: «Будете, як Бог, знати добро і зло». У давньоєврейській мові слово «пізнавати» означає «володіти», «володарювати», тобто Дерево Пізнання — це Дерево Влади над усім, що є у світі (добрим і злом). Інакше кажучи, це дерево символізує весь Всесвіт, створений Богом. Людина завжди прагнула до безмежної влади над Всесвітом. Але чи можна досягти її не через Бога?.. Адам і Єва послуухалися диявола, з'їли плоди з Дерева Пізнання добра і зла, протиставивши свою волю Творцю, але замість того, що обіцяв їм змії, не отримали нічого. Побачивши, що вони голі, Адам і Єва відчували своє безсилля і сором. Змії — символ зла. Чому ж Бог, справедливий і всесильний, не знищив зло на землі? За Біблією, Творець наділив перших людей дорогоцінним скарбом — свободою. У Адама і Єви була свобода вибору: піти за Богом чи за дияволом. Це було нелегке випробування, і люди не витримали його, ступивши на хибний шлях. Історія людства з того часу до сьогодні повторюється знову й знову. Люди постійно опиняються в ситуації морального вибору між добром і злом, Богом і дияволом, світлом і темрявою. І правильний вибір залежить не від зовнішніх обставин, а тільки від людської сутності, від сили людського духу.

Гете використав біблійні мотиви у своїй трагедії «Фауст». Але тут не може бути мови про пряме наслідування. Образи Господа, Мефістофеля, архангелів потрібні письменнику

для того, щоб ствердити особливе божественне призначення людини — бути Людиною. Автор показує особистість у постійній боротьбі. Ситуація вибору — вихідна ситуація «Фауста». Не випадково в розмові з учнем Мефістофель повторює біблійну фразу: «Будете, як Бог, знати добро і зло». Вибір між добром і злом, духовним і тілесним, життям і смертю, істиною і темрявою визначає шукання головного героя «Фауста».

Маргарита каже Фаустові, що в ньому «немає Христа», що він не вірить у Бога. Але це не так, хоча віра Фауста, як і самого Гете, досить своєрідна.

#### Фауст

А чи змога  
Комусь сказати: «Я вірю в Бога»?  
Чи ти в священика спитай,  
Чи в мудреця про те — вважай,  
Їх відповідь — мов глум.

#### Маргарита

То ти не віриш?

#### Фауст

Мій ангеле, не в ту ти міру міриш.  
Хто б міг назвати його  
І так признати його:  
«Я вірю в нього»?  
Всеобіймитель  
І Вседержитель,  
Хіба ж не обіймає, не держить він  
Тебе, мене, себе?  
Хіба ж над нами не склепіння неба?  
Хіба ж під нами не земная твердь?  
Хіба ж нам не зоріють  
Привітно зорі вічні?  
Хіба ж я не дивлюсь тобі у вічі?  
Хіба ж усе це не пройма  
Твій ум і серце,  
Не віє в вічній таємниці  
Незримо й зримо вколо тебе?  
Наповни ж ним все серце, аж по вінця,

І якщо в цім чутті зазнаєш щастя ти,  
 То зви його, як хочеш:  
 Любов! Блаженство! Серце! Бог!  
 А я ім'я не знаю  
 Йому! Чуття — то все;  
 Ім'я — то звук і дим,  
 Що пал небесний сповива.

(Тут і далі переклад М. Лукаша)

Для Гете Бог у всьому — в природі, Всесвіті, істині, коханні, а головне — в людині. Тому один із своїх віршів, присвячених людині, письменник називає «Божественне», стверджуючи високе призначення особистості, її здатність бути творцем добра у світі:

Благородною будь,  
 Добротворною будь, людино!  
 З-помежи сущого  
 На всій землі  
 Це єдине тебе  
 У житті вирізняє.

«Пролог на небі» — ключ до трагедії «Фауст». «Пролог на небі» — зав'язка трагедії «Фауст». У ньому зображено фантастичну ситуацію зустрічі Господа та його архангелів із Мефістофелем, яка набуває символічного значення. Основний предмет суперечки — це людина: хто вона така, яке її місце у світі. У «Пролозі» висловлюються полярні думки. Господь стверджує силу людської особистості, її здатність до розвитку, до пошуку смислу буття:

Він поки що у мороці блукає,  
 Та я вкажу йому до правди вхід,  
 Бо знає садівник, як деревце плекає,  
 Який від нього буде цвіт і плід.

Мефістофель, навпаки, говорить про «мізерність людську», яка не дозволить людству наблизитися до вершин духу:

Смішний божок землі не зміниться ніяк,—  
 Як спервовіку був, так і тепер дивак.  
 Погано він живе! Не треба  
 Було б йому давати і крихти світла з неба.

Тим розумом владає він,  
 Щоб жити, як тварина із тварин.

Що ж є людина на землі — «Божественне створіння», яке прагне істини, чи «тварина із тварин»?.. Це головна проблема «Прологу на небесах», що визначає ідейний зміст трагедії «Фауст».

Але чому для Гете такою важливою була проблема людини? Будучи виразником ідей Просвітництва, письменник замислювався над питаннями світобудови, тому в «Пролозі на небі» йдеться не тільки про людину, а й про Всесвіт взагалі. У висловлюваннях архангелів змальовується велична картина світу, до якої входять усі сфери: і сонце, і земля, і море, і гори, і повітря. Все це живе, рухається, змінюється, що підкреслюється в тексті дієсловами:

*Бурхають* бурі навзаводи,  
*Шумлять* нестримано кругом  
 І *обгортають* твердь і води  
 Таємно-грізним ланцюгом.  
*Блискоче* з хмар руїнний племін,  
 Громам осяюючи путь,  
 Та всеблагі ласки племін  
*Приборкує* стихії лють.

(Курсив мій — О. Н.)

Гете говорить про людину в контексті Всесвіту, встановлюючи між цими поняттями (людина і Всесвіт) прямий зв'язок: від того, який шлях обере особистість — «Божественний» чи «тваринний», — залежить доля світу. Тому боротьба добра і зла, Господа і диявола, що вічно триває у світі, переноситься письменником у душу людини і впливає не тільки на теперішнє, а й на майбутнє.

**Фауст і Вагнер.** У першій частині трагедії, ще до появи Мефістофеля, головними героями є двоє вчених — Фауст і Вагнер. Вони втілюють два типи пізнання — традиційний (або схоластичний, догматичний) і творчий (або

філософський). У цьому виявляється новаторство Гете: він протиставляє усталеним поглядам нову концепцію людини, яка прагне усвідомлення глобальних проблем буття. Зіставлення двох учених має узагальнюючий зміст, оскільки в їхніх монологах і діалогах ідеться не стільки про наукові питання, скільки про проблеми світогляду, про місце особистості у світі та її можливості.

Уже в першому монолозі доктор Фауст говорить про недосконалість набутих ним знань. Він вивчив філософію, медицину, юриспруденцію, богослов'я та інші науки, але це не допомогло йому досягнути головне — зв'язок між усім у природі, «вічний рух» її, сенс життя.

Тому-то й почав я ворожити,—  
Чи не одкриє духів міць  
Мені одвічних таємниць,  
Щоб я дарма не мудрував,  
Чого не знаю не казав,  
Щоб я збагнув почин думок  
І світу внутрішній зв'язок,  
Щоб я пізнав основ основу,  
А не кидав слова-полову...

Фауст розуміє обмеженість людського пізнання. Інколи людині здається, що вона досягла мети, але її сподівання виявляються марними, і їй доводиться знову продовжувати свої пошуки. Героя гнітить нез'ясованість важливих проблем, тому його кабінет, а разом із ним і весь світ здається йому «тюрмою-норою». Йому тісно в межах «проклятих мурів», де немає світла істини. Душа прагне простору, волі, розвитку. На початку твору Фауст переживає трагічний конфлікт у власній



Е. Делакруа. Ілюстрація до трагедії  
Й. В. Гете «Фауст». 1828

свідомості — конфлікт між бажанням пізнати «основу основ» і неможливістю зробити це. Конфлікт у душі героя призводить до тяжких сумнівів, навіть до спроби самогубства, але його повертають до життя голоси людей, церковний дзвін і воскресні співи на честь Христа — це наче голос Бога, звернений до людини, «небесна вість любові й миру», що кличе до творчого пошуку істини, а не до відмови від неї. В образі Фауста Гете стверджує вічний рух людської свідомості, велич

особистості, котра бере на себе духовну відповідальність за долю Всесвіту.

Вагнер називає себе «собратом» Фауста, його «колегою» і водночас «учнем», але, хоча він теж учений і займається проблемами науки, між цими образами більше відмінного, ніж спільного. Вагнер не любить життя, людей, природу, це тип кабінетного вченого, якого вабить лише мертва наука і слава. Він заздрить Фаустові, не усвідомлюючи, що шлях того набагато важчий і суперечливіший. Погляди Вагнера і Фауста на світ надто відрізняються: там, де один не бачить нічого незвичайного, іншому відкриваються нерозгадана глибина, гармонія, таїнство.

Позиція автора щодо обох персонажів однозначна: він на боці Фауста — того, хто шукає істину, хоча й невідомо, чи знайде він її. У цьому вічному русі Гете вбачає запоруку духовного розвитку світу й людини. Недаремно незадовго до смерті митець зазначав: «Упевненість у тому, що ми продовжуємо існувати вічно, впливає у мене із самого поняття діяльності. Бо коли я, не знаючи втоми, буду діяльним до самого кінця, то природа, якщо тепе-

рішня форма вже не зможе витримати ваги мого духу, змушена буде вказати мені нову форму існування».

**Фауст і Мефістофель.** Сам Гете сприймав образи Фауста і Мефістофеля в нерозривній єдності. Він зазначав, що не тільки «невгамовні сумніви головного героя, а й тонка іронія Мефістофеля» разом становлять суть його «власного ества». Але така єдність особлива — це єдність і постійна боротьба різних начал у людині, що визначають її духовний рух і моральну стійкість.

Поява Мефістофеля в кабінеті Фауста, а не Вагнера, не є випадковою. Адже Мефістофель — диявол, втілення зла, дух заперечення. Його функція у творі — моральне випробування людини. Вагнера навіть не варто випробовувати, бо він і так перебуває у полоні темних сил. На відміну від нього, Фауст — людина, яка шукає смисл життя і себе у світі, — цікавий об'єкт для диявольських «експериментів». Ключовою фразою до образу Мефістофеля є його слова: «Я тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого». Як їх розуміти? Мефістофель приходить на землю, щоб не тільки самому творити зло, а й виявляти приховані тваринні інстинкти, таємні темні бажання смертних. Врешті-решт він показує людині саму себе і жахливий світ навколо неї — у цьому й полягає «добро», яке робить дух зла. Але чи вдасться Мефістофе-

лю підкорити собі особистість і людство, «бажаючи лиш злого»? Саме це питання розв'язується автором протягом усієї трагедії.

Мефістофель усвідомлює складність завдання, яке він поставив перед собою: людей не так легко знищити.

