

БАРОКО Й КЛАСИЦИЗМ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ.

Проблеми бароко й класицизму не є малодослідженими ділянками у вітчизняному літературознавстві. Серед найбільш ґрунтовних студій варто відзначити видані у радянський період збірники наукових статей “Ренессанс. Барокко. Класицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве” (1966), “XVII век у мировом литературном развитии” (1969), монографії Обломієвського Д. Д. [12], Наливайка Д. С. [9]. За останнє десятиліття в українському літературознавстві вказаним проблемам присвячені розвідки Борецького М. І. [3], Лімборського І. В. [6], Мацапури В. І. [8], Ніколенко О. М. [11] та ін. Не можна не згадати монографію Анатолія Макорова “Світло українського бароко”, видання якої 1994 року стало важливою віхою вивчення бароко в Україні. Проте в існуючих дослідженнях бароко й класицизм здебільшого подаються поаспектно як окремі явища, а не як різні сторони одного і того ж культурного процесу. Розгляд двох протилежних одностадіальних і рівноправних художніх систем у зіставленні дасть змогу краще зрозуміти естетичні засади та поетику кожної з них, а також вияснити характер епохи, в яку вони функціонували. Такою і є мета представленої статті. Для початку декілька слів про XVII століття.

Слід зауважити, що поняття “XVII століття” означає тут не календарний період, а культурно-історичну епоху з притаманними їй рисами, які відрізняють її від попереднього Відродження і наступного Просвітництва. Специфічні особливості епохи пов'язані у значній мірі з конкретно-історичними умовами її розвитку як серединної ланки у процесі переходу від феодальної дійсності, усталених середньовічних понять про світ і людину до утвердження буржуазних відносин і менталітету Нового часу з його культом розуму. Взаємопроникнення двох систем як в культурно-історичній, так і суспільно-політичній площинах у різних співвідношеннях відбувалося впродовж майже всього століття, що визначило його крайню внутрішню складність, суперечливість і водночас багатогранність. У XVII столітті мають

місце досить неоднорідні за своїм характером та ідейним спрямуванням явища. Так, у Голландії та Англії відбуваються перші буржуазні революції (Голландія – 1609 р., Англія – 1688 р.), у Франції небувалої могутності набуває монархія; бурхливо розвивається наукова й технічна думка (відкриття Галілео Галілея, Йоганна Кеплера, Вільяма Гарвея, Рене Декарта, Блеза Паскаля та ін.), водночас активізуються церковні сили, панує релігійний фанатизм, поширюється контрреформація, інквізиція (Іспанія, Італія), ведуться затяжні релігійні війни (30-літня війна у Німеччині). Така неоднорідність розвитку викликає труднощі у визначенні загальної періодизації епохи. Єдиним спільним моментом доби, який можна назвати переломним, вважаються 40–50 роки, після яких зрушення на різних рівнях відбулися в багатьох європейських країнах. Проте їх наповнення надто різноманітне, щоб можна виділити домінуючі тенденції того чи іншого періоду.

У мистецтві наприкінці XVI – на початку XVII століття майже одночасно формуються дві опозиційні художні системи – бароко й класицизм, співвідношення та форми взаємодії яких у різних країнах значно відрізнялися. Якщо бароко більшого поширення набуло в країнах із переважаючою земельною аристократією і сильним впливом церкви (Німеччина, Іспанія, Італія), то класицизм – із централізуючим в особі монарха державним началом (Франція, Росія). У деяких країнах, наприклад в Англії, обидва напрями розвивалися паралельно, причому в творчості одного і того ж митця можна було знайти риси бароко і класицизму (Дж. Мільтон). До того ж обидвом системам у кожній країні були властиві національні риси. Та незважаючи на різні відмінності, бароко і класицизм об'єднувало те, що вирізняло епоху XVII століття від Ренесансу загалом: відсутність характерної для Ренесансу гармонійності світовідчуття, уявлень про цілісність людської натури, про нерозривну єдність тілесного й духовного начал. На перший план у мистецтві й літературі XVII століття висувається зображення внутрішніх суперечностей людини, осмислення розірваності зв'язку між особистістю й суспільством, між життєвими ідеалами і реальною дійсністю. Окрім того, обидві системи

розвивались під значним впливом раціоналістичних філософій Р. Декарта, Б. Спінози, Г. Лейбніца, проте категорія “розуму” знаходила своєрідне заломлення в кожній з них.