За всякі способи я брався,  
А все удачі не діждався:  
Проти пожеж, потопів, бур  
Земля стоїть собі, як мур!  
Людське й звірине кодро теж набридло:  
Як можна так поводитися підло?  
Вже я їх бив, губив — і знов,  
Дивись, шумує свіжа кров.  
І скрізь таке, хоч бийся в груди  
В землі, в воді, в повітрі — всюди  
Мільйони родяться життів.

Визнаючи неможливість знищити людський рід, Мефістофель поставив собі за мету взяти в полон душу людини. Він спокушає Фауста, котрий давно б'ється у безвиході, надією на пізнання життя і щастя: «Покинь нікчемні заняття, — Узнаєш, що таке життя». Мефістофель кличе героя з темного кабінету на широкий простір, у вільний світ. Так укладається угода між людиною і дияволом.

#### Фауст

Коли, успокоєний, впаду на ліні ложе,  
То буде мій останній час!  
Коли тобі, лукавче, вдасться

#### СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Трагедія** (грецьк. *tragōidia*, букв.: козлиня пісня) — драматичний твір, який ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їх реалізації. Конфлікт трагедії має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному,

соціальному, духовному планах, відзначається глибокою напруженою психологічними переживаннями героя. Трагедія майже завжди закінчується загибеллю головного героя.

**Поема** (грецьк. *poiēma* — твір) — ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, в якому зображено значні події і яскраві характери. Назва «поема» загальна, у літературознавстві частіше мовиться про конкретний жан-

ровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну, сатиричну, драматичну, героїчну, дидактичну, бурлескную і т. д.

**Конфлікт** (лат. *conflictus* — зіткнення, сутичка) — зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводять до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями.

Мене собою вдовольнить,  
Коли знайду в розкошах щастя,—  
Нехай загину я в ту мить!  
Ідем в заклад?

М е ф і с т о ф е л ь

Ідем!

Ф а у с т

Дай руку, переб'єм!  
Як буду змушений гукнути:  
«Спинися, мить! Прекрасна ти!» —

Тоді закуй мене у пута,  
Тоді я рад на згубу йти.

Але Мефістофелю не вдалося підкорити собі душу людини й довести її «мерзенну» суть. Фауст не перестав шукати істину, не зупинився в процесі пізнання, не втратив людське єство, хоча й припускався помилок. Це доводять сцени першої частини трагедії.

У сцені «Авербахів склеп у Лейпцигу» показано, що люди нерідко піддаються тваринному задоволенню, зв'язним інстинктам:

Прелюдожерно гарно нам,  
Мов всім на світі кабанам.

Мефістофель прагне довести «нутро скотяче» людей. Але Фауста не задовольняють ніякі інстинкти. Пияцтво — не та воля, про яку він мріяв: «Вони мені уже обридли всі». Він прагне втамувати духовну, а не тілесну спрагу.

У сцені «Відьмина кухня» Фауст, прагнучи повернути молодість, звертається до послуг відьми. Мефістофель і тут залишається вірним собі. Їдким сарказмом і зневагою до людського роду сповнені його «поради» людям:

У поле йди собі мерщій,  
Та й ну копати чи сапати:  
Замкни себе і розум свій  
Держи в обмеженому колі

І їж хоч просто, та доволі;  
Живи з скотом, як скот, і не погребуй сам  
Ту ниву, де ти жнеш, порядно угноїти;  
Оце найкращий спосіб нам  
Хоч на сто літ помолодіти.

Відьма намагається своїм чаклунством спокусити душу Фауста. Однак його не задовільняє буденне, бездуховне існування: «Не по мені вузьке життя». Ворожба відьми йому також не до вподоби: «А може, годі?» Хоча Фауст і випив чарівний еліксир відьми, аби помолодіти, він не втратив своєї людської сутності.

У сценах з Маргаритою автор випробовує героя коханням. Мефістофель намагався довести, що людина не знає справжньої любові, а шукає лише плотських утіх. Він підштовхує Фауста до брехні, спричиняє трагедію Маргарити, але, попри драматичну розв'язку любовної колізії, кохання виявляється сильнішим за диявольський розрахунок. Фауст покохав по-справжньому. Кохання збудило в його душі незнані сили, відкрило йому весь світ.

Високий духу, дав мені ти все,  
Усе, чого просив я. Недаремно  
Мені явив ти лик свій племенистий.  
Природу дивну дав мені в уділ,  
Дав силу — почувать,— зажить її,  
Не подивлять споглядачем холодним...

Фауст став причиною щастя і страждань Маргарити, він сам картає себе за горе, яке приніс дівчині. Але кохання духовно очистило їх обох. Тому в кінці першої частини у відповідь на слова Мефістофеля: «Вона рокована!» — лунає голос з неба: «Врятована!» Господь дарує духовне спасіння Маргариті й Фаусту за їхнє щире кохання. Мефістофелю не вдалося довести, що любов — «лише пусті слова». А Фауст і в щасливу мить, і в розпачі не зраджує себе і не піддається диявольським хитрощам.

Порівняльна характеристика  
образів Фауста і Вагнера

Аспект порівняння	Фауст	Вагнер
Ставлення до науки	<p>Фауст — як творець визнає тільки науку, пов'язану з життям, проблемами буття. Він самовіддано шукає істину і в науці, і в житті, не зупиняючись перед перепонами.</p> <p>Пергаментом жаги не вгамувати, Не в нім свята, живуща течія; Повік тобі на спрагу знемагати, Коли суха душа твоя.</p>	<p>Вагнер — ремісник у науці, кабінетний вчений. Його істини мертві, висока мета викликає в нього лише страх, а не бажання пошуку.</p> <p>Ох, довгий лан знання, А ми недовговічні! Всі досліди мої критичні. Не раз ця думка зупиня.</p>
Процес пізнання	<p>У процесі пізнання Фауст зазнав злетів і падінь, але ніщо не зупиняє його в пошуку істини.</p> <p>Коли б дались мені могутні крила, Летів би я за сонцем повсякчас, Глядів би я на світ просторий У променистім сповитті...</p>	<p>Вагнер боїться поривань духу, схиляється перед чужим досвідом та ustalеними догмами.</p> <p>Пташині крила — то мені до лиха; Книжки, книжки читати — от де втіха, Немає в світі кращої краси!..</p>
Смисл буття	<p>Фауст прагне знайти сенс існування, таємничий і нерозгаданий. Ця духовна мета героя спонукає його ступити на важкий і тернистий шлях.</p> <p>Хто йде вперед, той завше блудить...</p>	<p>Вагнер вважає, що неможливо знайти «основу основ», тому шукати смисл буття — марна праця.</p> <p>Як важко досвіду добратись, Щоб до самих джерел дістатись! А там, дивись, на півшляху Спіткаєш нагло смерть лиху</p>
Ставлення до світу	<p>Фауст намагається пізнати світ, безмежний і розмаїтий. Герой усвідомлює себе частиною світу, відкриває його у своїй душі.</p> <p>І світ встає в мені безмежний!.. О земле, знову твій я!</p>	<p>Вагнер відгородився від світу мертвою наукою, він не знає і боїться його.</p> <p>Ох! Ми живем здебільша самотою І бачим світ хіба у день святний, Немов крізь телескоп, лише здалека...</p>



Аспект порівняння	Фауст	Вагнер
Ставлення до природи	<p>Фауст схиляється перед красою і мудрістю природи, навчається в неї гармонії.</p> <p>Як все тут діє в колі вічнім, У многоликій красоті, Як сили горні в льоті стрічним Міняють кінви золоті! На благовісних крилах мають, Споруду всесвіту проймають У гармонійній повноті! Яка картина! Ах! Картина лиш... Природо безконечна! Де ж, коли ж Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш, І небо, й землю — все живиш?..</p>	<p>Вагнер не розуміє природи, не бачить її життєдайної сили.</p> <p>І я, було, частенько химерую, Але в таких дурницях не смакую. Набриднуть швидко всі Поля й ліси...</p>
Ставлення до людей	<p>Фауст не відділяє себе від народу і людства, беручи на себе духовний тягар їхніх проблем. Він відчуває свою єдність із людьми, працюючи заради них.</p> <p>Всюди бує ріст і цвітіння, Все одягає барвне одіння, І як немає квіток ще тут, То їх замінює вбраний люд. З зіри цієї обернися І на місто подивися: Як із темрявих воріт Весело висипав люд, мов цвіт. Сонце всіх їх радо віта: Це ж бо день воскресіння Христа.</p>	<p>Вагнер не любить і не розуміє народ, протиставляє себе людям.</p> <p>Шановний докторе, із вами Приємно й корисно пройтись; А сам би я не зміг гулять між мугирями, Бо грубості я не виношу скрізь. Цей крик і зик, скрипки, скраклі Для мене зроду ненависні: Так репетують, мов їх гонять духи злі, І це в них гра, і це в них пісня!</p>
Ставлення до слави	<p>Для Фауста слава — не головне, його хвилює лише нерозгаданість вічного смислу буття.</p> <p>Хвала юрби звучить мені, як глум, І скільки я вже передумав дум, Про те, що ми, невдахи бідні, І батько, й син — похвал не гідні!</p>	<p>Вагнер заздрить славі Фауста і сам мріє про поклоніння юрби.</p> <p>Народна шана, о великий муже, Тебе, напевне, схвилювала дуже. Щасливий той, хто весь свій хист Оберне на таку користь! Показує на тебе батько сину, Юрба навкруг хвилює без упину, Застиг скрипаль і танцюрист. Ти йдеш, а всі стоять рядами, Шапкуючи, прохід дають: Ще мить — і всі навколішки впадуть, Немов перед священними дарами!</p>

Сцени «Вальпургієва ніч» і «Сон у Вальпургієву ніч» — це випробування Фауста розвагами й забуттям. Мефістофель намагається відволікти його від духовних проблем, забрати в полон до темних сил. Проте Фауст відмовляється від солодкого забуття, не може забути Маргариту і того, що скоїв. Герой залишається самим собою — це головний результат його мандрівок із Мефістофелем у першій частині твору.

Отже, попри всі спокуси, дияволу не вдалося заволодіти душею людини. Фауст не спинився у пошуках істини та пізнанні смислу життя. У другій частині трагедії він продовжує свій суперечливий шлях.

Друга частина «Фауста» абстрактніша від першої. Це спроба осмислити всю духовну культуру людства й знайти той абсолют, якого одвічно прагнули люди. Сам Фауст втрачає індивідуальні риси і стає виразником волі, розуму, уяви, нічим не обмеженого у своїх пориваннях людського духу. Ідеалом гармонії і краси для нього стає Елена Прекрасна, але Фаусту належить пройти довгий шлях до неї. Він має усвідомити всі стадії міфологічної свідомості, потім долучитися до надбань людської думки, пізнати всі фази передісторії людства. Своєрідною паралеллю до образу Фауста є доля Гомункула, штучної людини, створеної Вагнером не без участі Мефістофеля. Гомункулу тісно в стінах вагнерівської лабораторії, він рветься на широкий простір, хоче пізнати всю повноту життя. Але його існування поза природою та суспільством надто обмежене. Злившись з першородним океа-

ном, він має пройти всі стадії розвитку, перш ніж стати справжньою людиною. Доля Гомункула — попередження Фаусту: тільки у зв'язку з життям і природою можна досягнути істинний сенс буття.