У пошуках гармонії, намаганнях подолати хаос буття, недосконалість людської природи теоретики і практики бароко та класицизму пропонували свою систему світоглядних і морально-етичних цінностей. Так, митці бароко вищою духовною мудрістю вважали божу благодать, протиставляючи її людській зіпсутості й гріховності, висували ідеал поміркованої у своїх тілесних бажаннях людини (майже аскета), яка зневажає матеріальні блага і загалом земне життя як сфери нижчого порядку заради вічного служіння Богові. Бог виступає як єдина сутність, варта високої оцінки, людина ж представлена слабкою й безпомічною, а земне життя – марне і швидкоплинне. Особливого поширення у бароко набула концепція життя як сну, що швидко минає, є миттю у порівнянні з вічністю потойбічного існування. Усі події життя, як у сні, відбуваються спонтанно, поза волею людини, є фатально неминучими; справжнє народження й пробудження настає лише після смерті, у Божому Царстві (саме такою думкою пройнятий один із ключових монологів Сехісмундо у драмі Педро Кальдерон “Життя – це сон”). Така інтерпретація життя та людської волі наповнювала мистецтво бароко похмурим і песимістичним колоритом, породжувала мотиви відчаю, песимізму та зневіри.

У класицизмі домінуючою виступає ідея держави і громадянського обов'язку, заради яких слід жертвувати особистими інтересами та пристрастями. Позитивним героєм тут фігурує гармонійний, цілеспрямований і суспільно активний індивід, який усвідомлює свою відповідальність перед державою, готовий добровільно поступитися власними почуттями. Такий тип поведінки для нього є виявом “розумної волі”, яка перемагає “нерозумну пристрасть” і робить людину щасливою. Проте ні в якому разі не слід вважати, що твори класицизму оспівують сліпе і безболісне підкорення особистого суспільному. Оскільки пристрасть чинить

опір і вступає в конфлікт із здоровим глуздом, вибір героїв проходить через важкі душевні сумніви й муки, внутрішню боротьбу (Родріго та Хімена у п'єсі Корнеля "Сід", Куріацій у трагедії Корнеля "Горацій" та ін.). На протистоянні цих двох начал (почуття і пристрасті, особистого й суспільного) і ґрунтується трагізм та драматизм творів класицизму. Проте, на відміну від бароко, класицизм вірить у могутність людської волі й розуму, єдність суспільного й морально-етичного начал, тому для його творів характерний життєстверджуючий пафос і гуманізм.

Відповідно обидві системи відрізнялися художніми методами, засобами пізнання й моделювання дійсності. Усвідомлюючи безкінечність всесвіту, неможливість осмислення логіки розвитку подій, теоретики й практики бароко визнавали єдино правильним інтуїтивне пізнання, яке дозволяє проникнути у внутрішню сутність речей, поєднати світ видимий і невидимий, реальний та ілюзорний, свідомий і неусвідомлений. Митці бароко заперечували можливість пізнання дійсності, не ставили перед собою завдання пояснити її, навпаки, демонстрували її складність, змінність, непізнаність, тому художній світ у їхніх творах постає багатозначним, ірраціональним, динамічним. Звідси – потяг бароко до живописності, гротеску, містики, алегорії, гіперболи, риторики, контрасту, ускладнених сюжетів і композицій, запутаної інтриги, висвітлення одних і тих самих подій під кутом зору різних персонажів. Визначальним стильовим засобом бароко є метафора, за допомогою якої можна пов'язати чи зіставити несумісні на перший погляд ідеї та предмети (комічне і трагічне, піднесене й потворне, аскетизм і гедонізм, християнство й язичництво, світ духовний і фізичний, світло й темряву), таким чином добитися високої емоційності, експресивності, філософської глибини, водночас вишуканості. За словами Д. Наливайка "... в метафорі доба бароко вбачала і модель світу, і ефективний засіб його пізнання. [...]" [10, 9]. Вміння поєднувати найвіддаленіші явища є, за твердженням визнаних теоретиків бароко Б. Грасіана й Е. Тезауро, виявом "швидкого розуму", або дотепності розуму. Принцип дотепності, а ще його

називали “концептизмом”, набув особливої популярності в поезії бароко. Його ввели і широко застосовували Дж. Маріно в Італії, Л. де Гонгора в Іспанії, Джон Донн і поети-метафізики в Англії. Будуючи свої твори на дотепних і ускладнених парадоксах, контрастних сполученнях, які виходили за рамки звичних понять і уявлень про світ (наприклад, у Джона Донна дівоча сльоза нагадує поету глобус; розлуку з коханою він порівнює з ножицями; корабель, захоплений бурею, трясеться, як хворий на лихоманку тощо), митці бароко значно розширювали ідейно-художні можливості поезії, сприяли її жанровому, структурному та образному оновленню. Варто зауважити, що стилістичний прийом “поєднання непоєданого” виявився досить плідним у світовій літературі, особливо в епоху модернізму у творчості символістів, сюрреалістів, футуристів, абсурдистів та ін.

Літературне бароко виявило себе в різних жанрах: драмі, трагікомедії, романі, поемі, сонеті, сатиричному вірші. До видатних представників бароко належать, крім вище названих, драматург П. Кальдерон, поет і прозаїк Ф. де Кеведо (Іспанія), поет і драматург А. Грифіуса, прозаїк Г. Гріммельсгаузен (Німеччина) та інші.

На відміну від митців бароко, класицисти основою пізнання світу вважали розум і думку, тому відкидали інтуїцію і, відповідно, ускладненість та метафоричність барокових творів, які, на їх погляд, були позбавлені “хорошого смаку”. Визнаючи ідеал прекрасного незмінним, класицисти вважали, що твір може бути красивим лише тоді, коли побудований за принципом ідеальної природи, тобто розумно (поняття краси і розуму асоціювались): у строгій логічній послідовності, раціонально, ясно й просто. Взірцем для них стали твори античних митців, які відповідали цим “нормам”, були досконаліми. Власне класицизм і виник як наслідування античних взірців (із латин. *classicus* – взірцевий). Проте в античній спадщині класицистами відбиралось те, що відповідало їхнім ідеалам “облагородженої природи”.

Велике значення для поширення та кристалізації класицизму мало картезіанство – філософія французького мислителя Рене Декарта, якому належить заслуга розробки раціоналістичного методу пізнання. Саме розум, на його думку, повинен допомагати кожній людині, зокрема і митцеві, стримувати й регулювати свої почуття та емоції. У своїх трактатах (“Роздуми про метод”, “Пристрасті душі”) Декарт закликав письменників до строгої розумової дисципліни, до чіткого розмежування та аналізу явищ історії й літератури, їх узагальнення від простого до складного.

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

Особливого значення в класицизмі надавалось поділу жанрів на високі й низькі, який здійснювався за принципом приналежності їх до високого чи низького стилів. До високих жанрів належали оди, трагедії, героїчні поеми, до низьких: – комедії, сатири, фарси, байки. Для кожного жанру були встановлені свої чітко визначені межі й особливості, відповідні до жанру герої і мова. Так, у високих жанрах звучали патріотичні ідеї, низькі носили побутовий характер, у них переважно висміювались соціальні та людські вади; героями високих жанрів ставали короновані особи, аристократи, у низьких – міщани, селяни, бідняки; мова трагедій, од, героїчних поем мала бути поетичною, пафосною, піднесеною, без просторіччя та фольклоризмів, комедій – прозова і народна. Існувала строга заборона на змішування високого і низького, трагічного і комічного, прекрасного й потворного (порівняйте з бароко). Так, у трагедіях не можна було показувати жорстокі видовища, криваві сцени, про них переважно розповідали другорядні герої. Важливим для класицизму було правило трьох єдностей у драмі: місця, часу

та дії. Події повинні були відбуватись впродовж однієї доби, в одному місці й навколо одного конфлікту. З творів вилучалося все дріб'язкове, окреме, раптове, збережено головне й суттєве. Ці та інші правила значно обмежували творчу уяву письменника, проте являли собою важливий етап розвитку сценічного мистецтва, оскільки сприяли більш поглибленому й виразному розкриттю основної думки твору, його конфлікту. На сцені, і зокрема в трагедії, “можна було якнайпотужніше представити полярність протистояння “розуму” і “почуття”, ”обов’язку” і “кохання”, доповнюючи це драматичною грою, переживаннями та відчуттями акторів” [6, 3]. Прогресивне значення класицизму полягало також у визнанні високої виховної місії мистецтва, у формуванні через позитивний приклад єдиного “хорошого смаку”. Окрім того, завдяки принципу чистоти стилів формувались літературні національні мови.