Союз Фауста з Еленою — символ єднання бентежного духу з античною красою, втілення думки автора про гармонізацію суспільства з допомогою античності. Але цей союз міг існувати лише у вигаданому, уявному світі. Прекрасний Евфоріон, дитя Фауста і Елени, гине, слідом за ним зникає й Елена. Отже, пошуки Фауста завершилися поразкою, хоча наближення до античної краси збагатило його духовно і спонукало продовжувати свій шлях до високої мети.

У четвертому й п'ятому актах другої частини Фауст знаходить себе у праці на благо людей, у боротьбі за життя і волю:

Лиш той життя і волі гідний,  
Хто б'ється день у день за них!

Він зазнав щасливу мить буття у єдності з народом, творчій праці на благо людей:

Край гір лежить гниле багно,  
Весь край струїть грозить воно:  
Його ми мусим осушити  
І тим наш подвиг довершити.  
Мільйонам ми настачим місця тут —  
Простеляться лани широкополі,  
Стада рясні заграють на роздоллі,  
Круті горби зведе трудящий люд,  
Укріє їх узорами споруд —  
І заживе в цім краї, як у раї...  
Провидячи те щасне майбуття,  
Вкушаю я найвищу мить життя.

Гете про «Фауста»

«У 1775 році я привіз його («Фауста» — О. Н.) із собою у Веймар. Спочатку я писав його на аркушах поштового паперу й нічого не виправляв, бо боявся написати хоч

один непродуманий рядок, який би потребував переробки».

«Характер Фауста на тій счинці, на яку підняла його із народної казки сучасна свідомість, — це характер людини, яка нетерпляче

б'ється в межах земного буття і вважає вище знання, земні блага й насолоди недостатніми для задоволення своїх прагнень».

«Всю долю людства я хочу пережити в глибинах власного Я».

Проте, на думку автора, остаточну істину відшукати неможливо. Фауст осліп, і стукіт лопат лемурів, що копають йому могилу, він приймає за будівельні роботи. Диявол оголошує зупинку життєвого часу. Формально він переміг, але духовна перемога лишилася за Фаустом. Адже він не припинив своїх пошуків сенсу буття. Його Я підноситься на новий щабель, наближаючись до жаданого абсолюту. Біля небесної брами він знаходить Маргариту, яка постає перед ним втіленням любові, вірності й милосердя. Як зазначає Б. Шалагінов, «тут, за задумом Гете, людина повертається до першовитоків свого Я — до своєї вищої, найчистішої, Божественної сутності; у зустрічі зі своєю Божественною сутністю, неспроможною до кінця розкритися в емпіричному бутті, і полягає істина, яку шукав Фауст».

Попри трагедію героя, останні сцени «Фауста» звучать як натхненний гімн на честь людини. Завершальні рядки «Містичного хору» виражають одвічний потяг людства до нових вершин, до істини, краси, ідеалу.

Яви минушого  
Нам ніби сняться;  
То — символ сущого,  
Де сні здійсняться,  
Де все урочее діє й живе,  
Вічно Жіночєє  
Нас туди зве.

Видатний український перекладач Г. Кочур писав: «Містичний хор», що завершує трагедію, співає про стихію вічно жіночого як артерію життя, що нею всі яви минушого пливають до своєї сутності».

Суперечці між Богом і Мефістофелем, про яку йшлося в «Пролозі на небі», остаточно

## «Фауст» з різних точок зору

«Існує найвища сміливість винаходу, витвору, де глобальний план охоплений творчою думкою,— такою є свідомість Гете у "Фаусті"».

О. Пушкін

«Зовсім у дусі революції XVIII століття боротьба Фауста починається тільки в імені одиниці і для одиниці... Свобода без огляду на те, чи вона приносить добро, чи муку другим, слабим особам, щоб тільки сильному приносила певну суму щастя — ось яка була головна пружина суспільно-політичної й духовної революції XVIII віку, ось що становить движучу силу й трагедії “Фауст”».

*І. Франко*

«Гетевський Мефістофель зрештою зовсім не той театральний червоний Мефістофель, який сміється і тим ставить себе над усім. У трагедії він ніколи не рівний собі, завжди різний, суперечливий, привабливий і відразливий, і найчастіше йому все ж таки якийсь тісно...»

*Г. Кочур*

«Багато вкладав Гете в поняття «вільний народ, вільний край» — так багато, що, може, й Мефістофелеві цього не збагнути. Остання його мить — тільки привид щастя, мить уяви і надії на те майбутнє, що повинно ж таки прийти до людей... До цієї найвищої миті вже після Гете тягнулись і марили про неї тисячі великих, які й не знали в своєму житті щасливої години.

Бідаха рветься зупинить  
Пусту, благу, останню мить.  
Боровся він зо мною скільки сил,—  
майже співчуває Мефістофель. Але,  
по суті, Фауст подолав духа заперечення і зневіри. Господній експеримент з «Прологу» вдався:

В душі, що прагне потемки добра,  
Є правого шляху свідомість.

Фауст підтверджує гіпотезу. Але Мефістофель, який не бачить у його творчій праці смислу, вважає, що переміг він. Переміг чим? Просто закінчилась гра... Але дух мороку розминувся з Фаустом і залишився з тим, з чим прийшов, — з голим запереченням.

Пройшло. То звук пустий.

## Як так пройшло?

Адже ж пройшло — це те ж,  
що й не було.

На мефістофелівському балансі вічності «пройшло» і «не було» то-тожні — тільки фантими у царстві вічного Ніщо. Але на людському шляху те, що пройшло, — минуло, залишило насіння для того, хто приїде на ниву життя, зрошену любов'ю. І лю-дство живе й триває фаустівською вірою в кожній людині: «Слід моїх днів земного життя не кане у віках». Віра в безсмертя творчого генія була най-більшою вірою в житті Гете, що втілю-вав фаустівський дух європейської культури — «оживляв власним духом те, що побачив і почув навколо».

*Г. Кочур*

«Фауст — це символічний образ людства... Фауст безкінечний, і тому вічний... Фауст — це вічне продовження розповіді про вічних шукачів, страждених героїв, котрим на шляху до мети треба пройти безліч випробувань».

## I. Гарін

покладено край у фіналі «Фауста», де божественне бере верх над диявольським. Гете відправляє душу Фауста на небо, а не в пекло, отже, Мефістофель так і не заволодів нею. Звільнена від земної оболонки душа героя лине до Бога, світла, до «щирої любові», «джерела святого», «блаженного життя».

## Образ Фауста у світовій літературі

Фауст — історична особа. Він жив у першій половині XVI століття, був ученим, займався магією та астрологією. Його образ уперше з'явився в німецькій народній книзі XVI століття, створеній на основі народних переказів та легенд. У ній розповідалося про те, як чорнокнижник і маг Фауст підписав кров'ю угоду з дияволом.

1587 року друкар із Франкфурта-на-Майні Йоганн Шпіс видав власну обробку легенди

про Фауста під назвою «Повість про доктора Фауста, знаменитого чаклуна і чорнокнижника, про його договір з дияволом, його пригоди і діяння, про заслужену кару його; запозичена головним чином з його паперів». У повісті йдеться про те, як Фауст віддав душу дияволу, «зрікся Бога й усіх християн», про його мандри на землі й у космосі. Він викликає тіні Александра Македонського і Єлени Спартанської, яка народжує йому сина Юстуса. Коли закінчився термін угоди, тіло Фауста знайшли покалічене чортами. Повість завершується зверненням до читачів, щоб «кожен християнин, особливо люди гордої, допитливої і впертої натури навчилися Бога боятися, а від чар, заклинань та інших справ чортячих — тікати». Твір Шпіса був дуже популярним і викликав цілу низку наслідувань.

У 1592 році вийшла друком перша драматична обробка відомої легенди — «Трагічна

### «Фауст» з різних точок зору

«У «Фаусті» переплелися всі універсали буття: гуманізм Ренесансу і містика, лінія Спінози — Лейбніца і магія, утопія і спокутування, жах і радість. Фаустова душа пройнята раціоналізмом і пристрастю, потягом до істини і влади. Фауст — це і майбутній Ніцше, і минулий Паскаль. Але і той, і той знаходяться у конфлікті зі світом, невтомно шукають смислу життя і його мету. Пристрасть — ось їх головна риса: вони ладні продати душу дияволу заради самоствердження-самопізнання. Трагізму й безвиході існування одного протиставлений активізм іншого, хоча й без впевненості в перемозі».

*І. Гарін*

«По суті Фауст самотній. Ця екзистенціальна самотність — доля всіх героїв нової культури. Самотні Зігфрід, Трістан, Гамлет... Ця самотність не випадкова — вона

свідчить про пробудження внутрішнього життя, про нове світосприймання. Вона виникла задовго до Гете, але він став її найкращим виразником, що дозволяє говорити про нову — Фаустову — культуру».

*І. Гарін*

«Гете утворює ідею про те, що безмежні бажання людини потенційно небезпечні для неї та для оточуючих, але саме вони дозволяють людині діяти і тим самим дають їй шанс на порятунок. Гете створює в образі Фауста центральний тип того часу, тип романтичного героя, подібного Вертеру, Прометею Шеллі та Манфреду Байрона. Фауст втілює прагнення людини до панування всупереч усім обмеженням».

*Д. Берт*

«Розчарувавшись у науці, Фауст розчаровується й у житті. Але його рятує притаманний йому дух пошуку, допитливості, закладена в нього природою життєва енергія. Зазнав-

ши могутнього душевного потрясіння, Фауст звертає свій погляд на реальність, починає розуміти ціну дії, участі у житті, а не пасивному спогляданню. Проблиски нової свідомості знаходять своє відображення в епізоді перекладу вченим Євангелія від Іоанна. Речення «Було в почині Слово» він після тривалих роздумів перекладає як «Була в почині Дія». Фауст ступає на довгий і важкий шлях самовдосконалення, а фактично — створення власної особистості. На цьому шляху йому належить керуватися тільки даним природою моральним інстинктом. Ніякої іншої підтримки автор своєму персонажеві не дає. В цьому відношенні Фауст — рідний брат Вертера і Геца, які приречені самотійно розв'язувати всі моральні завдання, що постають перед ними, нерідко припускаючись помилок, або навіть зазнаючи трагічних втрат».

*Б. Шалазінов*

історія доктора Фауста» Кристофера Марло, де автор поетизує головного героя і порушує філософські питання — проблему добра і зла, «чесного» і «нечесного» знання, «спасіння душі». У кінці п'єси Фауст виголошує звернення до Бога трагічний монолог, в якому вимолює спасіння своєї душі. Образ Фауста у трактуванні Марло знайшов своє втілення в лялькових виставах, які йшли в Німеччині до середини XIX століття.

1599 року Генріх Відман опублікував свою «Історію Фауста», яка містила нові легенди про вченого-чорнокнижника. У 1674 році з'явилася «Життя Фауста» І. Н. Порітцера, а в 1725 — «Життя Фауста» невідомого автора. Усім названим творам властиве негативне ставлення до образу Фауста через складену вченим угоду з дияволом.

Легенду про доктора Фауста збирався використати і Г. Е. Лессінг, за задумом якого, герой мав потрапити після смерті в рай, але сама п'єса не дійшла до нас — залишилися тільки її план та кілька сцен.

«Мефістофель — втілення граничного скептицизму, невіри у цінність, божественність людської природи».

*Б. Шалагінов*

«Незважаючи на суттєві доповнення першої частини, автор зберігає у своєму Фаусті як домінуючу рису його «штюрмерський» індивідуалізм. Цей індивідуалізм спирається виключно на природжене почуття морального, яке спонукає людину до самостійних рішень і самостійної відповідальності за вчинки (шекспірівський елемент). Диявол зі своєю надприродною всемогутністю не в змозі допомогти людині; немає місця в цій моральній царині і Богу...»

*Б. Шалагінов*

«У другій частині “Фауста” Гете поставив собі складне естетичне завдання. З одного боку, він хотів зробити цю частину політично актуаль-

ною і зашифрував у ній багато натяків на конкретні події (як це зробив Свіфт у «Гулівері»), передчасне розшифрування яких, на його думку, могло б спричинити скандал у межах держави. З іншого боку, цю політичну спрямованість поет поєднав з гранично абстрактним, узагальненим розумінням поетичного образу. Відповідно до його естетики, в основі кожного реального явища лежить «першообраз», або «першофеномен». Гете населив «першофеноменами» другу частину поеми. Сам Фауст втрачає риси конкретного характеру і стає людиною взагалі, носієм творчо активного розуму і вільної, нічим не обмеженої (трансцендентної) волі. Терен його вчинків — вся земля, Всесвіт, сучасність і минуле, реальність і царина міфології. Час і простір перетікають одне в одне».

*Б. Шалагінов*

Образ Фауста зустрічаємо й у філософській драмі К. Д. Граббе «Дон Жуан і Фауст» (1829). У цій п'єсі Фауст — суперник Дон Жуана в коханні до донни Анни. Фауст намагається заволодіти серцем донни Анни з допомогою свого розуму і сили думки, але вона віддає перевагу Дону Жуанові. Фауст у відчаї шукає зустрічі з Сатаною, який у фіналі душить ученого, бо той не виправдав його сподівань.

«Фауст» Гете відрізняється від усіх попередніх обробок давньої легенди, передусім, образом головного героя. Це фігура грандіозна, велична, всеосяжна. В образі його митець втілює одвічну боротьбу добра і зла в душі людини. Він поставив Фауста у центрі Всесвіту, природи, на перехрестя різних часів і культур. Таким чином, історія морального вибору людини набула всесвітнього значення.

Після Гете до образу Фауста зверталися О. Пушкін, М. Лермонтов, О. Блок, Т. Манн та інші письменники. Ця традиція не переривається й понині.

«Кожний епізод у “Фаусті”, навіть якщо він безпосередньо життєвий, набуває й символічного змісту. Образи “Фауста” містять у собі одночасно два, а то й кілька значень, за одним смыслом прихований інший. Щоби проникнути вглиб, роздвинути прихований зміст за тим, що назовні, потрібна робота думки, мобілізація душі».

*Н. Лейтес*

«Фауст живе прагненням знайти такий спосіб існування, в якому поєднаються мрія і дійсність, небесне і земне, душа і тіло. Це було вічною проблемою і самого Гете. Людина за своєю вдачею надто земна, Гете не міг задовольнитися тільки життєвим духом, піднесеного над нищою реальністю, — він прагнув практичних справ».

*Н. Лейтес*

«Фауст» — вершинний твір епохи Просвітництва

Аспект	Вихідні тези	Цитати з тексту
Проблематика	Філософські проблеми: життя і смерть, добро і зло, сутність буття, призначення людини у світі, людина і природа, людина і Всесвіт, пізнання світу, кохання, мистецтво та його роль у суспільстві тощо	Ну і до чого ж я довчивсь? Як дурнем був, так і лишивсь. А серце крається в самого: Не можем знати ми нічого. На всі високі духу поривання Матерія лягає тягарем. Чому лиш дух крилатий в нас, Але тілесно ми безкрилі?..
Людина	Людина — суперечлива істота, місце двобою добра і зла; їй властиві пошуки смислу буття та свого місця у світі, прагнення до духовного саморозвитку	А я — стою на роздоріжжі... У мене в грудях дві душі живуть, Між себе вкрай не схожі — і ворожі. Одна впиласть жадливо в світ земний І розкошує з ним в любовній млості, А друга рветься в тузі огневій У неба рідні високості...
Світ	Світ, безмежний і різноманітний у своїх проявах, вабить людину глибиною, непізнанною таїною, нерозгаданою гармонією. Людина прагне вдосконалення світу. Світ рухливий у своїх виявах, здатний до розвитку	Могутнім громом сонце грає В гучному хорі братніх сфер І путь накреслену верстає Од первовіку й дотепер. Цих незбагнених див видіння Сповняє силою серця, І як у перший день творіння, Величні всі діла Творця. Земля із швидкістю страшною Круг сонця кулею літа, І райське світло дня чергою Зміняє ночі темнота. Хвилює море неозоре І шумом скелі покрива, Та сфер стремління вічно-скоре І гори, й море порива. Вийшли всі до світу ясного! Глянь-бо, глянь, народу якого Розійшлося по садах, по полях, А ріка тече розлого, Вся в веселих, рухливих човнах... А он — селян святкові зграї, Тут люди раді, як у раї, І скрізь один лунає крик: «Ось тут я справді чоловік!»

Аспект	Вихідні тези	Цитати з тексту
Людство	Усі люди різні. Вони недосконалі духовно, піддаються «мерзенним» інстинктам, але людство має великі можливості морального перетворення та перетворення світу. Велич людства полягає у силі його духу і здатності до дії. Падаючи і помиляючись, людство має досягти духовного очищення й оновлення світу	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 раю, Я міг би в захваті гукнути: Спинись, хвилино, гарна ти! Чи ж може вічність поглинути Мої діла, мої труди? Провидячи те щасне майбуття, Вкушаю я найвищу мить життя
Просвітницькі ідеї твору	Ствердження сили розуму, духу, творчих можливостей людини, її здатності до морального вдосконалення, пізнання світу, перетворення дійсності	Блаженний той, хто ще надію має На світ зирнуть із цього моря тьми! Риньмося сміло в часу прибій, В потік випадків і подій, Нехай і сміх, і плач, І щастя, й біль невдач Перехлюпуються, як хвилі рік: Лиш в русі проявить себе чоловік

### «Фауст» у світовому мистецтві

Чудові ілюстрації до «Фауста» Гете намалював французький художник Е. Делакруа. Великий твір надихнув і таких різних художників, як М. Врубель і Р. Кент. За мотивами трагедії композитор Ш. Гуно написав оперу «Фауст», а А. Бойто — оперу «Мефістофель». До твору Гете писали музику також Л. ван Бетховен, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер,

М. Глінка, М. Мусоргський, П. Чайковський, А. Шнітке.

### Питання для учнів

- Які біблійні персонажі діють у «Фаусті»?
- Визначте їхню роль у розкритті образу головного героя та основних проблем твору.
- Як ставиться Фауст до Бога?

### «Фауст» з різних точок зору

«Фауст» увібрав у себе основні міркування Гете про людське суспільство, про нестримну жагу пізнання, про взаємовідносини держави й особистості, про добро і зло, про кохання і творчість, втілюючи їх засобами поезії».

К. Нартов

«Суперечка про людину та можливості її розуму стає головною проблемою трагедії. Господь не боїться її програти, він упевнений, що сумніви, які посіяв у Фаусті Мефістофель, будуть викликати в ньому тільки нову жагу пошуку й цим допоможуть людині виправдати своє високе призначення».

В. Пушкарська

- Яке значення у тексті має фраза: «Будете, як Бог, знати добро і зло»?
- Як біблійний сюжет про моральний вибір людини (про Адама та Єву) трансформується у «Фауста»?
- Які проблеми порушуються у творі?
- Як зображуються людина і людство у трагедії?
- Яким постає світ у «Фаусті»?
- Що, на думку автора, є рушійною силою у світі?
- Яка розмова відбувається в «Пролозі на небі»? Хто бере в ній участь?
- Які сфери представлені у «Пролозі»?
- Що говорять про людину Господь і Мефістофель? Наведіть цитати.
- З'ясуйте основні проблеми «Прологу». Як вони пов'язані зі змістом твору?
- Як зображується людина в трагедії «Фауст» до зустрічі героя твору з Мефістофелем?
- З'ясуйте схожість і відмінність між Фаустом і Вагнером. Що кожен із них шукає?
- Як розкривається характер Фауста у зіставленні з Вагнером?
- Як Фауст і Вагнер ставляться до пізнання, світу, природи, народу, слави?
- На боці якого героя симпатії Гете?
- Зустріч з яким персонажем стає початком духовних випробувань Фауста?

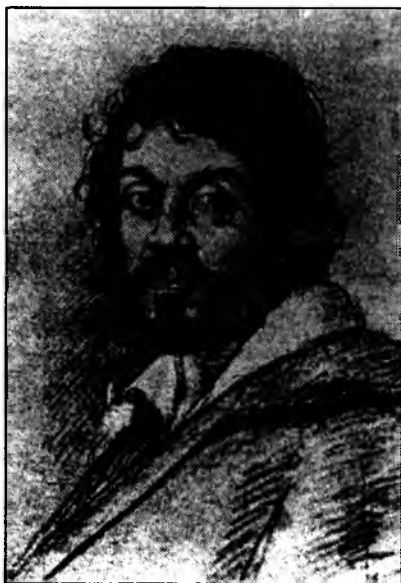
- Хто такий Мефістофель? Як ви розумієте цей образ? Чому він каже про себе: «Я — тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого»?
- Яка роль Мефістофеля у творі?
- Яким випробуванням піддає Мефістофель Фауста у першій частині трагедії?
- З'ясуйте символічне значення сцен «Авербахів склеп у Лейпцигу», «Відьмина кухня», «На вулиці», «Біля міського муру», «Ніч», «Вальпургієва ніч» та ін. Яким із кожної ситуації виходить Фауст?
- Чи вдалося Мефістофелю довести, що людина — лише «тварина із тварин»?

### Завдання для учнів

1. Складіть порівняльну характеристику Фауста і Вагнера.
2. Розкрийте сутність духовних шукань Фауста (на підставі першої частини твору).
3. Схарактеризуйте образ Маргарити, розкрийте її трагедію.
4. Дайте своє трактування фіналів першої і другої частин твору.
5. Напишіть твір-роздум на тему «Що є людина на землі?» (за трагедією Й. В. Гете «Фауст»).