Як уже відзначалось, найбільшого розвитку класицизм набув у Франції, оскільки співпав з процесом становлення національної й державної єдності країни. Французький абсолютизм, поклавши кінець феодальному свавіллю, активно втрутився в літературне й культурне життя. Класицизм із його ідеєю державності, патріотичного обов’язку, нормативною поетикою виявився першим напрямом, визнаним офіційною владою. Період розквіту цього напрямку припадає на XVII ст., проте він продовжував існувати аж до початку XIX ст. Найбільш яскравими представниками французького класицизму стали драматурги П'єр Корнель, Жан Расін, Жан-Батіст Мольєр. В Англії теоретиками й практиками класицизму були у різний час Бен Джонсон (поч. XVII ст.), Джон Драйден (друга полов. XVII ст.), Олександр Поуп (поч. XVIII ст.) та ін. У Німеччині – Мартін Опіц, Йоганн Готшед, у Росії – О. Сумароков, М. Ломоносов, Д. Фонвізін.

Одночасне існування двох опозиційних систем у європейському мистецтві постренесансного періоду свідчило про те, що мистецтво входило в нову фазу свого розвитку, підходило по-різному до оцінки та художнього моделювання епохи, яка втратила характерну для Відродження гармонійність

і цілісність світосприйняття. Причому жодну із систем бароко чи класицизму не можна вважати домінуючою у масштабах світового літературного процесу. Вони співіснували, “урівноважуючи” одна одну, були, за образним висловлюванням російського дослідника Большакова В.П., не протилежностями, “а полюсами магніту, які протистоять один одному, проте не можуть існувати один без одного” [2, 19].

Література:

1. Антологія іспанської літератури доби бароко / Упорядкування і коментар О. Пронкевича // Вікно в світ.– 2000.– № 3.– С. 83–159
2. Большаков В. П. Оппозиция барокко-классицизм во французской драматургии XVII века // Изв. АН России. Серия литературы и языка. – 1996. – Т. 55. – № 4. – С. 18-28.
3. Борецький М.І. Класицизм і його різновиди // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.– 1998.– № 12.– С. 46-47.
4. Виппер Ю.Б. О “семнадцатом веке” как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии.– М., 1969.– С. 11–60.
5. Джон Донн: портрет на фоне епохи // Литературное обозрение.– 1997.– № 5.– С. 3–51.
6. Лімборський І. В. Класицизм як художньо-естетична система: етапи становлення, художні форми, національні варіанти // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 2.
7. Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994. – 273 с.
8. Мацапура В. І. Це загадкове, примхливе бароко... // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1999. – № 2. – С. 7–11.
9. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили.– К., 1981.– 285с.
10. Наливайко Д. Бароко і драма Кальдерона “Життя – це сон” // Тема.– 2000.– № 1.– С. 5-17.

11. Ніколенко О.М., Хоменко Н.В. Гармонія класицизму // Зарубіжна література в навчальних закладах – 1999.– № 2.– С. 12–15.
12. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм.– М., 1968.– 375 с.
13. Парахонський Б. Бароко: поетика і символіка // Філософська і соціологічна думка.– 1993.– № 6.– С. 99-114.
14. Ренессанс.– Барокко.– Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV – XVII веков. Сборник статей.– М., 1966.

Девдюк Іванна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

ЛІТЕРАТУРА ПРОСВІТНИЦТВА: НАПРЯМИ, ЖАНРИ, СТИЛІ, КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ.

Епоха Просвітництва, хронологічні рамки якої умовно співпадають із XVIII століттям, є одним із ключових періодів розвитку світової цивілізації. Як загальнокультурний ідеологічний рух Просвітництво відзначається відносною цілісністю та однастайністю: спрямованістю проти монархічних режимів, феодальної ідеології й культури, церковних догм; захистом інтересів третього класу, вірою у майбутній демократичний лад; активною діяльністю щодо поширення науки та освіти як перетворюючої сили; утвердженням нових моральних та громадянських цінностей тощо. Проте в кожній країні Просвітництво вирізнялося певною національною своєрідністю, динамікою розвитку, формами художнього вираження та ін. Тому більшість праць, присвячених літературним явищам XVIII ст., розглядають або загальні естетичні та світоглядні тенденції епохи, як, наприклад, монографія С. В. Тураєва [9], або її національні варіанти зокрема [1; 2; 5; 10]. У статті, яка подається на розгляд, робиться спроба діахронного аналізу знакових художніх структур XVIII ст. з урахуванням загальних та національно-специфічних закономірностей літературного процесу доби.