## ВИДАТНІ ХУДОЖНИКИ XVII—XVIII СТОЛІТЬ



Караваджо

Мікеланджело  
Мерізі  
да Караваджо  
(1573—1610)

І разом з тим в них є щось невідчутне, незрозуміле... Одухотвореність — характерна риса всіх персонажів картин Караваджо («Ворожка», «Юнак із лютнею», «Музика» та ін.).

Образи для своїх картин

Караваджо брав із життя. Сутність його художньої реформи полягала у зверненні до натури, яку він визнавав єдиним джерелом творчості. Але реальним персонажам митець надавав узагальненого значення, він шукав прихованого змісту як у людині, так і в світі, тому його полотна відзначаються глибоким філософським змістом.

Для художньої манери Караваджо характерні контрастність світлотіні («тенеброзо»), чіткість контурів, різкі переходи між кольорами, між темними і світлими плямами. Художник відкрив великі можливості нічного освітлення, що надає його полотнам особливої виразності.

Відстоюючи право митця на зображення життя таким, як воно є, Караваджо разом з тим прагнув пізнати глибини внутрішнього світу особистості. Створені образи відзначаються яскравою емоційністю, великою психологічною напругою, багатством переживань. На обличчях зображуваних ним людей відбиваються сильні пристрасті й почуття.

У релігійних сюжетах Караваджо втілював глибокі внутрішні драми людей, моменти духовного прозріння, усвідомлення вищого смислу буття. На картині «Розп'яття Петра» в образі апостола немає нічого героїчного, але сама сцена, де він постає у вигляді звичайного старого, набуває актуального значення. Відтворюючи біблійну історію в образах із реального життя, художник хотів викликати сучасників на діалог з Богом, спонукати їх до осмислення власного існування. На полотні «Успіння Марії» показане не містичне вознесіння Марії — матері Христа, а смерть звичайної жінки, яку оплакують апостоли, теж зображені як прості люди. Уособленням невимовної скорботи на картині є Магдалина, яка схилилась у журбі, сховавши обличчя в долонях. Її постать сповнена трагічної величі. Так з допомогою простонародних образів Караваджо вів розмову з людством про великі почуття і переживання, про духовні проблеми, які кожен вирішує для себе особисто.

## Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669)

Полотна Рембрандта відзначаються великою силою душевної напруги. Художник уважно придивлявся до внутрішнього світу своїх героїв, зображуючи їх у момент боротьби добра і зла, життя і смерті, світла і темряви, любові і ненависті. Персонажі Рембрандта складні й неоднозначні. У художніх образах митець відобразив багатогранність людського буття та його зв'язок із вічністю.

На картині «Апостол Павел» змальований один із учнів Христа, заглиблений у власні роздуми і переживання. Його постать освітлена лише полум'ям свічки, що долає темряву келії. Апостол схилився над книгою, замислившись над істинами, що раптом відкрились йому. Рембрандт підкреслює велику внутрішню силу, осяяння людини. Головний засіб образного вираження — світлотінь, яка сприяє створенню об'ємності образу, створює настрій картини, відображає емоційний зв'язок між людиною та її середовищем.

У серії автопортретів і портретів улюбленої дружини Саскії Рембрандт спостерігає за порухами власної душі, відтворює красу внутрішнього світу жінки, що надихала його. Для цих портретів характерний прийом внутрішнього споглядання. Художника хвилює не зовнішня подібність натурі, а адекватне вираження психологічного стану людини. Це живопис глибокої думки і пристрасного почуття.

На картині «Даная» показана складна гама людських переживань, серед яких не останню роль відіграють пристрасті. Обличчя Данаї не дуже гарне, але вся її постать одухотворена,



Рембрандт

вона тягнеться до світла, яке провіщає появу Юпітера. Використовуючи античний міф, художник прагнув передати схвильованість героїні, її очікування кохання, індивідуальність особистості, здатної до сильних душевних переживань.

Картина «Святе сімейство» написана на біблійний сюжет, але він надзвичайно наближений до реальності. Євангельські образи зображуються як звичайні люди. Юна матір на хвилину відірвалася від Священної книги, щоб подивитися

на свою дитину, що мирно спить у колиці. Батько щось майструє. Дія відбувається у кімнаті, де немає нічого незвичайного. Але на всьому лежить відбиток високої поетичності. Картина неначе випромінює світло, спокій, любов.

Останній період життя художника був надзвичайно трагічним: митець зазнав тяжкої матеріальної скрути, втратив рідних людей — дружину і сина. Цей час відчаю і художні прозріння відбився на його полотнах. Художні образи Рембрандта стають більш драматичними, завдяки композиції вони наближаються до глядача, спонукають до переосмислення буття. Так, на картині «Відречення святого Петра» показана велика душевна драма апостола, який у хвилину сумнівів не наважився зізнатися в тому, що він учень Христа. Рембрандт відобразив зіткнення людини, що мала б бути носієм високих ідеалів, із трагічною дійсністю. Разом з тим художник показав конфлікт між добром і злом в душі самої людини. Головний художній прийом — контраст підкреслює напругу події, що переноситься із зовнішнього світу у психологічну сферу. Ко-

жен рух, жест, погляд на картині сповнені промовистої виразності. Служниця раптом піднесла свічку до обличчя апостола і сказала: «І цей був з Христом із Галілеї». Полум'я свічки висвітлює душевний неспокій Петра — його вагання, жах, сором за свій вчинок... Воїн, котрий саме збирався напиться води, почув слова служниці й уп'явся зором у Петра. І той, не маючи мужності сказати правду, зрікається Христа...

На картині «Давид перед Саулом» автор акцентує увагу глядачів лише на двох персонажах — царя Саула і співця Давида, а також на двох символічних предметах — списі Саула та арфі Давида. Контрастна композиція сприяє утвердженню думки про боротьбу духовного й бездуховного, що вічно триває в людях і у світі. Рембрандт майстерно показав душевний переворот, який відбувся в Саулі. Мистецтво Давида перемогло в цареві лютість і жорстокість. Художник возвеличив силу мистецтва, здатного, на його думку, пробуджувати людську душу.

Картина «Повернення блудного сина» розповідає про вічну історію людства, яке блукає невідомими шляхами, роблячи багато помилок й віддаляючись від вічних істин. Рембрандт зображує момент розкаяння і спокутування, але не менш значущими є й мотиви прощення і духовної єдності, якої на решті досягають батько і син. Образи, взяті з реального життя, набувають тут узагальненого значення. Художник вірить, що кожна людина і все людство повернуться до Бога-Отця і до самих себе, пізнавши високий сенс буття.



Д. Веласкес

## Дієго Родрігес де Сільва Веласкес (1599—1660)

Сучасники називали його «художником Істини». Справді, хоча Веласкес як придворний живописець змушений був працювати на замовлення короля Філіппа IV, він скрізь шукав світло прихованої ідеї. Навіть у парадних портретах митець проникав вглиб образу, показуючи його духовну сутність.

Для Веласкеса характерне зображення людини у склад-

них і суперечливих проявах її душі. Проте складною у Веласкеса постає не тільки людина, а й саме життя. Тому картини художника позбавлені однозначності. У них співіснують прекрасне і потворне, високе і нище, міф і реальність, піднесене і буденне. Персонажі картин Веласкеса начебто захищені від проникнення у їхній внутрішній світ маскою безпристрасності і стриманості, але за зовнішнім спокоєм приховані незвідані глибини людської душі.

Художнику властива вільна манера письма. Особливої майстерності він досяг у моделюванні обличчя, риси якого виникають із загальних живописних переходів. На його картинах домінують темні барви, що відповідали улюбленим кольорам одягу іспанської аристократії. Але темні тони мають у митця безліч відтінків. До того ж стримана, на перший погляд, кольорова гама відзначається великою різноманітністю. Суворе колористичне рішення портретів поживляється вишуканістю зеленого, сірого, коричневого, золотого кольорів.

Веласкес приділяв велику увагу лаконізму зображення. При мінімумі зображальних засобів у його образах відбито все багатство внутрішніх переживань людини. Парадний бік життя ніколи не приваблював художника, хоча він найчастіше малював знатних осіб. Розкіш вбрання його героїв лише відтіняє їх внутрішній зміст.

Особливе місце у творчості Веласкеса посідають образи блазнів (Ель Бобо, ель Прімо, Себастьяно Мора), які є втіленням потворності. Але за зовнішньою непривабливістю приховані великі душевні драми і багатство внутрішнього світу цих людей. На полотнах художника блазні, здається, уважно вдивляються в глядача. За задумом митця, вони ніби бачать те, що приховано від інших. Їхні погляди виражають глибину переживань, відчай, а разом з тим величезну моральну силу і справжню людяність.

Езоп на однойменній картині Веласкеса схожий на одного з мешканців Мадрида. Великий і незграбний, він нібито байдужий до всього навколо. Але в його образі відображено складний психологічний стан особистості — мудрої людини, яка, пройшовши кризу тяжкі роки випробувань, пізнала справжню вартість життя, момент внутрішнього осяяння.

Одна із найвідоміших робіт іспанського художника — картина «Меніни», де Веласкес показав буденне життя королівського двору. Хоча на полотні зображені високі особи, митця передовсім цікавить їхня людська сутність. Він зумів за зовнішньою парадністю костюмів та інтер'єру розгледіти



П. П. Рубенс

те людське і глибоке, що живе в його персонажах попри всі правила етикету. Непізнанність людини та її буття підкреслюються присмерком у кімнаті, зображеній на картині, і зсувом реального та ірреального планів. Король і королева посідають місця глядачів, які бачать своє відображення у дзеркалі, — завдяки цьому розширюється простір картини, де художник знаходить місце і для себе як органічної частини дійсного та уявного світів, що злилися тут воедино. Безмежність життя і прихова-

ний зміст людської душі завжди становили основний інтерес Веласкеса.

## Пітер Пауль Рубенс (1577—1640)

Видатним представником мистецтва Фландрії XVII століття став Рубенс, блискучий живописець, антиквар, один із кращих у Європі знавців античності, талановитий дипломат. Полотнам Рубенса властиві напружена патетика, динамізм образів, невгамовна енергія пристрастей і почуттів. Герої його картин — засмаглі чоловіки могутньої статури та пишні світловолосі жінки з ніжною шкірою.

Рубенс показував життя у різноманітних проявах, вічному русі, безмежності. Він був співцем активних життєвих сил, що виявляється у його полотнах на релігійні сюжети, у зображеннях полювань, портретах, пейзажах і картинах на улюблені ним міфологічні та алегоричні теми.

Насичений колорит, піднесеність і емоційність художньої мови, контрастність образів — усе це забезпечило творам Рубенса популярність не тільки у Фландрії, а й за її межами. Майстерня Рубенса стала центром формування нового фламандського мистецтва, для якого було характерним відчуття повнокровності буття у його єдності й розвитку.