Загальновідомо, що Просвітництво не є літературним напрямом, а являє собою філософську, соціальну, етичну концепцію, яка знайшла повний і багатогранний вияв у літературі. Письменники одночасно з філософами активно розвивали ідеї Просвітництва, надаючи важливого значення літературі як засобу перебудови й перевиховання суспільства. Такі завдання визначили спрямування їх естетичних пошуків, своєрідність художнього методу, зумовили активну позицію митця.

Як і класицисти, просвітителі основою пізнання і діяння людини вважали розум, але надали цьому поняттю нового змісту, визначили його головним критерієм оцінки минулого, сучасного і майбутнього. Все, що виходило за рамки розумного, на їх, думку, мусило відійти й загинути. Так,

феодалні відносини визначались ними як нерозумні і засуджувались. Майбутнє ж суспільство, завдяки вихованню, освіті, буде побудоване за розумними принципами, які були порушені у часи середньовіччя. Не менш переконливими виглядали міркування просвітителів щодо “природи” – іншого ключового поняття Просвітництва, хоча “природа” і “розум” часто асоціювалися. Діячі епохи вважали, що природа створена за мудрими й гармонійними законами і боролися за природний порядок речей у суспільстві. Новий лад із цих позицій розцінювався ними як повернення до природи, її гармонії. Героєм часу, ідеальною людиною вони проголосили “природну людину”, яку протиставляли людині “цивілізованій”, вихованій на старих засадах. Слід зауважити, що поняття “природної людини” є універсальним і позачасовим. Хоча під ним просвітителі мали на увазі історично сформований тип людини нового часу, але такий, що одвічно заданий самою природою і є її остаточним варіантом, а не результатом історичного розвитку.

Проблеми природи й розуму були предметом дискусій різних філософів і письменників XVIII ст. Найбільш впливовою вважається теорія сенсуалізму англійського мислителя Джона Локка, викладена в праці “Досвід про людський розум” (1690), видання якої умовно пов'язують із початком розвитку Просвітництва. Варто відзначити, що філософія Локка справила такий самий вплив на культуру XVIII ст, як раціоналістична теорія Декарта на XVII ст. Англійський філософ, заперечуючи існування вроджених ідей, даних від Бога, важливим джерелом пізнання дійсності вважав поряд із розумом чуттєвий досвід кожної людини, сформований у процесі життя під впливом навколишнього середовища. Звідси – переконання просвітителів у важливості позитивного впливу на свідомість людини, тобто ролі суспільства у вихованні особистості, визнання рівності усіх людей від природи, права кожного на свободу та власну думку тощо. Ці твердження лягли в основу багатьох тогочасних філософських, педагогічних, соціологічних концепцій, були предметом художнього переосмислення у творчості Д. Дефо, Вольтера, Д. Дідро, Й.-В. Гете.

Бажання просвітителів здійснити масовий переворот у свідомості великої кількості читачів і глядачів, переважно представників непривілейованих прошарків і класів, зумовило демократичне забарвлення літератури. Її ідейний пафос має яскраво виражене антифеодальне й антирелігійне спрямування. Основним конфліктом творів, як і епохи, є протиставлення старого режиму, віджилих понять про світ новій прийдешній дійсності, яка вважалася “Царством Розуму”.

Ідейність Просвітництва, пріоритет думки над словом сприяли інтелектуалізації творів, входженню в літературу таких наук, як філософія, психологія, етика, естетика, географія та ін. Таке єднання відбувалося в різних формах: через авторські відступи, вставні розділи, посвяти, листи (романи Г. Філдінга, Дж. Свіфта, Вольтера, Д. Дідро та ін.). Література набула публіцистичного та аналітичного характеру, що не применшувало її художньої вартісності та своєрідності. Хоча автори і розраховували на освіченого читача, але доносили думки доступно і зрозуміло, керуючись естетичним принципом ясності думки й ясності форми. Особливого значення надавалось філософії, адже більшість із просвітителів були одночасно мислителями й письменниками (Вольтер, Дідро, Руссо, Шиллер, Гете та ін.). Деякі твори ставали художніми ілюстраціями тих чи інших філософських концепцій, як, наприклад, роман Д. Дефо “Робінзон Крузо” (ідеї Дж. Локка). Вказана особливість сприяла виникненню жанру філософської повісті, який особливого розквіту набув у Франції у творчості Ш. Монтеск’є (“Персидські листи”), а пізніше Вольтера (“Кандід, або Оптимізм”, “Простодушний”, “Мікромегас” та ін.) та Д. Дідро (“Небіж Рамо”, “Жак-фаталіст та його господар”). Цей жанр давав широкі можливості авторам у доступній і часто захоплюючій формі висувати власні погляди, пропагувати просвітительські ідеї, розкривати істину про світ і людину. Герої повістей, вступаючи в гострі дискусії, вводили читачів в атмосферу діалогів, змушували їх брати в них участь, робити власні висновки.