Велике місце у творчості Рубенса посідають античні образи. Художник відкрив для себе поетичність і героїку стародавніх міфів, надавши їм надзвичайного життєвого звучання.

Полотна Рубенса — величний гімн на честь життя, його багатства і невинного руху. «Піснею радості» назвав творчість Рубенса один із його послідовників А. ван Дейк.

## Нікола Пуссен (1594—1665)

Зачинателем класицизму в живописі був французький художник Нікола Пуссен. Усе своє життя він присвятив мистецтву великої ідеї, глибокої думки і почуття, мистецтву, що завжди нагадувало людині «про споглядання чеснот і мудрості, за допомогою яких вона зможе залишитися твердою і непохитною перед ударами долі».

Через сюжети з античної міфології, давньої історії та Біблії Пуссен розкривав теми сучасної епохи. У них він шукав приклади високої моралі, державної мудрості, громадського обов'язку, засоби удосконалення осо-



Н. Пуссен

бистості. Твори художника відбивають потяг до величавого спокою, шляхетної стриманості, гармонійної рівноваги. Його ідеал — герой, що зберігає у будь-яких випробуваннях свій дух і гідність, що завжди здатний на подвиг. «Життя Пуссена відображено в його творах і так само є красивим і благородним, як і вони. Це прекрасний приклад для тих, хто вирішив присвятити себе мистецтву», — зазначав Е. Делакруа.

Пуссена надихали античність та Відродження. Картина «Смерть Германіка» —

програмний твір класицизму. Художник оголосив критерієм людської цінності заслуги перед країною та особисті якості. Трагічний сюжет картини взято із книги давньоримського історика Тацита. Зображується момент прощання сім'ї та легіонерів з полководцем Германіком, отруєним через заздрість до нього імператором Тіберієм. Верхнє світло та пурпурна тога підкреслюють бліде, але мужнє обличчя героя, що навіть перед лицем смерті зберігає спокій. Загибель його сприймається як трагедія загального значення. Особисті переживання сім'ї приглушені, тоді як легіонери Германіка виявляють свою готовність до подвигу в ім'я справедливості. Показуючи різні характери і долі людей, Пуссен підкоряє композицію гармонійному порядку, який, з точки зору класицизму, панує у житті. Розташування предметів і образів не є випадковим, тут усе набуває особливого значення — кожний рух, жест, погляд.

Сюжет картини «Танкред і Ермінія» навіяний поемою Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим». Художник оспівує почуття амазонки

Ермінії до колишнього ворога — пораненого лицаря Танкреда. Образ Ермінії ускладнений: вона мужня й ніжна, схвильована і рішуча, на її обличчі — страх і надія. Пристрасній Ермінії протиставлені сміливий Танкред і його зосереджений зброєносець.

У пізній період творчості Пуссен частіше звертався до пейзажу. Він схилявся перед поетичними описами Вергілія, намагаючись створити синтетичний образ природи як величне і раціонально організоване ціле — так народжувався трагічний пейзаж. Життя природи на картинах художника сповнене драматичної напруги, яка завжди знаходить гармонійне завершення. Природа у Пуссена — місце дії легендарних героїв, що уособлюють стихійні начала. На «Пейзажі з Поліфемом» образ Поліфема виникає наче зі скелі й панує над долинами та морями. Його пісня зачарувала навіть природу. Завмерли дерева, гори, хмари. На задньому плані — отари, пастухи, орачі, разом із ними фавни, наяди, лісові божества. На думку Пуссена, людина в єдності з природою і споглядання її краси виявляє свою справжню сутність. Враженню гармонії та величі цілого сприяють приглушені тони картини, серед яких домінують світло-зелений, сірий та блакитний кольори.

## Лоррен (1600—1682)

Класичний пейзаж набув нових форм у французького художника Клода Желле, якого називали Лорреном. Захоплення італійською природою Лоррен трансформує в ідеальні образи, однак він сприймає природу більш схвильовано, ніж Пуссен. Його пейзажі мрійливі й елегантні. Художник тонко

передає найменший рух у природі, яка для нього є зразком довершеної гармонії. Найкращими пейзажами Лоррена стали «Полудень», «Вечір», «Ранок», «Ніч». Свіжістю й поетичністю пронизаний кращий з них — «Ранок». Зображуючи безкрайне море, широкі простори, Лоррен розташовував світло в глибині картин. Воно наче лине вперед, досягаючи й глядача. Так поглиблювалася перспектива, посилювався емоційний вплив картин митця.

## Антуан Ватто (1684—1721)

Французький художник А. Ватто був зачинателем нового, «чуттєвого і галантного» стилю рококо у живописі. Персонажі його картин — переважно молоді люди, які живуть безтурботним життям і проводять свої дні у розвагах, на лоні розкішної природи. Полотна Ватто відзначаються глибоким ліризмом, піднесеністю художньої мови, вишуканістю і граціозністю образів.

Найвідоміша картина митця — «Відплиття на острів Киферу» написана під впливом комедії Данкура «Три кузини» — про те, як юні закохані вирушають у паломництво на Острів щасливих. Художник змалював радісну поетичну сцену: молоді пари прогулюються берегом, сидять під кронами могутніх дерев, а навколо бує розкішна природа. Думкою про гармонію людини і природи пронизано багато творів Ватто.

Один із кращих портретів Ватто — картина «Савояр». Усміхнений підліток, музика із Савойї, випромінює радість і духовну енергію. Змальований на тлі золотисто-блакитного пейзажу, хлопець уособлює простоту і гармонійність життя.

## Франсуа Буше (1703—1770)

Зі стилем рококо тісно пов'язана творчість французького художника Ф. Буше. Він малював пейзажі, портрети, але найулюбленішими темами його творів були міфологічні та пасторальні сюжети. Багато картин митця присвячено зображенню Венери, що прокидається від сну, за туалетом, з Амуром, Марсом тощо. Для художньої манери живописця характерні легкість малюнку, нескладна образність, вишуканість стилю.

Фаворитка короля маркіза де Помпадур й усі придворні були в захваті від полотен Ф. Буше; але просвітителі критично ставилися до його творчості. Відомий філософ-енциклопедист Д. Дідро писав: «Його елегантність, манірність, романтична люб'язність, його кокетство... повинні захоплювати фантів... усіх тих, хто далекий від справжнього смаку, істини, правильних понять і строгості мистецтва». Проте, хоча в живописі Буше й не варто шукати високих ідей, його картини надзвичайно ліричні й емоційні. У них краса життя й земні принади набули особливо виразного втілення.

## Вільям Хогарт (1697—1764)

Просвітницький реалізм знайшов яскраве втілення у творчості англійського живописця і гравера В. Хогарта. Його картини — своєрід-



В. Хогарт

на енциклопедія життя Англії того часу. Увагу митця привертали актуальні сюжети, вади людей і суспільства. 1735 року він завершив серію гравюр під загальною назвою «Кар'єра марнотратника», в якій показав усю глибину морального падіння сінка багатих батьків, який врешті-решт потрапляє до в'язниці.

На картині «Зборище опівночі» сучасники легко впізнавали мешканців лондонських нетрів — п'яниць. Створені митцем образи надзвичайно життєві. Кожен із цих покидьків суспільства має інди-

відуальні риси, пережив власну трагедію.

Хогарт був чудовим портретистом. На його портретах зображені представники всіх шарів суспільства: актори, літератори, чиновники, військові, діти, меценати та ін. Портрети Хогарта («Сім'я Строд», «Капітан Корем», «Діти Грехет», «Портрет Гарріка в ролі Річарда II») засвідчили майстерність митця у розкритті духовного стану його персонажів.

Найбільшу славу принесла Хогарту знаменита серія портретів «Модний шлюб». В основі сюжету типова для тодішньої Англії ситуація: зубожілий аристократ влаштовує шлюб свого сина-невігласа з дочкою багатого буржуа. Контрастність образів, поз, жестів допомагає розкрити суперечливість суспільного життя епохи, зсув моральних орієнтирів.

Усі полотна Хогарта відзначаються активною позицією митця, його прагненням «просвітити» сучасників, показати справжню суть дійсності.

# АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК

## А

алегорія 18, 54, 62  
анафора 47  
«Андромаха» 85  
ауто 55  
афоризм 93

## Б

балада 163  
Баранович А. 20  
бароко як доба 13, 16  
бароко як напрям 11, 12, 13, 20  
бароко в Україні 22  
Баумгартен А. 127, 156  
Бах Й. С. 20, 127  
Бекон Ф. 8  
Берліоз Г. 207  
Берніні А. 20  
Берт Д. 35, 44, 204  
«Блискучий театр» 97  
Бомарше П. О. 136  
«Британік» 86  
Буало Н. 70, 85, 98  
«Буря й натиск» 157, 163  
буфонада 110  
Буше Ф. 136, 215  
Бьорк Е. 123

## В

Вагнер Р. 207  
Ватто А. 136, 214  
«веймарський класицизм» 157, 182  
Веласкес Д. 211  
Величковський І. 20  
Величко С. 20  
Віланд Х. М. 136, 160  
«Вільгельм Телль» 162, 170  
«Вільшаний король» 181, 185  
Вінкельман Й. Й. 127, 130, 156  
Вольтер Ф. М. 79, 124, 127, 131  
«Втрачений рай» 36

## Г

Гайдн Й. 127  
Галілей Г. 7  
Галятовський І. 20  
Гарвей В. 8  
Гарін І. 203  
Гассенді П. 76, 96  
Гейнсборо Т. 127, 135  
Гельвецій К. А. 127  
Гендель Г. Ф. 20  
Гердер Й. Г. 124, 127, 160  
«Гец фон Берліхінген» 178  
гіпербола 46  
Глінка М. 207  
Глюк К. В. 127, 131  
Гоббс Т. 10  
Гольдони К. 125

Гонгора А. 14, 20, 24, 45  
гонгоризм 14, 20  
«Горацій» 78, 79  
Грабянка Г. 20  
Грез Ж. Б. 127  
Гріммельсгаузен Г. 20, 30  
Гриб В. 133  
Гудон Ж. А. 127  
гумор 109  
Гуно Ш. 207

## Ґ

Ґете Й. В. 99, 127, 131, 156, 176

## Д

Давід Ж. А. 131  
Декарт Р. 8, 10, 70, 76  
Делакруа Е. 207  
Дефо Д. 126, 127, 137  
Джерард А. 123  
Дідро Д. 125, 126, 127, 133, 136  
Донн Дж. 10, 20, 41  
«Дон Жуан» 99, 101  
«До радості» 162  
драма 55

## Е

Еккерман Й. П. 177  
епіфора 47



Є

Елистратова А. 121

Ж

«Життя — це сон» 52, 54, 57, 58

З

«Західно-східний диван» 183

І

інверсія 46

іронія 109

«Історія життя пройдисвіта, на  
ймення Пабло, зразка волоцюг  
і дзеркала крутіїв» 24, 26

«Історія Тома Джонса, знайди»  
151, 152

«Іфігенія в Тавриді» 182

К

Кальдерон П. 13, 20, 51

Кант І. 70

Караваджо 20, 209

Карамзін М. 135

Кеведо Ф. 14, 24

Кеплер Й. 8

класицизм як доба 67

класицизм як напрям 11, 67

класицизм в Україні 69

класицизм у Франції 74

класицистичний театр у Франції  
XVII ст. 78

комедія 72, 108

комедія масок 108

комедія ситуацій 108

комедія характерів 109

концептизм 14

контраст 43

конфлікт 198

Корнель П. 68, 76, 77

Кочур Г. 203

культизм («культеранізм») 45

Л

Ларошфуко Ф. 91

Лейбніц Г. В. 9, 70, 156

Лейтес Н. 194, 205

Лессінг Г. Е. 126, 127, 130, 131, 156

Ліст Ф. 207

Локк Дж. 122, 127

Ломоносов М. 68, 136

Лоррен (Клод Желле) 76, 214

Люлі Ж. Б. 77, 106

М

Макаров А. 14, 18, 19, 20, 22

максима 93

Малерб Ф. 68, 76

«Мандри Гуллівера» 146

маньєризм 13, 20

марінізм 14, 20

Маріно Дж. 19, 20

Марло К. 13, 205

Мартінов В. 18, 70

Мацапура В. 18

«метафізична поезія» 15, 20

метафора 14, 46, 63

«Мізантроп» 99, 101

Мільтон Дж. 20, 34

«Міщанин-шляхтич» 99, 103, 109

Моліна Т. 20, 53

Мольєр Ж. Б. 76, 85, 96

Монтеск'є Ш. А. 124, 127

Мусоргський М. 207

Н

Наливайко Д. 15, 16, 17, 68, 123

Нартов К. 207

«Незвичайні пригоди Сімпліція  
Сімпліссимуса» 30, 31

«Нічна пісня подорожнього» 180

Ньютон І. 9

П

парадокс 93

Парахонський Б. 12, 17, 18

Паскаль Б. 10, 14

перифраз 46

«Підступність і кохання» 159, 163

«Поезія і правда» 183

поема 198

«Поетичне мистецтво» 70

«Полієвкт» 78

Поп А. 123, 131

порівняння 43

Порітцер І. Н. 205

«Пра-Фауст» 192

преціозна література 14, 20

преромантизм 129, 135, 176

«Прометей» 178

Просвітництво 129

просвітницький класицизм 129

просвітницький реалізм 131

Просвітництво у Німеччині 156

Пушкарська В. 207

Пушкін О. 99, 203

Пуссен Н. 76, 213

Р

Радивилівський А. 20

Расін Ж. 76, 84

раціоналізм 67, 69

Рейнолдс Д. 131

Рембрандт Х. ван Р. 20, 210

ренесансний реалізм 76

Річардсон С. 135, 151

«Робінзон Крузо» 138, 139

«робінзонади» 140, 142

«Розбійники» 159, 163

«Роки навчання Вільгельма  
Мейстера» 182

рококо 133, 135

Рубенс П. П. 20, 212

«Рукавичка» 162, 165

Руссо Ж. Ж. 124, 126, 127, 134, 135

русоїзм 126

С

сарказм 109

сатира 110

Свіфт Дж. 126, 127, 133, 142  
сентименталізм 133, 134  
символ 18, 47  
«Сід» 68, 78, 81  
Сигал Н. 70  
«Скнара» 99, 102  
Сковорода Г. 20  
Скуратівський В. 99  
«Сновидіння» 25, 27  
сонет 43  
Спіноза Б. 10, 70, 185  
Стерн Л. 133, 135  
«Страждання юного Вертера» 179

## Т

«Тартюф» 99  
Тассо Т. 13, 20  
«темний стиль» 46  
«Торквато Тассо» 182

трагедія 72, 198  
Триссіно 67

## Ф

Фальконе Е. М. 127  
фарс 110  
«Фауст» 184, 192  
«Фауст» у світовому мистецтві 207  
Фауст у літературі 204  
«Федра» 87, 89  
Філдінг Г. 125, 127, 133, 149  
Фіхте Й. Г. 70, 183  
Франко І. 203

## Х

Хатчесон Ф. 122  
Хогарт В. 124, 127, 133, 215  
хорнада 58

## Ц

«Цинна, або Милосердя Августа»  
68, 78, 80

## Ч

Чайковський П. 207  
Чижевський Д. 15, 16, 17

## Ш

Шалагінов Б. 194, 204  
Шарден Ж. Б. С. 127, 133  
Шеллінг Ф. В. Й. 70, 183, 185  
Шерідан Р. Б. 133  
Шефтсбері Е. Е. К. 121, 122, 127  
Шиллер Ф. 125, 127, 131, 156  
Шнітке А. 207

## Ю

Юм Д. 123

1. *Андрієнко Л., Мізюк І.* Естетична сутність і цінність літератури українського бароко // Дивослово. — 1997. — № 2. — С. 40—42.
2. *Андроник А. В.* Победить в себе зверя (Материалы к урокам по изучению пьесы П. Кальдерона «Жизнь есть сон») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 1998. — № 11. — С. 21—26.
3. *Аникин Г. В., Михальская Н. П.* История английской литературы. — М.: Высш. школа, 1975. — 528 с.
4. *Аникст А.* Даниель Дефо. — М.: Детгиз, 1957. — 131 с.
5. *Аникст А.* «Фауст» Гете: Литературный комментарий. — М.: Наука, 1979. — 350 с.
6. *Артамонов С. Д.* Вольтер и его век. — М.: Просвещение, 1980. — 220 с.
7. Антологія іспанської літератури доби бароко / Упорядкування і коментар О. Пронкевича // Вікно в світ. — 2000. — № 3. — С. 83—159.
8. *Балашов Н. И.* Славянская тематика у Кальдерона и проблема Ренессанс — барокко в испанской литературе // Изв. АН СССР. — Сер. лит. и яз. — 1967. — Т. XXVI, вып. 3. — С. 227—241.
9. *Барская Т.* Дени Дидро. — А.: Искусство, 1962. — 114 с.
10. *Безвершук Ж. О.* Історія і теорія світової та вітчизняної культури. — К.: КДПІ, 1991. — 250 с.
11. *Берт Д.* Сто лучших литераторов. — М.: Крон-пресс, 1999. — 432 с.
12. *Вороніна М. П.* Кальдерон де ла Барка — парадокси долі // Вікно в світ. — 2000. — № 3. — С. 5—9.
13. *Гаккебуш В.* Пересторога Ф. Шиллера // Всесвіт. — 1969. — № 12. — С. 133—137.
14. *Гарин И.* Пророки и поэты. — Т. 1. — М.: Терра, 1992. — 690 с.
15. *Гречанюк С.* Вічні книги. — К.: Дніпро, 1991. — 317 с.
16. *Гречанюк С.* Прозріння і розчарування Дж. Свіфта // Всесвіт. — 1987. — № 3. — С. 149—157.
17. *Греченко В., Чорний І., Кушнерук В., Режко В.* Історія світової та української культури. — К.: Літера, 2000. — 464 с.
18. *Гуляев Н. А., Шибанов И. П.* и др. История немецкой литературы. — М.: Высш. школа, 1975. — 526 с.
19. *Дубашинский И. А.* «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта. — М.: Высш. школа, 1969. — 110 с.
20. История западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского. — Т. 1. — М.: Искусство, 1956. — 750 с.
21. История немецкой литературы: В 3-х т. — М.: Радуга, 1985.
22. *Кочур Г.* Сонячний геній (Й. В. Гете) / Гете Й. В. Твори. — К.: Молодь, 1969. — С. 3—41.
23. *Лейтес Н. С.* От «Фауста» до наших дней. — М.: Просвещение, 1987. — 223 с.
24. *Леонов С. А.* Литература классицизма в школьном изучении. — М.: Флинта: Наука, 1997. — 160 с.
25. *Лозвин Г. П.* «Майстерно ти стріляєш з лука, Телль...» (До проведення уроків з вивчення поетичної драми Ф. Шиллера «Вільгельм Телль») // Зарубіжна література в навчальних закладах України. — 1999. — № 9. — С. 21—25.

26. Луценко Т. В. Зарубежная литература в школе. — Минск, 1973. — 224 с.
27. Макаров А. Світло українського бароко. — К.: Мистецтво, 1994. — 273 с.
28. Максимова Л. «Мислити і діяти, діяти і мислити, діяти і мислити» (Тези до уроків, присвячених вивченню «Фауста» Гете) // Вікно в світ. — 1999. — № 3. — С. 51—54.
29. Маркіна А. Пізнати світ: Методичні нотатки до першої частини «Фауста» Гете // Вікно в світ. — 1999. — № 3. — С. 47—50.
30. Мартинов В. Ф. Мировая художественная культура. — Минск, 1997. — 318 с.
31. Мацапура В. І. Це загадкове, примхливе бароко // Зарубіжна література в навчальних закладах України. — 1999. — № 2. — С. 7—11.
32. Моруа А. Три Дюма. Литературные портреты. — К.: Высш. школа, 1988. — 560 с.
33. Муравьев В. Джонатан Свифт. — М.: Просвещение, 1968. — 303 с.
34. Наливайко Д. Бароко і драма Кальдерона «Життя — це сон» // Тема. — 2000. — № 1. — С. 5—17.
35. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К.: Мистецтво, 1981. — 285 с.
36. Ніколенко О. М. «Ах, коли ж воскреснем ми душою?» Ф. Шиллер. «Рукавичка» // Зарубіжна література в навчальних закладах України. — 1998. — № 11. — С. 25—29.
37. Ніколенко О. М. Король комедії. Система уроків вивчення п'єси Ж. Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич» у культурологічному контексті // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2001. — № 5. — С. 8—18.
38. Ніколенко О. М., Стеценко С. Д. Навіщо людині вчитися? Урок компаративного аналізу за творами Ж. Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич» і Д. Фонвізіна «Недоросток». 8 клас // Зарубіжна література в навчальних закладах України. — 1999. — № 2. — С. 50—54.
39. Ніколенко О. М. «Через любов наближуються до неї...», або У полоні Природи (Й. В. Гете. «Вільшаний король») // Зарубіжна література в навчальних закладах України. — 1998. — № 11. — С. 19—24.
40. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. — М.: Высш. школа, 1984. — 336 с.
41. Парахонський Б. Бароко: поетика і символіка // Філософська і соціологічна думка. — 1993. — № 6. — С. 99—114.
42. Правскин З. И. Испанская литература XVII — середины XIX в. — М.: Высш. школа, 1978. — 286 с.
43. Пушкарская В. М. Изучение классической зарубежной литературы в школе: Пособие для учителя. — К.: Радянська школа, 1983. — 128 с.
44. Ратгауз М. Г. Некоторые вопросы поэтики драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» // Вестник Моск. ун-та. — Сер. 9. — Филология. — 1987. — № 2. — С. 74—78.
45. Рязанцева Т. «Жив, писав, кохав...» Життя і творчість Ф. де Кеведа // Всесвіт. — 1997. — № 10. — С. 156—160.
46. Сак А. М., Федорук О. К. Зарубіжне мистецтво. — К.: Радянська школа, 1980. — 143 с.
47. Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. — М.: Изд-во МГУ, 1964. — 483 с.
48. Скурятівський В. Мольєр // Всесвіт. — 1972. — № 1. — С. 200—204.
49. Соколова А. «Едва ли миг отдельный возвеличу, вскричав «Мгновение, повремени». — Все кончено...» (План-конспект урока по «Фаусту»: Гете с элементами поиска, диалога и использования языка оригинала) // Вікно в світ. — 1999. — № 3. — С. 30—46.
50. Соколянський М. Г. Творчество Г. Филдинга. — К.: Высш. школа, 1975. — 173 с.
51. Таранов П. С. 106 философов. Жизнь, учение, судьба. — Симферополь: Таврия, 1995. — Т. 2. — 510 с.
52. Тарасова Н. Образ Фауста у світовій літературі // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2000. — № 2. — С. 35—37.
53. Томашевский Н. Традиция и новизна. Заметки о литературе Италии и Испании. — М.: Худ. лит., 1981. — 287 с.
54. Угрин А. Конфликт добра и зла в изображении человеческой природы (Опорная схема к «Фаусту» Гете) // Вікно в світ. — 1999. — № 3. — С. 55—60.