Велика заслуга літератури Просвітництва полягає у створенні позитивного героя, носія просвітницької програми автора, який був уособленням активних

сил епохи і втілював мрії її діячів про гармонійне майбутнє влаштування людства. Таким героєм виступав представник третього стану, переважно із класу новоствореної буржуазії, який відповідав уявленням просвітителів про “природну людину”. Як “природна людина” він був наділений кмітливістю, працьовитістю, життєвою енергією, оптимізмом, добротою, здоровою мораллю, прагненням до пізнання, раціоналізмом. Відповідно він протиставлявся аристократичній зіпсутості і сваволі. Оскільки в реальній дійсності таке поєднання було рідкісним, герой виступав дещо абстрактним і схематичним, віддаленим від життєвої правди. Усе ж він був більш повнокровний, ніж у класицизмі XVII ст. До найбільш яскравих героїв епохи належать Робінзон Крузо Д. Дефо (“Робінзон Крузо”), Том Джонс Г. Філдінга (“Історія Тома Джонса, Знайди”), Фауст з однойменної трагедії Й.-В. Гете, Луїза Міллер (“Підступність і кохання” Ф. Шиллера), Фігаро П. Бомарше (“Севільський цирульник”, “Одруження Фігаро”) та ін.

Ще однією визначальною рисою стилю просвітницької літератури було свідоме прагнення письменників до детального змалювання навколишньої дійсності, навіть якщо вона була фантастичною чи казковою. Такий підхід був зумовлений завданням діячів епохи просвітити і виховати читача, розповісти якомога більше про навколишній світ, представити життя і природу людини в усіх їх варіантах і проявах, вказати на їх, негативні сторони й подати позитивний приклад для наслідування. Саме тому особливої популярності у XVIII ст. набувають прозові жанри, зокрема роман. На відміну від попередніх епох, в які переважав авантюрний роман, у XVIII ст. розвиваються такі нові жанрові підвиди роману, як сімейно-побутовий та соціально-психологічний (А.- Ф. Прево “Історія кавалера де Гріє та Манон Леско”, С. Річардсон “Памела, або Віддана добродійність”, Г. Філдінг “Історія Тома Джонса, Знайди” та ін.), хоча широко вводяться також елементи утопічного, пікаресного, роману-дороги та ін.

Незважаючи на те, що літературний процес XVIII ст. був складним і багатогранним, у ньому можна виокремити два провідні різночасові напрями: просвітницький класицизм і сентименталізм. Розвиток просвітницького

класицизму припадає умовно на період раннього і частково зрілого етапів Просвітництва, які характеризуються домінуванням раціонального начала, пафосом віри в людський розум. Власне раціоналізм класицистичного мистецтва попереднього століття знайшов продовження у XVIII ст., вплинувши на етичні та естетичні принципи митців доби. Просвітителі, як і класицисти, мислили вічними загальнолюдськими категоріями, вдавалися до узагальнень, абстракцій, для їх творів характерні пряmlinійність, послідовна композиція, строгий поділ образів на негативні та позитивні, життєстверджуючий пафос, оптимізм та ін. Проте, на відміну від класицизму XVII століття, просвітницький класицизм не стільки орієнтується на літературні форми й догми античності, скільки на наявний у творах громадянський пафос і гуманістичний зміст. Зокрема, поступово втрачав свою значимість поділ жанрів на “високі” та “низькі”, популярними стають жанри, які вважалися “низькими”, мова творів наближалась до народної. Зовсім іншим, навіть протилежним, було ідеологічне наповнення літератури класицизму XVIII ст. – вона, як уже було сказано, засуджувала будь-які форми монархії (правда, у деяких країнах у перші десятиліття епохи висувався ідеал «освіченого монарха») та спосіб життя аристократичної верхівки й духовенства, мала демократичне наповнення. Тож можна говорити про активну взаємодію класицизму з просвітницьким рухом, або про “пристосування “старого класицизму” для вираження нової просвітительської ідеології” [4, 485]. Яскравими представниками просвітницького класицизму були Вольтер, Ш. Монтеск’є у Франції, О. Поп, Р. Стіль та Аддісон в Англії.

У ході розвитку просвітницької літератури спостерігався дедалі більший відхід від моделі класицизму XVII ст. У другій половині XVIII ст. виникає сентименталізм – напрям, який проголошує культ почуттів, протиставляючи їх однобічності та обмеженості розуму. Почуття оцінювались сентименталістами на тій же основі, що розум класицистами – як носій і виразник природи людини. Різниця між ними полягала в тому, що одні митці, визнаючи єдність чуттєвого і раціонального начал у людині, робили акцент

на розумі (класицисти), інші (сентименталісти) – на почуттях, тобто “культ почуттів не суперечив у просвітителів культу розуму” [3, 28]. І в одному, і в іншому випадку нормою і критерієм оцінки людських учинків оголошувалась природа.

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

У сентименталізмі поступово долається раціоналістична прямолінійність у змалюванні героїв, характерна для раннього періоду розвитку Просвітництва. Зберігаючи просвітницьку традицію виводити програмного позитивного героя, носія високих якостей, породжених природою, сентименталісти все ж представляють людський характер складніше. Головний герой переважно належить до нижчих верств населення, наділений благородними якостями, багатим внутрішнім світом і глибокими почуттями. Гостре відчуття несправедливості, будь-якої жорстокості викликає у його душі постійні переживання і муки, штовхає іноді на необдумані кроки, а, то і смерть. Через непристосованість до життя, відсутність прагматизму, розрахунковості герой часто невлаштований у житті, відлюдкуватий, відчуває себе зайвим у

суспільстві. Він шукає притулок у таких сферах, як природа, мистецтво, кохання, улюблене заняття (“коник” за Л. Стерном), вдається до меланхолійних роздумів тощо. Сентиментальний герой не борець, а споглядач, але велика сила переживань викликає у читачів співчуття і жаль до нього, водночас протест проти жорстоких законів світу і соціальної несправедливості. У деяких випадках сентименталісти викривають сучасну їм дійсність “ще рішучіше й різкіше”, ніж це робили письменники-раціоналісти, як, наприклад, учасники руху “Буря та натиск” у Німеччині [3, 28].

Оскільки об'єктом художнього переосмислення сентименталістів є внутрішнє життя людини, роман про подорожі і пригоди змінюється на роман про думки й почуття, події часто відбуваються на тлі приватного життя у рамках сімейних стосунків (С. Річардсон “Памела”, “Клариса”, Л. Стерн “Життя та думки Трістрама Шенді, Джентльмена”, Й.-В. Гете “Страждання молодого Вертера”), хоча наявні також взірці подорожніх нотаток (Л. Стерн “Сентиментальна подорож”). Для більш детальної й достовірної передачі почуттів автори часто вдавалися до епістолярної форми (романи С. Річардсона, Й.-В. Гете “Страждання молодого Вертера”, Ж-Ж. Руссо “Юлія, або Нова Елоїза”) чи форми сповіді (Д. Дідро “Черниця”).

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

Драма у сентименталізмі представлена жанром “міщанської” (інші її назви: “сльозлива”, “серйозна”, “буржуазна”), яка розвивалася на протигагу

класицистичній. Першим виявом цього жанру вважається п'єса англійського драматурга Джорджа Ліло “Лондонський купець” (1731). Пізніше “міщанська драма” поширилася у Франції та Німеччині. Її теоретиками й практиками були Д. Дідро у Франції та Г.-Е. Лессінг у Німеччині. Драма відображала реальні конфлікти, сюжети відбирались з матеріалу тогочасної дійсності, відкидалися такі канони класицистичної трагедії, як правило трьох єдностей, строга композиція, високий стиль. Програмним героєм виступав благородний і чесний міщанин (людина незнатного походження), який протиставлявся свавільному й непорядному дворянину та ін. У рамках сентименталізму в Німеччині у 70-х роках набуває розвитку рух “Буря та натиск” (Sturm und Drang), в якому міщанська драма трансформується у “штюрмерську”. “Штюрмерська драма”, зображуючи реальні соціальні конфлікти, виходить за рамки вузьких сімейно-побутових проблем, зачіпає також питання політичного життя, сповнена гнівного протесту проти беззаконня феодального суспільства. Герой, неординарна особистість, індивідуаліст, конфліктує з несправедливим світом, але переважно гине в нерівній боротьбі. Взірцями “штюрмерської драми” є “Розбійники”, “Підступність і кохання” Ф. Шиллера, “Гец фон Берліхінген” Й.-В. Гете та ін.