55. Українське літературне бароко: 3б. наук. праць. — К.: Наукова думка, 1987. — 299 с.
56. Українська та зарубіжна культура / За редакцією М. М. Заковича. — К.: Знання, 2000. — 622 с.
57. Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер. — М.: Наука, 1973. — 88 с.
58. Чамеев А. А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 127 с.
59. Чижевський Д. Історія української літератури. — Тернопіль, 1994. — 480 с.
60. Шалагінов Б. Б. Й. В. Гете // Вікно в світ. — 1999. — № 1. — С. 52—73.
61. Шалагінов Б. Гете і Шеллінг // Вікно в світ. — 1999. — № 3. — С. 24—30.
62. Шалагінов Б. «Фауст» Й. В. Гете: люди на поміж Богом і дияволом // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2000. — № 12. — С. 45—46.

Чижевський Д.С.

Та

31 в навію  
Ч

13. - 2005.

с. 4-5

Лірика ніч.  
Бароко: Андреас  
Тріфріус

ВІД АВТОРА .....	3	ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ КЛАСИЦИЗМУ .....	74
<b>ЛІТЕРАТУРА XVII СТОЛІТТЯ</b>		Історичні умови виникнення класицизму у Франції .....	
БАЧЕННЯ СВІТУ ТА ЛЮДИНИ В XVII СТОЛІТТІ .....	7	П'єр Корнель .....	77
БАРОКО: КРАСА «ПЕРЛИНИ НЕПРАВИЛЬНОЇ ФОРМИ» .....	12	Жан Расін .....	84
Основні ознаки, поетика, течії .....	12	Франсуа де Ларошфуко .....	91
ПРЕДСТАВНИКИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО .....	24	ЖАН БАТИСТ МОЛЬЄР .....	96
Франсіско де Кеведо-і-Вільєґас .....	24	Майстер класицистичної комедії .....	96
Ганс Якоб Кристоф Гріммельсгаузен .....	30	«Міщанин-шляхтич» .....	109
Джон Мільтон .....	34	<b>ЛІТЕРАТУРА XVIII СТОЛІТТЯ</b>	
БАРВИ БАРОКОВОЇ ЛІРИКИ .....	41	ПРОВІДНІ КОНЦЕПЦІЇ ПРОСВІТНИЦТВА .....	121
Джон Донн — засновник «метафізичної школи» поезії .....	41	ХУДОЖНІ НАПРЯМИ ДОБИ .....	129
Луїс де Гонгора-і-Арготе — творець «культистської» поезії .....	45	ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ ПРОСВІТНИЦТВА .....	137
ПЕДРО КАЛЬДЕРОН ДЕ ЛА БАРКА .....	51	Даніель Дефо .....	137
Особистість і митець доби Бароко .....	51	Джонатан Свіфт .....	142
«Життя — це сон» .....	58	Генрі Філдінг .....	149
ГАРМОНІЯ КЛАСИЦИЗМУ .....	67	ФРІДРІХ ШИЛЛЕР .....	156
Основні принципи та ознаки .....	67	Своєрідність німецького Просвітництва .....	156
		Життєвий і творчий шлях Ф. Шиллера .....	157
		Естетичні погляди Ф. Шиллера .....	163

Балада «Рукавичка» . . . . .	165	Дієго Родрігес де Сільва Веласкес . . . . .	211
«Вільгельм Телль» . . . . .	170	Пітер Пауль Рубенс . . . . .	212
ЙОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ . . . . .	176	Нікола Пуссен . . . . .	213
Поет, драматург, філософ . . . . .	176	Лоррен . . . . .	214
Балада «Вільшаний король» . . . . .	185	Антуан Ватто . . . . .	214
Трагедія «Фауст» . . . . .	192	Франсуа Буше . . . . .	215
		Вільям Хогарт . . . . .	215
ВИДАТНІ ХУДОЖНИКИ			
XVII—XVIII СТОЛІТЬ . . . . .	209	АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК . . . . .	216
Мікеланджело Мерізі да Караваджо . . . . .	209	ЛІТЕРАТУРА . . . . .	219
Рембрант Харменс Ван Рейн . . . . .	210		

## Офіційні дистриб'ютори видавництва «Ранок»:

Горлівка: П. П. «ТАЙБАНК»; тел. 7-47-05;  
Дніпропетровськ: Представництво видавництва «РАНОК»; вул. Ак. Лазаряна, 2; тел. 43-46-95;  
Центр навчальної книги; вул. Свердлова, 70 (ДОППО);  
Дубно (Рівненська обл.): «Книгарня», вул. Замкова, 21; тел. 4-23-93;  
Житомир: Представництво видавництва «РАНОК»; проїзд Скорульського, 5, к. 310; тел. 37-33-23;  
Запоріжжя: «Константа-І»; пр. Леніна, 142; тел. 62-50-70, 13-75-06;  
Івано-Франківськ: Книгарня «Ранок»; вул. Мазепа, 4; тел. 2-31-69;  
Київ: ТОВ «ВОІР»; вул. Нижній Вал, 63; тел. 495-14-15, 230-60-74;  
Кривий Ріг: МПП «Дар»; вул. Тухачевського, 75; тел. 66-41-88;  
Всебратьське-2, 46, кв. 27; тел. 27-60-17;  
Луганськ: «Глобус — книга»; вул. Радянська, 58; тел. 53-62-30;  
«Навчальна книга»; вул. Коцюбинського, 2, оф. 104; тел. 55-18-14;  
вул. Слов'янська, 1а (ЛОППО);  
Львів: Представництво видавництва «Ранок»; вул. Декарта, 17; тел. 335-339;  
«Світ знань»; вул. Леонтовича, 2 (ЗОШ № 11); тел. 72-92-56;  
Миколаїв: Представництво видавництва «РАНОК»; вул. Адміральська, 4 (ОППО); тел. 35-44-77;  
Нікополь: Представництво видавництва «РАНОК»; просп. Трубників, 16; тел. 2-23-00;  
Одеса: Представництво видавництва «РАНОК»; вул. Нежинська, 71; тел. 26-45-82;  
Представництво видавництва «РАНОК»; вул. Терешкової, 45, кв. 1; тел. 67-89-28, 64-42-64;  
Полтава: ТОВ Видавництво «Оріяна»; вул. Артема, 16; тел. 56-02-04, 56-11-06;  
Книгарня, вул. Чапаєва, 3;  
Радивилів (Рівненська обл.): універмаг, 1 поверх, вул. Невського, 6; тел. 4-12-63;  
Севастополь: «Учебная книга»; вул. Гавена, 2; тел. 24-53-63;  
Сімферополь: Представництво видавництва «РАНОК»; вул. Крилова, 28; тел. 299-414;  
Суми: «Книголюб»; наб. ріки Стрілки, 46; тел. 27-33-80 («Будинок природи»);  
Тернопіль: «Підручники і посібники»; вул. Поліська, 6; тел. 43-15-15, 43-10-21;  
Харків: «Центр навчальної книги»; вул. Скрипника, 14; тел. 47-40-63 («Будинок вчителя»);  
«BookАшка»; пр. Гагаріна, 157 (ЗОШ № 114);  
Херсон: ПП «Гувернер»; вул. Декабристів, 5, к. 13; тел. 26-21-71;  
вул. Покришева, 41; тел. 54-01-85 (ПРУЦОПК);  
Черкаси: Представництво видавництва «РАНОК»; вул. Бидгоцька, 38/1; тел. 64-41-07;  
Чернівці: «Світ книги»; майдан Соборний, 9/30; тел. 2-16-12.

### Навчальне видання

Серія «Скарбниця словесника»

Ніколенко Ольга Миколаївна

**БАРОКО, КЛАСИЦИЗМ, ПРОСВІТНИЦТВО.**

**ЛІТЕРАТУРА XVII—XVIII СТОЛІТЬ**

Посібник для вчителя

Редактор *І. Л. Базиланська*  
Технічний редактор *В. І. Труфен*  
Коректор *О. Г. Неро*

Підписано до друку 20.01.2003. Формат 84×108/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Мисль. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 23,52.  
Тираж 5000 пр. Зам. № 3-97.

ТОВ «Веста». Свідоцтво ДК № 500 від 21.06.2001.  
61157, Харків, вул. Власенка, 22.

З питань співробітництва звертатися за  
тел.: (0572) 19-48-65, 19-58-67, 40-31-67, 43-27-83

Віддруковано з готових діапозитивів у ВАТ «ХКФ “Глобус”».  
61012, Харків, вул. Енгельса, 11.



## Служба «Книга — поштою»

**Замовлення надсилайте на адресу:**

61045, м. Харків, а/с 3355, «Книга — поштою»

**Повний каталог видань надсилається безкоштовно.**

**Замовити книги можна також у будь-якому**

**відділенні зв'язку України за каталогом**  
**видавництва «РАНОК».**



Особливістю мистецтва XVII ст. є співіснування  
в ньому двох головних художніх систем, двох стилів,  
двох напрямів — бароко і класицизму.  
Бароко втілювало безмежність і суперечливість світу й людини,  
той «хаос», який не підлягає раціональному пізнанню,  
боріння різних сил, загадкову таїну сущого.  
Класицизм, навпаки, прагнув знайти рівновагу й логіку в усьому.



XVII ст., доба Просвітництва, відзначається  
строкатістю в ідейному та художньому плані.  
Просвітництво не створило якогось одного художнього напрямку:  
розвивалися просвітницький класицизм,  
просвітницький реалізм, сентименталізм, стиль рококо.  
Попри всю розбіжність у поглядах, усіх представників  
Просвітництва єднає дещо спільне, що дозволяє  
виокремити цю добу в історії духовної культури людства.