Що ж до напрямку “просвітницький реалізм”, на існування якого в епоху Просвітництва вказують автори вузівських підручників (С.Д. Артамонов. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв.– М., 1978; История зарубежной литературы XVIII века. Под ред. З.И. Плавскина.– М., 1991), то це питання досі залишається проблематичним. Європейські просвітителі у своїх уявленнях про людину виходили з певної норми, ідеї, і для літератури XVIII ст. була характерною єдність утвердження цієї норми й заперечення всіх сторін життя, ідей, людської поведінки, які їй не відповідали. Детально представлена в сімейно-побутових романах XVIII ст. дійсність все ж розцінювалась тенденційно: із позицій розумності чи нерозумності, що свідчить про певну однобічність її моделювання в тогочасній літературі. Метод реалізму, яким керувалися митці XIX ст. (Ч. Діккенс, О. де Бальзак, Стендаль та ін.), прагнув до всеохоплюючого зображення світу і людини, в їх

складності, суперечності й багатогранності, з урахуванням об'єктивних законів суспільно-історичного розвитку людства. Без цієї властивості реалізм не може називатися реалізмом. Очевидно, можна говорити про зародження в епоху Просвітництва певних реалістичних тенденцій, які класичної форми набули у ХІХ ст.

У ХVІІІ ст. розвивається напрям “рококо” (від фр. слова “rocaille” – схожий на мушлю). Вважають, що рококо є трансформацією окремих рис бароко, але позбавлене філософської глибини й напруженості останнього. Йому властиві пишність, вишуканість форми, дотепна гра слів, декоративність та умовність пейзажів, галантність на межі з грайливістю, гедонізм тощо. Мистецтво рококо було аполітичним, перевагу віддавало любовним та еротичним сюжетам і для письменників Просвітництва воно могло стати “етапом в емансипації чуттєвого” [3, 26]. У літературі рококо виявило себе в епіграмі, елегії, мадригалі (вірш про сільське життя, пісня пастухів), казково-фантастичній поемі. Елементи рококо притаманні творам Вольтера, Д. Дідро, П. Бомарше, Х. Віланда, ранній поезії Й.-В. Гете.

Таким чином, література Просвітництва, незважаючи на її різноманітність та неоднозначність, загалом спиралася на єдину концепцію людини й світу, в основі яких – природа й розум. Проте просвітниками не відкидаються категорично почуття та відчуття, вони визнаються важливим засобом збагачення людського досвіду. Але якщо у першій половині їм відводиться другорядна роль у стосунку до розуму (звідси – раціонально-логічне забарвлення літератури), то пізніше вони стають основою пізнання дійсності, що приводить до утворення нових художніх структур, часто кардинально відмінних від попередніх. Проте слід звернути увагу на те, що зміщення акцентів не суперечить просвітницькому розумінню категорії природного – основному естетичному та етичному критерію мистецтва епохи.

Література:

1. Артамонов С. Д. Вольтер и его век. – М., 1977. – 220 с.

2. Елистратова А. Английский роман эпохи Просвещения.– М., 1966.– 469 с.
3. Елистратова А. А., Тураев С. В. Литература Западной Европы. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1988. – Т. 7. –784 с.
4. Наливайко Д. С. Класицизм // Українська літературна енциклопедія: У 5 т. – К., 1990. – Т. 2. – 574 С.
5. Неустроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения.– М., 1958.– 465 с.
6. Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Посібник для вчителя. – Харків, 2003. – 223 с.
7. Проблемы Просвещения в мировой литературе. Сборник статей. Ред. коллегия: С. В. Тураев и др.– М., 1970.– 348 с.
8. Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: Проблемы типологии.– Киев–Одесса, 1983.– 140 с.
9. Тураев С. Введение в западноевропейскую литературу XVIII в.– М., 1962.– 68 с.
10. Шалагінов Б. Б. Німецька література XVIII ст. // Вікно в світ.– 1999.– № 1 (4).– С. 22-89.

Девдюк Іванна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника