

БОРИС ШАЛАГІНОВ

ЗАРУБІЖНА
ЛІТЕРАТУРА
ВІД АНТИЧНОСТІ
ДО ПОЧАТКУ
XIX СТОРІЧЧЯ



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»



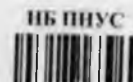
БОРИС ШАЛАГІНОВ

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ПОЧАТКУ ХІХ СТОРІЧЧЯ

Історико-естетичний нарис

*Рекомендовано Міністерством
освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*



675371

КИЇВ

ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «КМ АКАДЕМІЯ»

2004

ББК 83.3(0)я73
Ш18

В історико-естетичному нарисі розглядаються основні літературні явища античності, середніх віків, Відродження, XVII і XVIII ст. в їх органічному історичному зв'язку і взаємопереходах, розкривається їхня естетична основа, ідейно-тематичний зміст і поетика, встановлюються зв'язки зі світоглядним життям епох. Для студентів-філологів, викладачів зарубіжної літератури.

Гриф надано
Міністерством освіти і науки України
(лист № 14/18.2-1221)

Рецензенти:

В. П. Агеєва, доктор філологічних наук, професор кафедри філології Національного університету «Києво-Могилянська академія».

О. П. Охріменко, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри російської і зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

О. С. Чирков, доктор філологічних наук, професор Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
(протокол № 30 від 25 грудня 2003 р.)

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
67 537 1

ISBN 966-518-266-8

© Б. Б. Шалагінов, 2004
© О. Я. Остапов, художнє оформлення, 2004
© Видавничий дім «КМ Академія», 2004



Історія літератури — це реальний процес нагромадження художніх цінностей; водночас — це наукове конструювання самого процесу. Поза спробою конструювання неможливо зрозуміти реальний процес; разом з тим поза самою літературною реальністю будь-яка конструкція залишається голою абстракцією. Вийти з цього уявного зачарованого кола можна лише за однієї умови: виявлення часової точки огляду, яка знаходиться зазвичай у свідомості самого дослідника і дозволяє йому вести продуктивний діалог з минулим. Це означає, що дослідник запитує, сказати б, від імені свого часу, виражаючи тим самим його духовні потреби і наукові інтереси. Кожне покоління запитує по-своєму. В цьому полягає передумова того, що конструювання історії мистецтва ніколи не може бути завершеним.

Принцип діалогу виявляє ще одну, здавалося б нерозв'язну, антиномію: протиріччя між обсягом, сумою позитивних знань про літературу, тобто встановленням кон-

кретних фактів, що не можуть бути піддані сумніву ніколи, з одного боку, та їх інтерпретацією, що постійно змінюється, з іншого. Встановлення постійного обсягу знань про літературу входить в поняття конструювання (біографія, текстологія, застосування теоретичних понять тощо), оскільки без такого змістового ядра наука про літературу просто не могла б існувати. Проте цим встановлюється лише емпірична основа явища, що вивчається. Дослідник тим самим лише конкретизує і уточнює об'єкт свого дослідження. Чимало фундаментальних авторських історій літератури при найближчому розгляді виявляються лише ретельно здійсненим уточненням матеріалу, який пропонується для осмислення. Але далеко не завжди дослідник при цьому пропонує і саме осмислення.

Потреба осмислення емпіричного історико-літературного матеріалу робить нашу дисципліну теоретичною, точніше, естетичною історією літератури, якщо під естетикою розуміти ту галузь, де відбу-

вається збагачення літературознавчих *понять* за рахунок вищих смислоутворюючих *ідей*. Взаємодія емпіричного матеріалу («понять») і осмислення («ідей») здійснюється за принципом герменевтичного кола, тобто їх постійного взаємного поглиблення.

Кожне покоління виставляє перед собою новий рівень смислоутворюючих ідей. Ці ідеї свідчать про глибину проникнення свідомості в життєву проблематику взагалі, характеризують рівень духовності конкретного суспільства, вміння фіксувати вектори його культурного розвитку і навіть спрямовувати його. Здатність свідомості виставляти перед собою вищі ідеї є умовою діалогу з минулим, а отже, і передумовою створення власне історії мистецтва. У цьому сенсі історик літератури є водночас естетиком і навіть філософом. Без цього він приречений на складання чергового компендіуму емпіричних фактів, залишаючи роботу щодо їх осмислення наступним поколінням. А це позбавляє історію літератури для сучасного йому покоління будь-якого сенсу.

На наш погляд, який ми маємо намір провести в даному курсі, такими смислоутворюючими ідеями є *цінності*. Ще в XIX ст., дякуючи зусиллям Г. В. Ф. Гегеля і особливо В. Дільтея, утвердилася думка про необхідність вивчати гуманітарні науки іншими методами, ніж природознавчі й точні. Ідея цінності, що її висунув Ф. Ніцше суголосно з думками Дільтея, найчіткіше означила вододіл між світом культури і світом природи та відповідно між

гуманітарним і природознавчим підходами. *При дослідженні об'єкта природи вчений виходить на істину; при сприйнятті артефакту культури особистість виходить на цінність*. Такий пафос вчення про цінність Г. Ріккерт¹. Цінності при вивченні історії літератури виступають як *евристичний* принцип, а не предмет розкриття.

Природа цінностей в аспекті, що нас цікавить, має подвійний характер. З одного боку, цінності мають *об'єктивний* характер, оскільки безпосередньо впливають на суспільство, будучи для нього духовними орієнтирами. Вони виробляються в ході всесвітньо-історичної еволюції — небезконфліктно, а часом просто-таки трагічно. З іншого боку, цінності належать до тих смислоутворюючих (евристичних) ідей, які постійно збагачують наше поняття про минуле. Вони є основою для історико-літературного конструювання. У цій якості вони мають *суб'єктивний* характер, тобто можуть братися чи не братися дослідником до уваги. Випадки їх ігнорування можна пояснити не лише особистою філософською позицією дослідника або обмеженими можливостями науки в даному суспільстві, а й ментальним змістом або рівнем духовного розвитку конкретного культурного ареалу. Адже кожна епоха опиняється перед альтернативними парадигмами історико-культурних ідей, реальна вага яких найповніше з'ясується з плином часу і стає видимою лише «на відстані». Ось чому сама історія цінностей є небезконфліктною, про що свідчить, зокрема, досить супе-

¹ Див.: Ріккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Пер. с нем. — М.: Республика, 1998.

речлива історія християнських цінностей.

Утвердження духовних цінностей в реальному житті проходить певні етапи, але завжди прагне певної універсальності, відповідно до загальної тенденції розвитку *загальнолюдської* культури. Чимало національних культур асимілювало окремі важливі цінності, сказати б, у готовому вигляді. У формуванні цінностей і в їх утвердженні в людській свідомості бере активну участь саме мистецтво, зокрема література. Вона утверджує цінності у свідомості не як абстрактні постулати, а в конкретно-життєвій повноті й через естетичні начала (красу). Цим пояснюється неперебутнє в принципі значення мистецтв усіх попередніх часів для сучасності, тож, на відміну від інженерно-технічних винаходів, до мистецтва не можна підходити з погляду прогресу. В цьому плані сама історико-літературна конструкція («історія літератури») дозволяє читачеві, до якого вона неминуче звертається, не лише простежувати процес виникнення і утвердження цих цінностей в усій їх повноті й історичній складності, а й *засвоїти* їх на інтелектуальному і психологічному рівнях. В цьому ми вбачаємо найважливішу функцію історії літератури як гуманітарного за своєю найглибшою сутністю дослідження. Естетична історія літератури сприяє збагаченню *ноосфери*.

Перелік, що наводиться нижче, свідчить, що історичному процесу утвердження цінностей притаманна

не однолінійна, а скоріше суперечлива векторність¹.

- Цінність земного життя (античність, Відродження, Просвітництво);
- цінність осмисленого життя і високої життєвої мети (латинське середньовіччя, Бароко, Просвітництво, романтизм);
- цінність краси матеріальних форм життя, таких як природа, людське тіло, творіння рук людських: архітектури, образотворчих і прикладних мистецтв (античність, Відродження, класицизм, Просвітництво, романтизм);
- цінність гармонійної єдності духовних прагнень і фізичної повноти життя (Відродження, Просвітництво, романтизм);
- цінність індивідуального життя й індивідуальної волі людини (Відродження, романтизм);
- цінність розуму, автономного мислення і сумніву як вияву найвищої родової сутності людини (античність, Відродження, Бароко, Просвітництво, романтизм);
- цінність самодостатнього вчинку, добра (пізні Просвітництво, романтизм);
- цінність самостійно прийнятого рішення, вибору мети і активного вчинку для її досягнення (Відродження, романтизм);
- цінність краси, інтелектуальних занять, занять мистецтвом як ушляхетнюючого начала в житті людини (класицизм, романтизм);

¹ Докладніше див.: Шалагинов Б. Немецкая философия XX века в приближении к методике литературы // Вікно в світ. — 1999, № 3. — С. 73—80.

- цінність соціальної гідності людини (Просвітництво, романтизм);
 - визнання за жінкою здатності до духовного життя, повага до внутрішнього світу жінки (високе середньовіччя, Відродження, романтизм, символізм);
 - цінність заснованого на вільному виборі кохання між чоловіком і жінкою як вияву найвищої родової сутності людини і, за Е. Фроммом, «шляху подолання людського відчуження» (Відродження, романтизм) і т. д.
- Перефразовуючи А. Швейцера, можна сказати, що Данте, Шекспір, Вольтер, Гете, Шевченко, Толстой та інші «панують над умами мільйонів людей, які за все своє життя не прочитали жодного рядка з їхніх творів і навіть не підозрюють, що підкоряються їхній думці»¹.

Наш список не вичерпує всіх цінностей як смислоутворюючих ідей. До предмета історії літератури (як конструкції) входить виявлення їх взаємодії між собою і їх рецепції. Проте історія літератури — це не історія цінностей. Більше того, історик може констатувати, скажімо, певну ізольованість літератури (як і мистецтва в цілому) від загальних процесів формування духовності в сучасному світі. В такому випадку стає важливим з'ясувати, яку роль відіграє діалог з цінностями, що утвердилися в минулому, і те, наскільки вони є плодотворними для сучасного художнього життя. Питання ж про те, чи в майбутньому відродяться в худож-

ній галузі фундаментальні цінності (як це уже не раз було), не належить до компетенції історика літератури. Йому залишається лише чекати, здійснюючи свій діалог з минулим, і тим самим, мірою власних сил, сприяти збереженню духовності.

Ціннісний підхід дозволяє історикю зосередитися переважно не на аспекті відображення в мистецтві «природи» (Арістотель), а на тому, як мистецтво *збагачує* її новими формами існування — зрозуміло, в ментальній сфері, тобто *образами*, що починають відігравати для людського духу роль напрямного вектора розвитку, а отже, збагачення самої природи людини. У творенні нових «метафізичних» («надприродних») форм дає відчуття себе головний нерв цивілізації: не повторення природи, а збагачення її певним *якісним прирощенням*, що виражає і стимулює духовну діяльність людини. При такому підході акт художньої творчості і акт творення духовних цінностей постають як тотожні, бо виступають як збагачення природи продуктами ментальної сфери. А долучення до сфери мистецтва постає як акт духовного збагачення через окремого індивіда людської природи взагалі.

Естетична основа нашого підходу дозволяє включити в панораму історико-літературного процесу логічно пов'язані з нею аспекти історичні, соціальні, філософські... Адже передумови до цього містяться в самих естетичних категоріях: як гносеологічних (прекрасне,

піднесене, комічне), так і онтологічних (героїчне, трагічне, сентиментальне). Саме їхнє існування як таке можливе лише у вигляді їх постійного «повернення» до сфери емпіричного, яку вони, сказати б, «просянують» для свідомості. Особливо це стосується категорій онтологічних. Тільки так можна пояснити, чому *художні* форми прекрасного, піднесеного та інші набувають *різноманітного* характеру в різних літературах і за різних епох. Для їх розуміння дослідник має взяти до уваги вказані сфери життя — історичну, соціальну і т. п. Пояснити незвичайну живучість одних категорій (комічне, сентиментальне), вибірковість інших (піднесене, прекрасне) або локальність третіх (героїчне, трагічне) неможливо, якщо не звернутися до емпіричних сфер самого життя. Ми спробуємо простежити зміни у конкретному змісті цих категорій, проте пояснити їх з погляду не емпіричних фактів, а логіки розвитку смислоутворюючих ідей — цінностей. Історичне, соціальне, політичне і т. п. впливають на культурну свідомість не безпосередньо, а будучи «знятим» (Гегель) у світі цінностей.

Уявлення кожної доби про конкретний *зміст* естетичного мінливі, хоча зберігається їх загальний механізм. Особливо добре це простежується на прикладі комічного. Можна розрізнити еллінський («фалічний») комізм, римський («сатурничий»), середньовічний («гробіанський»), ренесансний («карнавальний»), бароковий, просвітницький, романтичний та інші види комізму. Завдання історика — акцентувати ці внутрішні зміни.

Зрозуміло, не менш (якщо не більш) рухливою виявляється і *жанрово-стильова* галузь в історії літератури. Кожна доба виробляє або свою теорію жанрів і стилів, або свої загальнопоширені і легко улізнавані жанрово-стильові кліше. Запозичення жанрів або реставрація жанрів з минулого — процес, як правило, суперечливий, що підтверджується хоча б історією роману. Застосування цього поняття вимагає надзвичайної обережності щодо явищ пізньої античності, лицарського середньовіччя, Відродження, Просвітництва, романтизму, XIX сторіччя, модернізму і постмодернізму. Нерідко перед нами тут цілком різні явища, а орієнтація на їхню спільну «генетичну» основу може лише заплутати справу. Стабільність або нестабільність жанрів в окремі епохи важко пояснити виходячи лише з теорії літератури (наприклад, тривіальним прагненням поетів до оновлення технічних засобів). Такі зміни зазвичай відбивають більш загальні і приховані процеси в ціннісних уявленнях. У цьому розумінні стиль і жанр — це те, що лежить на поверхні естетичного розвитку, тож і дослідження їх приречене завжди відігравати важливу, але *допоміжну* роль. Це добре ілюструється історією жанрів трагедії або епосу: попри всю науково-теоретичну дослідженість канонів цих жанрів, вони не можуть бути повноцінно відроджені до життя в наш час, і причини цього лежать у специфічній площині. Як бачимо, історик у своїх поясненнях і тут змушений вийти за межі чисто естетичної галузі.

Нарешті, дуже мінливою є *соціологія* літератури, якщо під нею розуміти форми участі літератури в

¹ Швейцер А. Благоговение перед жизнью / Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1991. — С. 71. Слова філософа є перифразом слів Й. В. Гете, з якими той звернувся до П. П. Еккермана (11 квітня 1827 р.): «Кант <...> мав вплив також і на вас, хоча ви його не читали <...> Те, що він вам міг би дати, уже стало вашим надбанням».

культурному житті (функцію), ре-
цепцію і взагалі види «затребува-
ності» літератури в різні періоди
людського суспільства. Універсаль-
не визначення літератури з огляду
на її соціологію взагалі неможливе.
Відомо, що аж до кінця XVIII ст. не
наважувалися віднести до літера-
тури театр, що безумовно панував у
художньому житті Європи з часів
античності (подібним чином сьо-
годні у поле уваги літературознав-
ців не потрапляє кіно¹). В певні
періоди художнє слово виходило на
публічні майдани й арену, в інші —
ховалося в чернечих келіях і ка-
бінетах письменників-відлюдників;
в одні часи воно існувало як мов-
лене чи проспіване, в інші часи —
як друковане слово; одні прагнули,
щоб «к штыку приравняли перо»,
інші наполягали, що «для цього всі
засоби підходять, окрім мистецтва».
В давнину мистецтво у
вигляді різних синкретичних форм
пронизувало всі сторони людського
життя, а в наш час література зна-
ходиться на узбіччі духовного жит-
тя і тим самим піддає сумніву вла-
сне існування як мистецтва... Таке
враження, ніби постійно зміню-
ється сам об'єкт дослідження, і
історик незмінно ризикуює зайти не
в свою галузь. Проте саме так і роз-

вивалася література — явище стро-
кате і неоднорідне. Постійні зміни
самого об'єкта також перебувають у
полі зору історика і потребують по-
яснення; не можна поширювати на
суперечливе розмаїття форм і
функцій мистецтва за кілька остан-
ніх тисячоліть наші новітні уявлен-
ня про нього. Сам апарат аналізу
має чутливо враховувати це роз-
маїття.

...Як захоплює масове видовище
марафонського бігу! Через певний
час маленька група лідерів відри-
вається, залишаючи далеко позаду
основну масу. Може здатися, що
саме тут, серед відсталої, але най-
більш масової частини бігунів, від-
буваються найцікавіші події зма-
гання. Проте сенс їхнього бігу зале-
жить від тих, кого вони давно ви-
пустили з уваги. Вони можуть мати
якусь надію на перемогу і увагу до
себе, поки біжать лідери. Чи не так
у мистецтві? Можна забути чи на-
віть не знати про корифеїв високо-
го мистецтва, навіть створити так
собі штучне мистецтво для «хат-
нього вжитку»; проте, несвідомо
для багатьох, саме ці корифеї зада-
ють напрям для розвитку культури,
без якої наше життя мало б пере-
творитися на сіре і нудне живо-
тіння в колі буденних проблем.

¹ Це стосується і опери, в основі якої лежить *драматичний* зміст. Змова мовчання
була порушена лише щодо опер Ріхарда Вагнера, які у XX ст. почали вивчати в рам-
ках історії літератури. Кілька літературознавчих досліджень опер Вагнера, зокрема
дисертація «Драматургія Р. Вагнера 1840-х рр.», належить автору даної роботи.



АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА





— 1.1. —

ОСНОВНІ РИСИ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

|1|

Загальні дані про античність

Епоха і ареал античної літератури. Античною літературою (від латинського слова *antiquus* — стародавній) називають літературу стародавніх греків і римлян, яка розвивалася в басейні Середземного моря (на Балканському і Апеннінському півостровах та на прилеглих островах і узбережжях). Її письмові пам'ятки, створені на діалектах грецької мови і латинською мовою, належать до I тис. до н. е. і початку I тис. н. е. Історично грецька література передувала римській.

Окремі пам'ятки античної писемності й науки зафіксовано також на стародавніх землях України, які були колонізовані греками і римлянами починаючи з VII ст. до н. е. (Ольвія, Херсонес, Пантікапей та інші міста Північного Середземномор'я).

Середземномор'я як колыска європейської культури. Одночасно з античною культурою в басейні Середземного моря розвивалися інші культурні ареали, серед яких видатне місце займала стародавня Іудея¹.

¹ Культура стародавнього Єгипту на той час уже пережила період свого розквіту.

За усталеною науковою думкою, яку авторитетно висловив Томас Манн, «християнство, ця квітка іудаїзму, належить до однієї з двох підвалин західної цивілізації; друга — античне Середземномор'я»¹.

Вивчення античності дозволяє нам простежити виникнення і розвиток європейської культури від її першоджерел, зрозуміти умови формування основних духовних цінностей європейської культури та їх неповторність, поглибити власну європейську самоідентифікацію.

В античній літературі сформувалися основні жанри європейської літератури в їх архаїчних формах і основи науки про літературу. Естетична наука античності визначила три основні літературні роди: епос, лірику і драму (Арістотель), ця класифікація зберігає своє базове значення в наші дні.

|2|

Естетична неповторність античної літератури

Зв'язок з міфом. Для античної літератури, як і для кожної літератури, що бере свій початок від родового суспільства, характерні специфічні риси, що різко відрізняють її від сучасного мистецтва і певною мірою ускладнюють розуміння.

Найдавніші форми літератури пов'язані з *міфом, магією, релігійним культом, ритуалом*. Пережитки цього зв'язку можна спостерігати в літературі античності аж до часів її занепаду.

Публічність. Для античної літератури характерні *публічні форми побутування*; її найвищий розквіт припадає на *докнижну епоху*. Тож назва «література» щодо неї застосовується з певним елементом історичної умовності. Проте саме ця обставина зумовила традицію включати в літературну царину також здобутки театру. Лише наприкінці античності з'являється такий «книжний» жанр, як роман, призначений для персонального читання. Тоді ж закладаються перші традиції оформлення книжки (спочатку у вигляді сувою, а потім зшитка), включаючи ілюстрації.

Зв'язок з музикою. Антична література була тісно пов'язана з *музикою*, що у першоджерелах, безумовно, може бути пояснено через зв'язок з магією і релігійним культом. Так, Гомерові поеми та інші епічні твори співалися мелодійним речитативом у супроводі музичних інструментів і простих ритмічних рухів; постановки трагедій і комедій в афінському театрі оформляли як розкішні «оперні» вистави; ліричні вірші співалися авторами, які таким чином виступали одночасно ще й як композитори і співиці. На жаль, від усієї античної музики до нас дійшло кілька роз'єднаних фрагментів.

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 211.

Уявлення про пізню античну музику може дати григоріанський хорал (спів).

Віршова форма. Певним зв'язком з магією можна пояснити надзвичайну поширеність *віршової форми*, яка буквально панувала у всій античній літературі. Епос виробив традиційний неквапливий розмір гекзаметр; великою ритмічною різноманітністю відзначалися ліричні вірші; трагедії і комедії також писалися віршами. Навіть полководці й законодавці у Греції могли звертатися до народу з промовама у віршовій формі. Рими античність не знала. Наприкінці античності виникає «роман» як зразок прозового жанру.

Світоглядний синтез. Антична література зберігала тісний зв'язок зі *світоглядними* особливостями родового, полісного, державного життя і відображала їх. Грецька і частково римська літератури демонструють тісний зв'язок з релігією, філософією, політикою, мораллю, ораторським мистецтвом, судочинством, без якого їх існування в класичну добу втрачало весь свій смисл. У пору свого класичного розквіту вони були далекі від розважальності, лише наприкінці античності стали частиною дозвілля. Сучасна служба в християнській церкві містить певні історичні пережитки давньогрецької театральної вистави, від якої успадкувала такі її особливості, як цілком серйозний характер, присутність усіх членів громади і їх символічна участь у дійстві, висока тематика, музичний супровід і видовищні ефекти, високоморальна мета духовного «очищення» (Арістотель) людини.

|3|

Духовні цінності античної літератури

Античний гуманізм. Антична література сформувала духовні цінності, які стали базовими для всієї європейської культури. Поширені в часи самої античності, вони на півтора тисячоліття зазнали гоніння в Європі, але потім все ж таки перемогли. До таких цінностей належить насамперед ідеал активної, діяльної, закоханої в життя, одержимої жагою знання і творчості людини, готової самостійно приймати рішення і нести відповідальність за свої вчинки. Античність відкрила вищий сенс життя у *щасті на землі*.

Піднесення земної краси. Греки розробили поняття про *облагоджуючу роль краси*, яку вони розуміли як віддзеркалення вічного, живого і досконалого Космосу. Відповідно до матеріальної природи Всесвіту вони й красу розуміли тілесно і знаходили її в природі, у людському тілі — зовнішності, пластичних рухах, фізичних вправах, творили її в мистецтві слова і музики, в скульптурі, у величних архітектурних формах, декоративно-прикладному мис-

тецтві. Вони відкрили красу моральної людини, яку розглядали як гармонію фізичної і духовної досконалості.

Філософія, держава, право. Греки розробили основні поняття європейської філософії, зокрема започаткували філософію ідеалізму, а саму філософію розуміли як шлях до персонального духовного і фізичного удосконалення. Римляни розробили ідеал держави, наближений до сучасного, основні постулати права, що зберігають свою чинність і донині. Греки і римляни відкрили й апробували в політичному житті принципи демократії, республіки, сформували ідеал вільного і самовідданого громадянина.

Після занепаду античності обґрунтована нею цінність земного життя, людини і тілесної краси була дискредитована на багато століть. У добу Відродження вони, у синтезі з християнською духовністю, стали основою нової європейської культури.

Відтоді антична тема ніколи не залишала європейське мистецтво, набувши, безперечно, нового розуміння і значення.

Забуття античності можливе тепер лише за умови кризи ідеї людини і її земного буття. Вважаємо, що це не в інтересах людини, ймовірно, єдиного представника мислячого життя у Всесвіті.

|4|

Етапи античної літератури

Антична література пережила такі етапи:

Архаїка. Період архаїки, або дописемний період, увічнюється появою «Іліади» і «Одіссеї» Гомера (VIII—VII ст. до н. е.). Розвиток літератури в цей час зосереджений на Іонійському узбережжі Малої Азії.

Класика. Початковий етап періоду класики — рання класика характеризується розквітом ліричної поезії, центром якої стають острови Іонійської Греції (VII—VI ст. до н. е.). Висока класика представлена жанрами трагедії (Есхіл, Софокл, Евріпід) і комедії (Арістофан), а також нелітературною прозою (історіографія, філософія, красномовство). Її центром стають Афіни, що пов'язано з піднесенням міста після славетних перемог у греко-перських війнах. Класичні твори грецької літератури створені на аттичному діалекті (V ст. до н. е.). Пізня класика представлена творами філософії, історіографії, театр же втрачає своє значення після поразки Афін у Пелопоннеській війні зі Спартою (IV ст. до н. е.).

Еллінізм. Початок цього культурно-історичного періоду пов'язують з діяльністю Александра Македонського. У грецькій літературі відбувається процес кардинального оновлення жанрів, тематики і стилістики, зокрема виникає жанр прозового роману. Афіни на цей час втрачають культурну гегемонію, виникають нові чис-

ленні центри елліністичної культури, у тому числі на території Північної Африки (III ст. до н. е. — початок н. е.).

Час Риму. Саме в цей час на арену літературного розвитку виходить молодий Рим. В його літературі вирізняють етап республіки, який завершується роками громадянських війн (III—I ст. до н. е.), «золотий вік», або літературу доби імператора Августа, позначену іменами Вергілія, Горация, Овідія (на рубежі старої і нової ери); нарешті літературу пізньої античності (I—III ст.).

Перехід до середньовіччя. У ці століття відбувається поступовий перехід до середньовіччя. Євангелія, створені у I ст., знаменують повний світоглядний злам, провісник якісно нового світовідчуття і культури. В подальші століття латинська мова залишається мовою церкви. На варварських землях, що належали Західній Римській імперії, латинська мова суттєво впливає на формування молодих національних мов: так званих романських — італійської, французької, іспанської, румунської та ін. і значно менше германських — англійської, німецької та ін., які успадковують від латини написання літер (латиницю). На цих землях поширюється вплив католицької церкви.

Античність і слов'янство. Слов'янські землі опинилися переважно під культурним впливом Візантії (що успадкувала землі Східної Римської імперії), зокрема перейняли у неї православне християнство і написання літер відповідно до грецького алфавіту. Антагонізм між Візантією і молодими варварськими державами латинського походження перейшов у середні віки, зумовивши неповторність подальшого культурно-історичного розвитку цих двох ареалів: західного і східного.

— 1.2. —

ДАВНЬОГРЕЦЬКА МІФОЛОГІЯ

|1|

Загальна проблематика

Значення терміна «міф». Міфологія стояла біля джерел людського мислення взагалі й мистецтва зокрема. Слово «міф» грецького походження (μυθος) і означає «слово», «розповідь», «переказ».

У повсякденні це слово найчастіше вживається у значенні, відмінному від точного, наукового. Наприклад, у журналістиці

вживають слово «міф» у значенні чогось неправдивого, недійсного, нереального, уявного. В популярній літературі міфом називають легенду, переказ, що належить до цивілізацій минулих часів (давньогрецькі, давньоєгипетські, давньоіндійські, давньогерманські та ін. міфи), що вже значно ближче до наукового значення.

Говорячи про застосування слова і поняття «міф», слід додати, що міф як явище вивчається з позицій різних наук, зокрема філософії, загальної і соціальної психології, аналітичної психології та психоаналізу, етнографії, фольклористики, естетики, теорії літератури, культурології, а також з позицій різних методів і методологій (історичний, структурний, феноменологічний та ін. методи). Ці підходи в цілому збагачують картину вивчення міфу, але до їх використання треба підходити вкрай обережно, щоб уникнути еkleктики.

Наше завдання. Ми розглянемо міфологію давньогрецького суспільства в процесі її історичного формування й розвитку. Для цього ми скористаємося елементами філософського, психологічного й естетичного аналізу. Головна наша мета полягатиме у тому, щоб прослідкувати перетворення найдавніших, архаїчних форм міфу на феномен мистецтва, зокрема художню літературу давніх греків і римлян.

Джерела вивчення міфу. Архаїчний міф — трансформаційна система. Це означає, що первісні форми міфу «переросли» себе і з плином часу набули інших, більш «олітературених» форм. Отже, дослідник старовини має у своєму розпорядженні власне не міф, а його пізнішу трансформацію. Тож постає проблема реконструкції первісної форми міфу. Це досить складне завдання здійснюється не лише шляхом осмислення емпіричного (тобто наявного) матеріалу, а й шляхом філософської уяви, дедукції.

Для реконструкції картини давньогрецької міфології дослідники використовують такі групи емпіричних джерел. Насамперед це Гомерові поеми «Іліада» і «Одіссея», поеми Гесіода «Труди і дні» та «Теогонія», трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда та інші пам'ятки античної літератури («Метаморфози» Овідія).

До другої групи належать каталоги й перекази міфів, що були складені самими греками в елліністичну добу їхньої культури. Тут треба насамперед назвати «Міфологічну бібліотеку» афінянина Аполлодора (II ст. до н. е.)¹ Про важливість цього джерела свідчить, зокрема, той факт, що саме в ньому міститься переказ міфів про всі подвиги знаменитого героя Геракла. Ніяких художніх завдань Аполлодор перед собою не ставив, він прагнув зібрати і си-

¹ Аполлодор. Мифологическая библиотека / Изд. подгот. В. Г. Борухович. — Ленинград, 1972 (Литературные памятники).

стематизувати лише самі сюжети. У II—I ст. до н. е. греки виявляли інтерес до легендарної давнини свого і чужих народів¹.

Нарешті, у XIX і XX століттях вчені почали вивчати життя сучасних племен, які затрималися на початковому рівні цивілізації (аборигени Австралії, Африки, Південної Америки). Порівняння цих даних суттєво збагатило наукові уявлення про розвиток первісної міфології.

[2]

Міф в історичному розвитку

Періодизація. Можна сказати, що сьогодні встановилася традиція виділяти у розвитку давньогрецької міфології три основні періоди: 1. Архаїчний міф як форма мислення (хтонічна міфологія). 2. Вербалізований міф у формі оповідань, переказів з чітко вираженим сюжетом (героїчна міфологія). Обидва ці періоди доступні лише в реконструйованій формі. 3. Літературний міф, коли міфи виступають як сюжети літературних творів (власне історія античної літератури). Звичайно, міф має і свій історичний період згадання, деградації. У цьому стані ми віднесемо його до четвертого періоду². В цьому розділі ми розглянемо два перші періоди.

Хтонічна міфологія. Перший і найтриваліший період, що обіймає, очевидно, кілька десятків тисяч років (від неандертальської людини), А. Ф. Лосев називає «хтонічним» (від грецького ζθων — земля). Назва має засвідчити, що людина в цей період тільки виходить з природи, багато в чому залежить від неї і боїться її. У цей період людина робить відкриття, що крім світу конкретних речей навколо неї існує ще світ понять, уявлень про ці речі в голові самої людини. Співвідношення між конкретними речами і поняттями про них первісна людина уявляла нечітко, плутано. Нерідко вона просто не розрізняла саму річ і уявлення (поняття, ідею) про неї. Більше того, самі поняття, знаходячись в її уяві, жили самостійним життям. Сирийняття речі як живої при нечіткому розрізненні самостійної речі та уявлення (поняття, ідеї) про неї належить до найпершої форми міфологічного мислення — **фетишизму** (від португальського feitiço — річ, предмет).

Фетишизм. Для фетишизму характерне почуття залежності людини від речі, бо людина нечітко уявляє межі самої речі, її можливості й поведінку. Однак вона намагалася встановити свою вла-

¹ Доцільно згадати, що в тому ж II ст. були перекладені грецькою мовою старовинні перекази і хроніки єврейського народу (Септуагінта, пізніше — Біблія).

² Див.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии.— М., 1957.— С. 11—17. У нашому аналізі ми частково використовуємо підходи А. Ф. Лосева.

ду над річчю, принаймні використати таємничу силу речі для себе. Така влада одержала назву *магії*, магічної влади. Як пережиток фетишизму (як психологічної залежності людини від речі), і зокрема магії (як намагання хоч якось встановити свою владу над річчю), ми можемо розглядати віру в різні обереги, талісмани, чуринги. Сюди ж належать татуювання (зображення на тілі) і орнамент (зображення на одязі та посуді). До фетишистських магічних оберегів слід віднести окремі слова-заклинання, які дійшли до нас¹.

Магією займалися чаклуни. Вимагалася, щоб магією володів вождь племені, бо від цього залежала погода, успіх у полюванні, дітонароджуваність і взагалі добробут племені.

Пережитки магічного фетишизму ми знаходимо в більш розвинених формах міфу, зокрема у грецькому міфі про героя Мелеагра. Коли Мелеагр тільки народився, богиня сказала його матері, що дитина житиме, доки горить поліно у вогнищі. Мати одразу ж загасила поліно і сховала його. Коли Мелеагр став уже дорослою людиною, він посварився з родичами матері. Тоді розгнівана мати вийняла поліно і кинула його у вогнище. Поліно згоріло, і Мелеагр, який в цей час знаходився далеко від дому, помер.

Анімізм. А. Ф. Лосев відносить фетишизм до першої форми хтонічної міфології, другу він називає *анімізмом* (від латинського anima — душа). Анімізм — це суттєвий крок уперед у розвитку абстрактного мислення первісної людини. Безперечно, уявлення первісної людини про «душу» речі суттєво відрізняються від пізніших. Спробуймо уявити, як первісна людина розуміла «душу» речі. Обробляючи камінь, наприклад з метою виготовлення рубила або скребка, неолітичний майстер тримав у голові не просто зразок цієї речі (у такому разі вироблення кам'яного предмета не привело б ні до якого вдосконалення); він уявляв *ідею* цього знаряддя праці, яка ніби диктувала свою волю, примушувала майстра робити саме так, а не інакше. Тобто майстер відчував *владу ідеї*, владу *уявленого* предмета, можливо, не бачачи сам цей уявлений предмет в деталях. Ця ідея (уявлена суть речі, її поняття), яка виявляла свою владу над людиною, сприймалася як душа речі, або її божество. Душа існувала окремо від речі, навіть до її виникнення, і «диктувала» майстру свою волю ще до того, як він виготовить конкретне рубило.

Не тільки окремі речі, а насамперед явища природи в уявленні первісної людини мали свою душу. Анімістична людина зробила

¹ Наводимо приклади з українського фольклору:

- | | | |
|--|--|--|
| 1) Плахта рябенька,
Баба старенька,
<i>Щур йому пек,</i>
Яка чепуренька | 2) <i>Ой чук, чукічук,</i>
Та наївся я шук,
Та напився водиці,
І набрався бідиці! | 3) <i>Ой люлі, люлі,</i>
Чужим дітям дулі,
А нашому калачі,
Щоб спав добре уночі! |
|--|--|--|

революційне відкриття, що сонце, ховаючись за горизонт, не зникає зовсім, так само не зникають і ніч, дощ, повінь, посуха, оскільки завжди невидимо присутні їхні божества. Уявлення про душу речі дозволили людям відкрити категорію майбутнього, тобто планувати свої дії. Вони могли молити божество дощу під час посухи, закликати місяць, молити про приплід у худоби тощо. Кожний трудовий акт розпочинався із замовляння відповідного божества. Замовляння як рудименти анімістичної доби збереглися в численних народних піснях — трудових, обрядових та ін.

Зовнішність анімістичних істот. Уже в анімістичних «духах» («демонах», «божествах») ми знаходимо перші ознаки релігійних вірувань: анімістичні божества мали неzapepечну владу над людиною, були всесильні, вічні (безсмертні).

Людина намагалася уявити зовнішність анімістичних божеств. В її уявленнях відбилоса домінуюче на той час почуття, яке супроводжувало життя первісної людини: страх перед природою. Зовнішність цих божеств була *зооморфною* (твариноподібною). З часом ці уявлені образи пережили еволюцію: одні набули людиноподібної (*антропоморфної*) зовнішності і поступово стали вважатися *богами*, інші стали ще потворнішими. Твариноподібні міфологічні персонажі А. Ф. Лосев називає «хтонічними чудовиськами». Характерна риса їх зовнішності — дисгармонійність, неузгодженість частин тіла. Наприклад, потвора сфінкс мала тіло лева, голову молоді жінки і крила птаха; грифон — голову хижого птаха і тіло пантери з крильми; медуза Горгона — голову жінки і замість волосся — численних змій, що звивалися і сичали; сирени — тіло птаха з головою жінки.

Метаморфізм. Всій хтонічній міфології притаманний *метаморфізм* (віра у здатність до перетворень). Він показує, що людина, хоча і відкрила абстрактне мислення, була ще нездатна до тонких понятійних дефініцій. Так, поняття «небо» включало в себе і хмари, і птахів, і дощ з громом і блискавкою, і сонце або місяць, зрозуміло, і божество неба. Все це були для хтонічного мислення семантично однорідні поняття, а точніше — одне єдине слабо розчленоване поняття. Тому все могло перетворюватися на все і з'являтися у свідомості людини в найнесподіваніших іпостасях. Очевидно, така ж нерозчленованість була характерна і для мови первісної людини.

Різні функції анімістичних істот. Уже тоді в міфології відбилася головна відмінність між зооморфними і антропоморфними божествами. Перші несуть із собою смерть. Так, від погляду медузи Горгони людина перетворюється на камінь; сирени своїм співом причаровують подорожніх і вбивають їх; сфінкс загадує подорожнім загадку, яку вони неспроможні відгадати і тому гинуть.

І навпаки, антропоморфні божества надають людям допомогу, несуть життя, про що свідчить приклад Зевса, богині плодючості Деметри, богині кохання Афродіти і т. п. Ця відмінність мала прогресивний характер, бо засвідчила той факт, що людина поступово переставала відчувати страх перед таємничими силами природи, починала вільніше і впевненіше почуватися у доквіллі. Зародилося почуття оптимізму, яке відіграло таку важливу роль у виживанні людського роду. Можна припустити, що уже в період хтонізму виникла здатність людини сміятися, зародилося комічне як осмислення невідповідності наявного (емпіричного) факту абстрактному поняттю.

Героїзм як новий період. Другим важливим періодом у розвитку міфології став *героїзм*, або період героїчної міфології. Вона виникла в історичну добу батьківського роду (патріархату) і пов'язана значною мірою з відкриттям металів, з яких виготовляли зброю (IV—III тис. до н. е.). В цю добу людина прощається з первісним станом і підноситься на рівень *стародавньої цивілізації*. Цей новий період позначений остаточним закріпленням форм релігійного культу і формуванням образів олімпійських богів у Греції. Міфологія набуває оповідних форм, стає переказом, розповіддю; з'являється новий персонаж — *герой* (звідси назва всього періоду).образи і логіка попереднього, хтонічного, періоду трансформуються тепер у нові форми або залишаються в них у вигляді рудиментів, первісний смисл яких уже не охоплюється свідомістю. На основі міфології тепер формуються окремі фольклорні жанри (казки), стародавній епос (поєми Гомера та інші).

Герой. Герой — не просто *чоловік*, а син божества (Геракл народився від шлюбу Зевса і земної жінки Алкмени; Персей — від шлюбу Зевса з царівною Данаєю, в покої якої він проникнув у вигляді золотого дощу; Тесей вважався сином Посейдона; матір'ю Ахілла була богиня Фетіда), або чоловік, який перебуває під заступництвом богів (Одіссея підтримує Афіна). В образі героя відбилася практика шаманства, чаклунства. Шаман (чаклун) здійснює зв'язок між земним світом, в якому живе його рід (плем'я), зі світом божеств чи з царством померлих. Ця функція шамана (чаклуна) визначає винятковість його становища у роді, його персональну неповторність, силу, статеві здібності, розум, магію. На його долю випадають найтяжчі завдання. Так і в героїчних міфах: в «Одіссей» багато сильних чоловіків, але герой тільки один. Як і шаман в першооснові, Одіссея спілкується з богами, пізнає життя всіх земних стихій, встановлює зв'язок з царством померлих (XI пісня), має надзвичайну силу (перемагає понад сто наречених!) і витримує інші виняткові випробування. Він спирається на допомогу богів, і в цьому полягає його сила.

Олімпійські боги. Саме в добу героїзму формуються образи олімпійських богів. Це істоти уже з цілком людською зовнішністю, всемогутні та всевладні. Людська уява оселяє їх на вершині «світової гори» — Олімпу. В міфології кожного народу існує поняття «світової гори» або «світового дерева». Вершина гори чи дерева символізує *царство верху*, віддане божеством; середня частина віддана земному життю, людям; нижче розташований підземний світ, відданий померлим або хтонічним істотам.

Поряд з богами, що втілюють сили природи і розвинулися з найдавніших хтонічних божеств, з'являються боги, які відбивають перехід людини на рівень цивілізації¹. Божество вогню Гефест розширює свої функції і стає богом ковальської справи. З'являються бог торгівлі Гермес, богиня мудрості Афіна, бог війни Арес, бог мистецтва Аполлон, богиня жіночої вроди і кохання Афродіта, богиня землеробства Деметра та ін.

У всіх світових міфологіях спосіб життя богів копіював соціальну організацію самих людей. Олімпійські боги жили великою патріархальною родиною на чолі з Зевсом. Постійні суперечки Зевса з дружиною Герою, як вважають учені, відбивають історичний конфлікт між материнським і батьківським родом (правом). Пізніше, коли в Греції складалася полісна система, греки уявляли, що їхні боги теж збираються на таку собі «раду богів» (вона зображена на початку «Одіссеї» Гомера).

Хтонічні рудименти в період героїзму. Антропоморфні анімістичні істоти, що пізніше стали знаменитими богами стародавніх греків, втіленням фізичної краси й досконалості, мають у своїй зовнішності дещо від хтонічної епохи. Такі пережиточні елементи зовнішності або поведінки називаються *хтонічними рудиментами*. Так, у поемах Гомера богиня Гера постійно характеризується епітетом «волоока». Це вказує на те, що в анімістичну добу їй поклонялися як телиці, корові і лише пізніше стали уявляти як вродливу жінку. Богиня мудрості і воїнської звитяги Афіна з'являється у Гомера з епітетом «совоока», а це означає, що колись їй поклонялися як сові. Існують досить складні рудименти, які не так просто пояснити. Наприклад, бога землетрусів і морів Посейдона зображали з тризубом в руці. Але ж він не бог рибальства! Існує гіпотеза, що гарпун з трьома вістрями — це три скелі в Гібралтарській протоці, особливо небезпечні для мореплавців, а Посейдон спочатку був хтонічним демоном тої бурхливої і страшної протоки.

Здатність до перетворень як хтонічний рудимент. До хтонічних рудиментів ми відносимо також здатність бога до перетво-

¹ Цивілізацією називають рівень розвитку людства, основу життя якого становлять результати діяльності самих людей, а не предмети, взяті в готовому вигляді у природи.

рень. Особливо багато перетворень пов'язано з постаттю головного бога давньогрецької міфології — Зевса. Так, в одному міфі він перетворюється на бика і викрадає юну вродливицю Європу, в іншому — на білосніжного лебедя і вступає в шлюб з красунею Ледою (від цього шлюбу народжується знаменита красуня Гелена, через яку спалахнула Троянська війна). Іншого разу Зевс перетворився на дощову хмару і вступив у шлюб з красунею Іо. У вигляді золотого дощу він вступає в шлюб з красунею Данаєю, яка народила Персея. Нарешті, він перетворюється на грім і блискавку й так з'єднується з красунею Семелою, яка від цього згоріла, але встигла зачати сина — Діоніса, якого виносив у своєму тілі сам Зевс.

«Еротичний» характер подібних перетворень можна правильно зрозуміти, якщо згадати, що *тотемізм* — це вірування в походження людей від спільного тваринного першопредка. Кожний рід і плем'я мали свого тотема (першопредка). Так, на острові Крит колись поклонялися Зевсу як бикові. Проте смисл тотемістичної еротики фактично невичерпний, бо з нею можна пов'язати і магичні дії чаклуна — вождя роду (племени), якому допомагає у важливому акті відтворення життя підтримка родових божеств (тотемів); цим еротичним актом вождь-чаклун міг обґрунтувати своє виняткове право на верховенство в роді (племені) і свою магичну силу.

Релігійний культ у греків. Міфологія в стародавньому суспільстві була формою релігії. Культ, тобто форми служіння богам, був загальнообов'язковим для всіх греків. Але він не утискував особистості, не чинив примусу, не вимагав обов'язкових виявів персональних почуттів, не вимагав і людських жертвоприношень¹. Греки сприймали своїх богів як далеких предків, відповідно і ставилися до них: шанували, але могли принагідно й посварити, і поглузувати з них. І над людьми, і над богами панує *доля*. Боги відрізняються від людей зокрема тим, що знають про свою долю, а також своїм безсмертям і всемогутністю.

Три етапи героїзму. У сюжетно-тематичному плані ми виділяємо в розвитку героїчної міфології три етапи. Для них характерна одна модель сюжету: герой вступає у двобій або змагання з хтонічною потворою і перемагає її.

А. Ф. Лосев тлумачить змагання героя з хтонічною потворою як відображення історичної боротьби патріархального права з матріархальним. Майже в усіх випадках хтонічні потвори виступають як істоти жіночої статі. Боротьба між патріархатом і матріархатом у міфах могла відбиватися у формах просто-таки гротескних з пізнішої точки зору. Наприклад, за відомим міфом, Зевс виступає в ролі породіллі і народжує (зі своєї голови) дочку — богиню Афіну-Палладу, а іншим разом (зі свого стегна) бога Діоніса.

¹ Див.: Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия. — К., 1993.

«*Етап Геракла*». Перший етап героїчної міфології у Греції умовно можна назвати «етапом Геракла». Цього героя уявляли з важкою палицею і в лев'ячій шкурі, що свідчить про виникнення образу в дометалеву добу, коли одягу ще не ткали. Цей популярний герой, що здійснив 12 знаменитих подвигів за наказом боягузливого царя Еврісея, вступав у двобій із хтонічними чудовиськами і перемагав їх за допомогою *грубої фізичної сили* (немейський лев, лернейська гідра, стимфалійські птахи, критський бик, коні Діомеда, корови Геріона, пес Кербер та ін.). Зв'язок образу з функцією шамана найяскравіше виявляється в міфах, де він тримає небесне склепіння (міф про яблука Гесперид) або сходиться у підземне царство Аїда (міф про пса Кербера). Пізніше, в літературний період міфології, Геракла нерідко зображають іроїкомічно — як людину розумово недалеку, ненажеру і п'яницю (в комедіях Арістофана, у творах Лукіана).

«*Етап Одиссея*». Другий етап ми умовно назвемо «етап Одиссея». Герой перемагає хтонічних чудовиськ за допомогою не так фізичної сили, як *розуму, хитрощів, спритності*. Його стосунки і конфлікти з довкіллям урізноманітнюються (в число його подвигів входить і перемога над нареченими). Гомер постійно називає Одиссея «хитромудрим», «хитрим». При цьому Одиссей користується порадами богів — Афіни, Гермеса та інших. Рудиментарний зв'язок з чаклунством виявляється в XI пісні, де герой спускається в підземний світ і спілкується з предками, зокрема з матір'ю.

До цього ж етапу належить і Едіп, що також перемагає за допомогою розуму. Він єдиний з людей розгадує складну загадку Сфінкса, і ця потвора втрачає свою злу силу, стає нешкідливою для людей.

«*Етап Персея*». Третій етап умовно назвемо «етапом Персея». Герой також вмів перемагати чудовиськ за допомогою хитрощів, розуму — у двобій з медузою Горгоною він дивиться на її віддзеркалення у своєму відполірованому до блиску мідному щиті. Проте з'являється і зовсім новий елемент: здолавши іншим разом страшне чудовисько, він звільняє вродливу дівчину Андромеду і одержує її як дорогоцінну здобич та винагороду за звиягу.

Цей третій етап показує, що закінчилася боротьба між чоловіком і жінкою за владу і вплив у роді. Місце жінки визначилося. Це дозволило чоловікові іншими очима поглянути на жінку. Тепер він відкриває в ній естетично високі якості — фізичну вроду. У фольклорі боротьба старих і нових уявлень про жінку відбилася в казках про молоду жінку і свекруху, про мачуху і падчерку, лісову чаклунку (бабу-ягу) і молоду дівчину (відважну сестру).

На цьому, третьому, етапі міф переростає (трансформується) в епос і певні фольклорні жанри (казку тощо). Так, в «Іліаді» розкривається боротьба за вродливицю Гелену, а в другій половині

«Одіссея» — боротьба за руку Пенелопи. Настає третій, літературний період розвитку міфу, який буде предметом розгляду в наступних розділах.

|3|

Міф як світоглядно-естетичний феномен

Два напрями мислення. З'ясуємо ті елементи міфу, які зробили можливим його існування — звичайно, в інших формах — в наступні, розвинуті періоди європейської культури. Починаючи з класичного періоду давньогрецької культури (V ст. до н. е.) і до наших днів європейській культурі притаманно співіснування двох напрямів мислення, які ми назвемо «арістотелевим» і міфологічним («доарістотелевим»).

Арістотелеве мислення сприймає кожне явище світу лише остільки, оскільки воно є причиною певного наслідку, або наслідком, що має свою певну причину. «Доарістотелеве» (міфологічне) мислення сприймає світовий порядок як споконвічний і незмінний, закономірний і усталений. Він досягається несвідомо, входить у рудиментарну (підсвідому) пам'ять і не потребує від свідомості причинно-наслідкового обґрунтування. Такими є відносини між членами родини, ставлення до світових констант — змін пір року, часу доби, погоди і небесних явищ, до природи та ієрархічного місця в ній людини та інших істот і явищ, окремі вияви психічного і фізичного життя людини (статевий потяг, потреба їжі, сну) та багато іншого.

Арістотелеве мислення велику роль відводить можливому, випадковому, творчому. Воно припускає появу у світі, в полі діяльності людини нового, непередбаченого, раніше неіснуючого. Оволодіння причиною дозволяє людині скеровувати за власною волею наслідки і таким чином творити культуру. Воно сприймає історичний час як лінійний, тобто як такий, що збагачується *новим* змістом. Міфологічне мислення, на відміну від «арістотелевого», сприймає час як циклічний, тобто як постійно повторюваний, що виступає лише в інших формах. Символом такої узаконеної споконвічної стабільності світу є в грецькій міфології поняття *долі*.

Античність як дитинство європейської культури. В усій античній літературі ми знаходимо примхливе переплетіння цих двох особливостей мислення, що надає їй своєрідної неповторності. Як свідчать дослідження з вікової психології, «міфологічне», «доарістотелеве» мислення притаманне значною мірою дитині (адже дитяча свідомість намагається з'ясувати не причину речей, а місце власної особистості в ієрархії існуючого порядку, — який вона сприймає як споконвічний і назавжди усталений! — і тим визначити межі свого «Я»), і цей відтінок зворушливої «дитин-

ності» відзначали у грецькій літературі всі, хто заглиблювався в її вивчення. Ш. Перро і Й. Й. Вінкельман¹ перші назвали античність «дитинством» європейської культури.

Названі особливості дозволяють розглядати міф як певне «надісторичне» явище, хоча його джерела — в історичному (точніше — доісторичному) бутті людини. Дослідження саме цих особливостей має велике значення для розуміння певних «іраціональних» феноменів сучасної європейської культури.

Міфологія і мистецтво. Характерна особливість давньогрецької міфології полягає у тому, що, досягнувши розвинутих форм, вона не сакралізувалася і не самоізолювалася в релігії, як це трапилося в стародавній Іудеї, або в культурі, як у середньовічній католицькій Європі. Давньогрецька міфологія плавно продовжувала свій розвиток уже в рамках *мистецтва*. Це дозволило їй зберегти свій гуманістичний субстрат, тобто спрямованість на людину, на *людське*. Ось чому оновлення європейської культури в добу Відродження було тісно пов'язане з відродженням грецької і римської античності, античного ідеалу людини.

Які ж головні риси цієї людини були успадковані від античної Греції? Узагаліємо все сказане. Це культ естетично прекрасного і фізично довершеного людського тіла; культ розуму, прагнення пізнати світ; фізична активність, зорієнтованість на героїчний вчинок. Уже в грецькій міфології ми знаходимо зародження такої неповторної риси європейської культури, як індивідуалізм, тобто опору на себе — свій розум, сили, підприємливість.

— 1.3. —

ГОМЕРІВ ЕПОС

[1]

Історія Гомерових поем

Функція епосу. Гомеровим епосом називають дві монументальні епічні поеми — «Іліаду» і «Одіссею», які здавна приписують легендарному сліпому співцю Гомеру, що міг жити на Іонійському узбережжі Малої Азії. На основі лінгвістичного аналізу встановлено, що «Іліаду» створено не пізніше середини VIII ст. до н. е., а «Одіссею» — не пізніше середини VII ст. до н. е.

Виникнення епосу було закономірним процесом подальшого розвитку міфології. Тривалий час міфи залишалися суттєвим еле-

¹ Шарль Перро (1628–1703) — французький прозаїк і поет, відомий казкар, знавець античності. Йоганн Йоахим Вінкельман (1717–1768) — німецький мистецтвознавець, автор книжок з античного образотворчого мистецтва.

ментом магічного обряду (мисливської магії чи обряду ініціації) або релігійного культу. Це саме можна сказати і про перші форми епосу¹. Виконання епічних пісень було суворо регламентовано. Їх виконували під час важливих обрядів чи культових або побутових свят. Пісні співалися мелодійним речитативом у супроводі музичного інструмента (флейти-авлоса або кіфари). В ранній період виконавцем епічних пісень міг бути чаклун або родовий вождь, бо саме виконання вважалося магічним актом. Рудиментом магії можна вважати зачини до поем, в яких співець звертається до богині²:

Гнів оспівай, о *богине*, Ахілла, сина Пелея...

(«Іліада»)

Богине, повідай мені про бувалого мужа, що довго
Світом блукав, як священну столицю троян зруйнував він...

(«Одіссея»)

Можна послатися і на «Іонійські (Гомерові) гімни» кількістю понад тридцять; характерно, що від переважної більшості їх до нас дійшли лише урочисті звертання до богів.

Аеди і рапсоди. Як того і вимагав магічний акт, виконання пісень відбувалося у присутності всього роду, тобто мало публічний характер. Знання поем напам'ять свідчить про давню традицію зберігати сакральні знання шляхом запам'ятовування. Проте міфологія в Греції не зупинилася на сакральних, чисто культових формах; вона їх минула і продовжувала свій розвиток у напрямку до естетично витончених світських форм. З часом пісні почав виконувати спеціальний співець — *аед* (від грецького αἰεδω — співаю). Так, в «Одіссеї» ми знаходимо цікавий епізод у VIII пісні: на бенкеті у царя феаків Алкіноя аед Демодок виконує дві пісні: одну жартівливу — про богів Афродіту, Гефеста і Ареса, а другу героїчну — про подвиги Одіссея і падіння Трої. Таку форму побутування епосу ми вже не можемо віднести ні до фольклорно-обрядової, ні до культової; тут перед нами справжнє мистецтво — як за формою, так і за змістом і функцією. Пісні виконує вже не родовий вождь чи чаклун, а спеціальний професійний співець. У ці відносно нові часи, коли слухачі не просто чекали на виконання обрядових правил, а ждали нових яскравих естетичних вражень, утворилася своєрідна мистецька професія складача пісень, який, черпаючи у своїй пам'яті, міг вільно, керуючись уже власним естетичним смаком, комбінувати нові пісні з відомих міфів. Такий автор-співець одержав назву *рапсод* (від ραπτο — зшиваю і ᾠδη — пісня).

¹ Докладніше про це див.: *Каган М.* Морфологія искусства. (Ч. 2. «От первобытного художественного синкретизма к современной системе искусств»). — Ленинград, 1972. — С. 175–269.

² Поеми Гомера цитуються у перекладі Бориса Тена.

«Гомерівське питання». Питання про побутовання і походження поем, а також про особистість автора — Гомера, являє собою досить непросту проблему, відому в науці під назвою «гомерівського питання». Великий внесок у дослідження проблеми належить німецьким ученим.

До XVIII ст. Гомер вважався одноосібним автором обох поем. Майже 200 років тому Фрідріх Август Вольф у своїй праці «Пролегомени¹ до Гомера» (1795 р.) висунув гіпотезу про фольклорне походження обох творів. У першій половині XIX ст. Карл Лахман обґрунтував свою «теорію малих пісень», згідно з якою поеми утворилися як спорадичні комбінації окремих, численних, уже готових пісень. Тоді ж Готфрід Герман висунув «теорію зерна», вважаючи, що спочатку існував якийсь невеликий за обсягом прототип сюжету, який з часом став спонтанно «розбухати» за рахунок доповнення іншими піснями. Наприкінці XIX ст. вчені почали рішуче обстоювати думку про колективний, народний характер поем і шлях їх виникнення. Вважають, що поеми виникли у формі розповідних міфів, які протягом багатьох століть (тобто з часів Троянської війни у XIII ст. до н. е., про яку в них йдеться) ускладнювалися, зростали в обсязі, варіювалися і видозмінювалися, поки, нарешті, не з'явився один надзвичайно обдарований рапсод, який надав цим численним пісням цілісної й естетично довершеної форми. Ним і міг бути Гомер. У VI ст. до н. е. правитель Афін Пісістрат наказав записати поеми, щоб зафіксувати остаточний текст і перешкодити його подальшому видозмінненню. Значно пізніше учені з м. Александрії розбили кожну поему на 24 пісні.

Сюжет «Іліади». Ахейський (грецький) герой Ахілл, один з численних вождів, що зі своїми родичами тримали облогу малоазійського міста Трої (Іліона²), посварився з іншим вождем Агамемноном через дорогоцінну воєнну здобич — вродливу полонянку Брісеїду. Охоплений гнівом, він відмовляється битися разом з іншими ахейцями і марнує час в наметі. Тим часом троянці вбивають найкращого друга Ахілла — Патрокла. Одягнувши новий бойовий обладунок, що спеціально для нього скував бог Гефест, Ахілл виходить на поле бою і вбиває кривдника — троянського героя Гектора. Лише після наруги над тілом Гектора його гнів ущух, і на цьому поема закінчується.

Сюжет «Одіссеї». «Одіссея» різноманітніша за змістом. Після Троянської війни один з її героїв — Одісей морським шляхом повертається на батьківщину. Спочатку йому доводиться пережити багато пригод на островах, населених різними фантастичними

¹ Пролегомени (грец.) — вступ.

² Назва поеми являє собою контамінацію слів «Іліон» («Місто Бога») і «адо» — (αδω — співаю).

чудовиськами та небезпечними племенами. Поступово він втрачає всіх своїх супутників і лише сам залишається живим. Після цього на рідному острові Ітаці він мусить перехитрити, а потім і повбавати багато зухвалих юнаків, які хазяйнували в його домі, вважаючи Одісея давно загиблим і примушуючи його дружину Пенелопу вийти заміж за одного з них.

Інші сюжети «Троянського циклу». Незважаючи на такі прості сюжети, перед нами багато загадок. Ознайомившись з іншими відомими сюжетами про Троянську війну, ми побачимо, що сюжет тієї ж самої «Іліади» — не найцікавіший серед них. Вчені давно дійшли висновку, що крім двох Гомерових поем існувало чимало інших поем і пісень на цю тему. Їх умовно називають «циклічними (кіклічними)», бо вони належать до «Троянського циклу (кіклу)»¹. Це сюжети про яблуко розбрату та викрадення спартанської царяці Гелени, що спричинило початок війни; про те, як вождь об'єднаного ахейського війська Агамемнон отримав попутний вітер лише після того, як приніс у жертву богам рідну дочку Іфігенію; про войовничих дів амазонок, які, допомагаючи троянцям, билися проти ахеїв. В одну з них, Пентесілею, закохався Ахілл; нарешті про троянського коня — дивовижний винахід Одісея, що прискорив падіння Трої після десяти років облоги. Все це справді захоплюючі сюжети. І все ж Гомер віддав перевагу такому «безбарвному» сюжету, як історія гніву Ахілла.

Вибір сюжету про Одісея викликає менше запитань, при цьому ми знаємо про існування поем про повернення додому інших героїв війни — Агамемнона, Менелая.

[2]

Естетична основа поем і родовий світ

Ідейний зміст поем. Наша сучасна оцінка старовини значно розходиться з оцінкою самих греків. Ми судимо суто естетично і керуємося смаками, виробленими за дві тисячі років; однак греки розуміли мету і призначення свого мистецтва інакше та сприймали його з погляду культу, магії, обряду, реалій родового і полісного життя.

Дійсно, обидві поеми виражали найважливіші особливості світогляду і світосприйняття не просто стародавньої людини, а людини *родової* доби. Родова людина відчувала свій внутрішній, кривний зв'язок з родом, місцем народження, родовим тотемом і родовими богами. Її головне призначення — життя в єдності з

¹ Існували «кіклічні поеми» й на інші сюжети, наприклад про повернення додому Агамемнона та інших героїв Троянської війни, про царя Едіпа, з яких черпали матеріал для своїх творів афінські трагіки.

родом, а для чоловіків — заради захисту роду. В цьому вбачала родова людина свій сенс існування.

Тепер зрозуміло, чому Гомер залишив без уваги інші, такі ефектні сюжети. Обраний ним сюжет виявився дуже гострим і драматичним з погляду цінностей родової ідеології, бо торкався самої суті існування родової людини. Ахілл розкривається як людина, котра через свою примху, забаганку відмовляється допомагати родичам. У цьому полягає зав'язка твору. А коли гнів героя минув і він знову згадав про родовий обов'язок, конфлікт виявився знятим, а тема — вичерпаною.

Таким самим світоглядним підходом зумовлений і сюжет «Одіссеї». На відміну від Ахілла Одісей був волею богів і долі відірваний від людського роду і батьківщини. Ми можемо сказати, що ідея обох поем — анархічне (в «Іліаді») чи фатальне (в «Одіссеї») порушення споконвічної *належної гармонії* між родовим індивідом і родовою спільністю, індивідом і універсумом, та сповнене драматизму її відновлення.

Щит Ахілла. Своєрідним наочним образом світової гармонії в «Іліаді» виступає щит героя Ахілла, на якому бог Гефест «вирізбив різних оздоб, до дрібниць все продумавши тонко». На щиті чітко вирізняються три частини: в центрі зображені небесні тіла (сонце, місяць, земля, сузір'я); смуга, що йде по зовнішньому краю щита, означає «океан», який є природною межею всього світу. Центральне ж коло віддане зображенню людського життя, причому й тут три частини: мирне життя у місті зі святковим пожвавленням і процесом суду, мирне життя селян з напруженою працею і радісним відпочинком, війна з усіма її жахливими подіями, з участю богів-покровителів (XVIII, вірші 481–607). Характерно, що рапсод описує не готовий щит, а процес його виготовлення богом, причому цей процес починається з неба, а закінчується «океаном». Перед нами своєрідна подорож по життю, яка закінчується небуттям. Гефест діє як шаман, що здійснює подорож по «світовому дереву». Звернімо увагу на те, що й «Одіссея» закінчується зображенням підземного світу (XXIV).

Композиція «Одіссеї». Погляньмо, як змальовується відновлення належної гармонії в «Одіссеї». Композиція поеми може видатися непослідовною, особливо в першій половині (пісні I–XII), але вона єдино можлива. Початок поневірян героя рапсод розташував аж у середині поеми (пісні IX–XII). Така композиція (коли розповідь про теперішнє нереривається згадками про минуле) в подальшому виявилася надзвичайно продуктивною і одержала назву *ретроспективної*.

Рапсод чітко проводить певну світоглядну концепцію. Відновлення належної гармонії індивіда й універсуму відбувається поетапно. Хвилі бурхливого моря безупинно носять Одіссея і його

супутників, але корабель, оточений водою, не може бути місцем його постійного перебування. Одісей прагне утвердитися на землі, *на суходолі*. Проте він потрапляє в оточення не подібних до себе людей, а різних страховиськ, людожерів, чаклунів, розбійників. Так само не може залишитися Одісей і на острові німфи Калінсо, хоча вона не чинить йому лиха і навіть пропонує шлюб. Одісей прагне утвердитися між таких, як він — *людей*. Нарешті він дістається острова Огігії, населеного людьми, але народ феаків — це не його одноплем'яні. Лише у XIII пісні він робить ще один крок на шляху відновлення належної гармонії: тепер він серед *родичів* на рідній Ітаці. Але і це ще не кінець поневірян. Тепер Одісей мусить утвердитися на Ітаці як *господар* свого дому, а для цього має покарати не-господарів, які своєю зухвалою поведінкою анархічно порушують належну гармонію. Водночас він утверджує своє право як *батько* сім'ї: відкривається синові Телемаху, вірним домохазяйцям. Поема наближається до кінця. Та Пенелопа не вірить, що перед нею її чоловік. Отже, Одісей мусить утвердити себе як *чоловік* своєї дружини. І тільки коли він доводить жінці, що йому відома таємниця їхнього шлюбного ложа, Пенелопа визнає в Одісеї свого чоловіка. Цей момент остаточно кладе край всім поневірянням героя (XXIII пісня). Одісей успішно пройшов усі етапи випробувань, гармонію людини і універсуму повністю відновлено.

«Одіссея» і обряд ініціації. В пізнішій європейській літературі набули популярності певні сюжетні моделі, зокрема небезпечні мандри і пригоди. Чим пояснюється безумовна для читача естетична цінність таких сюжетів? Ця сюжетна схема коріниться у нашій підсвідомій пам'яті як згадка про стародавній *обряд ініціації*. Цей тип сюжету і сформувався як перенесення в естетичну площину переживань ініціації. Можна припустити, що головні з так званих мандрівних сюжетів укорінені в психологічному досвіді первісної людини і виступають як перенесення в мистецьку практику первісних магічних обрядів і сакральних дійств.

Обряд ініціації передбачав складне випробовування юнака, перш ніж дозволити йому зайняти своє місце у колективі дорослих. Випробовувалися його фізична сила, розум і моральність. Після цього юнак вважався повноцінним членом роду. Віднині все його життя мало бути присвячене одній єдиній меті — служінню роду.

В «Одіссеї» мандри героя сповнені небезпечних подій, що характерно для ініціальних випробувань, а кінцева мета — повернення на рідну Ітаку — відбивала головну спрямованість ініціації на інтеграцію в рід. Загибель супутників Одіссея відбивала той факт, що не всім вдавалося витримати ініціальні випробовування. Одісей багато разів демонструє свою фізичну силу і витривалість; розум, догадливість, хитрість, винахідливість; піддається випро-

Ретроспекція. Взагалі Гомер любить постійно подумки повертатися назад і згадувати епізоди, більш-менш віддалені від часів, що описуються. Характерний зразок — розповідь самого Одиссея на бенкеті у царя Алкіноя, за кілька днів до прибуття на батьківщину, про свої багаторічні поневір'яння (IX—XII). Тут перед нами ще одна особливість його стилю — *ретроспекція* (*ретроспективна композиція*).

Порівняння. Уповільнюють дію і знамениті *гомерові порівняння*. Кожне з них являє собою цілу жанрову сценку. В «Іліаді» подія воєнного життя порівнюється з епізодом мирного, повсякденного, найчастіше сільського, господарського життя¹. Так, незворушливість Еанта у битві з троянцями розкривається у порівнянні зі сценкою в городі, куди забрів віслюк і, незважаючи на відчайдушні спроби дітлахів прогнати його киями, спокійно ласує збіжжям (XI, 544 і наст.). Нерідко рапсод дає низку яскравих порівнянь, зв'язуючи їх в одну динамічну картину. Така розповідь про те, як ахеї несуть з поля бою тіло вбитого Патрокла, а троянці намагаються його відбити як трофей (XVII, 735 і наст.); як ахеї Менелай своїм грізним виглядом злякав тендітного троянця Александра (III, 21—37).

Любовно описуючи різні речі й події повсякденного життя, Гомер не забуває, що земний світ є відображенням світу Космосу і богів. Власне краса того вищого світу й осяває світ буденний. Цим пояснюється захоплення і постійне дитяче здивування, з яким Гомер описує світ земних речей².

Повторення. Повторення також уповільнюють дію. Однакові події чи процеси рапсод передає одними й тими самими словами. Про настання ранку в «Одіссей» він говорить завжди так:

Ледве з досвітньої мли заясніла Еос розоперста...

(II, 1)

Відпочинок супутників Одиссея описується так:

Цілий просиділи день ми тоді, аж до заходу сонця,
М'ясом смачним і солодким вином утішаючись вдосталь.

(IX, 161)

Відплиття кораблів Одиссея завжди супроводжується такими словами:

¹ Варто звернути увагу на спостереження А. Ф. Лосева: «Особенностью гомеровских сравнений (одинаковой, между прочим, с Данте, но резко отличающейся от Шекспира) является то, что привлекаемая картина природы содержит много такого, что для разъяснения данного предмета даже излишне». — Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. — М.: Искусство, 1963. — С. 152.

² Цю рису Гомерового стилю розкрив Еріх Ауербах у своїй книзі «Мімесис» (переклад з нім. рос. мовою — М., 1976. — С. 23—44).

До кочетів вони, швидко зійшовши, усі посідали
Й веслами, сидячи вряд, по сивих ударили хвилях.

(IX, 103—104)

У Гомера трапляються й досить розгорнуті повторення. В «Іліаді» це зображення того, як герой, готуючись до битви, одягає на себе бойовий обладунок (III, 328—339), як воїни приносять жертву богам (I, 458—468); в «Одіссей» — як воїни готують корабель до відплиття (VIII, 51—54).

Епітети. Повторюються у Гомера і епітети, які мають характер *постійних епітетів*, утворюючи з іменником нерозривну смислову пару («...кинув він слово крилате» — Од., IV, 189; 456). Більшість постійних епітетів має *індивідуальний* характер: *хитромудрий* Одиссей, *швидконогий* Ахіллес, *осяйливий* (або *шоломосяйний*) Гектор, *срібнолукий* Аноллон, *волоока* Гера, *совоока* (або *ясноока*) Афіна, *хмаровладний* Зевс; *круторогі* воли, *гостролезий* меч, *чорнобокий* (або *крутобокий*) корабель, *довговолосі* ахеї, *білоіклі* свині, *солодкий* сон, *іскристе* вино, *дводонний* келих, *шумливе* море... З-поміж живих істот найбільшою кількістю епітетів характеризується Зевс, з неживих — море; проте важливо, що завжди їх застосовують саме до цих іменників.

Очевидно, постійні індивідуальні епітети були колись пов'язані з практикою *магії* і слугували синонімом імені родового предка чи тотема. Цим пояснюється неможливість застосування одного епітета до різних осіб чи різних епітетів до одної і тої самої особи.

Рапсод застосовував індивідуальні епітети завжди незалежно від конкретних сюжетних ситуацій.

Глянувши, їх упізнав богосвітлий Ахілл *прудконогий*:

Він на кормі корабля місткого стояв і дивився
На безпорадних ахеїв, що з бою безладно тікали.

(Іл., XI, 599—601)

Й за Одиссеєм, одважним вождем *хитромудрим*, так само
Гналось багато хоробрих троян...

(Іл., XI, 482—483)

Так до дружини промовив тоді Одиссей *велемудрий*:

«Та чи не час нам, дружино, до ложа іти, щоб солодким
Втішитись сном, одне біля одного зрештою лігши?»

Мовить, озвавшись до нього, тоді Пенелопа *розумна*:

«Буде м'яка тобі постіль, як тільки її ти захочеш...»

(Од., XXIII, 247—254)

Трапляється, що цілком різні герої характеризуються однако-вими епітетами, які називають *загальними* (здебільшого — *бого-ривний*, *боговидий*, *божественний*, *богосвітлий*, *одважний* та ін.). Їх застосовували нерідко незалежно від персонажів. Так, ступивши на землю Ітаки, Одиссей починає розмову зі своїм рабом, свинопасом

Евмеєм, і до обох персонажів рапсод застосовує майже однакові епітети:

«В смутку й журбі за своїм же господарем я богорівним...»
Мовлячи це, свинопас богосвітлий повів його в хату...

(Од., 40, 48)

Монологи. Порівняння, ретроспекції і ретардації, як можна легко переконатися, надають Гомеровій поезії особливої динамічності. Проте ця динамічність урівноважується спеціальними статичними епізодами, до яких належать, зокрема, *монологи*. Розгорнутий монолог-звертання (а саме таких більшість у Гомера) будується за усталеною схемою. Характерним є монолог Нестора, який просить у Агамемнона поради, як йому помиритися з Ахіллом. Спочатку він шанобливо звертається до царя; потім характеризує його високі якості й чесноти; далі згадує якийсь випадок в минулому, що має рекомендувати його самого як достойну людину; нарешті викладає своє прохання (Іл., IX, 96 і наст.). Яскравим зразком є промова Одіссея до юної Навсікаї (Од., VI, 149 і наст.). Спочатку герой урочисто звертається до царівни; далі відзначає її незаперечні достоїнства, при цьому наводить конкретні випадки з життя, які мають ці чесноти засвідчити; потім намагається викликати її співчуття до себе розповіддю про свої страждання; лише після цього викладає прохання («Шлях до міста мені покажи й обгорнутись дай клапоть...»); потім наперед дякує; і, нарешті, підсумовує все сказане у філософському тоні («...Нічого немає певнішого й кращого в світі, тільки б у злагоді повній жили (...) муж і жона (...) собі на утіху»). Персонажі розмовляють здебільшого монологіями, терпляче вислуховують один одного, довго думають і дають розгорнуту відповідь. Сварки героїв відбуваються за тими ж законами красномовства (порівняй сварку Александра і Гектора в Іл., III, 38–75). Структура Гомерового монолога вплинула на форму ліричного вірша в європейській ліриці.

Зображення переживань. До важливих рис поетики Гомерового епосу належать зображення переживань героїв. Як душевні переживання, так і фізичні страждання персонажів рапсод розкриває однаковими засобами — через зовнішні ознаки їхнього виявлення, а не психологічно. Герої виражають фізичний біль чи почуття душевного горя через зітхання і плач, їм зраджує мова, вони бліднуть, у них дрижать ноги, вони обливаються потом (див. Іл., XI, 810–813) і т. п. Ось як переживає Антілох звістку про загибель Патрокла:

...Антілох аж жажнувся, слова ті почувши.
Довго стояв він, цілком онімилій, гіркими сльозами
Сповнилися очі, і голосу дужого зараз позбувся.

(Іл., XVII, 694–696)

Протягом цілої ночі тоді з прудконогим Ахіллом
Плакали, стогнучи, всі над Патроком сини мірмідонян.

(Іл., XVIII, 354–355)

Як фізичні страждання, так і психологічні переживання Гомер розкриває також через цілком предметні, матеріальні образи ночі, хмари, імлі тощо. Ось Одісей влучає своїм списом у шолом Гектора, і той —

Став на коліно, упавши, й могутньою вперся рукою
В землю, і темної ночі імла йому очі окрила.

(Іл., XI, 355–356)

Але так само зображає Гомер і душевне горе героя Коона, коли гине його брат від руки Атріда Агамемнона:

Щойно побачив Атріда Коон (...)

(...) як горя тяжкого імлюю

Очі йому застелило в журбі за загиблого брата.

(Іл., XI, 248–250)

Серце, улюблений образ пізнішої поезії, сприймається Гомером як звичайний орган тіла, подібно до руки і ноги. Ось Одісей виймає списа з рани героя Сока, і в того —

Кров полилася червона, і біль засмутив йому серце.

(Іл., XI, 458)

Ахілл напередодні загибелі улюбленого друга Патрокла, сповнений недобрих передчуттів, розмовляє зі своїм серцем:

Тяжко зітхнувши, він мовив своєму відважному серцю.

(Іл., XVIII, 5)

Пізніше грецькі поети узаконили ці традиційні епічні засоби зображення переживань, поширивши їх уже на інтимні почуття і надавши їм переносного смислу, що означало відкриття метафори і створення жанру ліричної поезії (Сапфо, Архілох, Алкей, Анакреонт).

— 1.4. —

ЛІРИКА РАННЬОЇ КЛАСИКИ

|1|

Загальні особливості давньогрецької лірики

Історичні умови виникнення лірики. У VII–VI ст. до н. е. на островах Іонійської Греції і на Балканах поширюються нові суспільні порядки — тиранія, а пізніше і полісна демократія. Правителі опікають поетів, співців, музикантів, запрошують їх до себе

жити. Це створило сприятливі умови для розвитку нових мистецьких жанрів, зокрема ліричної поезії.

Проте причини поширення ліричної поезії в ці часи були глибшими. Греки сприйняли руйнацію старих, родоплеменних порядків як розпад належної гармонії. Людина, що звикла сприймати себе як частину споконвічної гармонії, була поставлена перед необхідністю персонального духовного самовизначення в нових умовах. Це примушувало її по-новому подивитися на світ, суспільство, місце і призначення людини в земному житті. Все це дало могутній поштовх для розвитку індивідуальної естетичної самосвідомості, яка знайшла своє відображення в ліричній поезії. В VII—VI ст. до н. е. лірика стала провідним поетичним жанром.

Виконання. Ліричні твори (як і епос) призначалися для публічного виконання. Аудиторію могли складати великі маси громадян під час культових чи спортивних свят або на народних зборах, військовий стрій, так само і вузьке дружне коло — «симпосіон» за келихом вина і трапезою. Як ми знаємо з «Одіссеї», співець і раніше своїм співом прикрашав бенкет. Проте в нових умовах поет різко відрізнявся від аеда чи рапсода. Він уже не прагнув лише відтворювати загальновідомий міфічний і епічний матеріал (хоча й такі пісні в «авторських» версіях практично не зникли до кінця античності). Широко залучаючи окремі мотиви Гомерового епосу, який залишався надзвичайно популярним протягом цих століть, поет-лірик був вільний в їх комбінуванні й осмисленні, оскільки підпорядковував їх новому завданню — вираженню власних індивідуальних почуттів і переживань. На цьому етапі спостерігається відмова від сюжету як обов'язкової основи поетичного твору. Проте збереглися деякі інші: монологічність форми, пластичність і описовість стилю, сентенційність і моральний пафос.

Версифікація. Термін «лірика», який вперше стали застосовувати в III—II ст. до н. е. александрійські вчені, походить від грецького *λύρα* — ліра. Лірична поезія в Греції мала характер співу і виконувалася у супроводі музичних інструментів. Музично-поетичний синтез був зумовлений такою особливістю давньогрецької мови, як довгі й короткі голосні звуки, що супроводжувалися підвищенням чи пониженням тону. На цій особливості й ґрунтувалася грецька версифікація, яка лише умовно може бути відтворена сучасними європейськими мовами, зокрема українською.

Відповідно до поетичних розмірів виділяють три жанри лірики: *елегію*, *ямб* і *меліку*¹.

¹ Про розміри елегічної, ямбічної і мелічної поезії у греків див.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха.— М., 1989.— С. 55—60, 73 і наст., 78 і наст.

[2]

Елегія

Героїко-патріотична елегія. Назва всього жанру походить від грецького *ελεγυ* — очерет, що пов'язано з очеретяною флейтою, гра якої супроводжувала спів. Елегіями називали всі поезії, написані так званим *елегічним двовіршем*. Він нагадує Гомерів гекзаметр, проте другий рядок в середині має тривалішу цезуру і втрачає ненаголошене закінчення:

Добре вмирати тому, хто боронячи рідну країну,
Поміж хоробрих бійців // падає в перших рядах.
Гірше ж немає нічого, як місто своє і родючі
Ниви покинуть і йти // жебракувати в світи.

(Переклад Г. Кочура)

Ці рядки належать Тіртею (VII ст. до н. е.), творчість якого була присвячена військово-патріотичній тематиці. У цьому відношенні поет близький до Гомерової поезії та ідеалів родової спільності. Всі його вірші мають характер патетичного заклик, звернення чи уславлення. Дійшов переказ про те, як поет співав свої героїчні пісні («ембатерії») перед спартанськими воїнами, щоб підбадьорити їх перед битвою.

Близьку тематику і поетику безпосереднього звертання до слухача у поєднанні з логічною розсудливістю ми знаходимо і в елегіях знаменитого афінського законодавця Солона (640—559 р. до н. е.). В політиці Афін він прославився тим, що скасував жорстокі Драконтові закони і встановив загальну рівність громадян перед полісом (державою). Пропагуючи у віршах свої державні реформи, він намагався пробудити у співгромадян почуття особистої відповідальності за спільну справу. Популярність Солон (його вважали одним з семи мудреців світу) свідчить про те, що в цей час формувалася нова громадянська самосвідомість і згуртованість навколо полісних ідеалів.

Дійшла до нас і героїчна елегія Калліна (VII ст. до н. е.), мешканця мало-азійського міста Ефес. Він закликав молодь «відкинути лінощі безмежні» і захистити рідне місто від навали кіммерійців.

Поет Сімонід з м. Кеос (550—469) прославляв мужність грецьких воїнів у битвах з перськими завойовниками. Йому належить знаменита епітафія трьомстам спартанцям, що героїчно полягли, захищаючи Фермопільський перевал:

О, подорожній, як прийдеш у Спарту, повідай, що вкупі,
Вірні законам своїм, тут ми кістями полягли¹.

¹ Переклади віршів без спеціальних посилань належать автору нарису.

Філософсько-моралізаторська елегія. Мешканець Мегари Феогнід (VI ст. до н. е.) демонструє у своїх елегіях досить похмурий погляд на життя. Він, аристократ, сприймає суспільні зміни, що відбувалися навколо нього, як цілковитий занепад культури і моралі. Вся його поезія — це суцільне нарікання і на свою долю, і на зіпсутість людей, і на саме життя взагалі. Відповідно до цієї картини загальної руйнації він дає другові Кірну поради різноманітного змісту стосовно грошей, друзів, родичів, сімейного життя, поведінки серед чужих людей і т. п. Вся його поезія — вражаюча картина розгубленості людини в нових історичних умовах.

Кожному смертному краще на світ не родитися зовсім,
Краще не бачить йому променів сонця ясних,
А народившись — Аїдову браму пройти якнайшвидше,
Щоб у земній глибині сном непробудним заснуть (...)
Коней, ослів, баранів добираємо добрих ми, Кірне,
Кожний бажає від них мати найліпший приплід.
А благородний бере собі жінку із роду низького,
Лиш би з собою у дім грошей вона принесла.
Жінка шляхетна також не зречеться дружитися з мужем
Простого роду, бо їй краще багатство, ніж рід.
Гроші в пошані тепер. Благородний бере собі просту,
І благородну — низький. Гроші змішали усіх.

(Переклад Г. Кочура)

Любовна елегія. Майстром любовної елегії був Мімнерм, що жив у Малій Азії в VII ст. до н. е. Правда, поет не так розкриває свої любовні переживання, як роздумує над життєвою долею людини, владою скороминучого часу, швидкоплинною молодістю, старістю, що наближається. В його елегіях інтимна тема поєднується з розпачливим настроєм. Ці особливості успадкує пізніше римська елегія (Тібулл, Проперцій), а за ними і європейська поезія XVIII — початку XIX ст. (сентименталістська і романтична елегії).

|3| Ямб

За Арістотелем, назва жанру походить від слова $\alpha\mu\beta\iota\delta\zeta\epsilon\upsilon\nu$ — ятрити, колоти. Ця поезія відзначається насмішкуватим, сатиричним характером. До нас дійшли ямбічні вірші Архілоха, Семоніда з м. Аморґ, Гіпноакта.

Архілох. Біографію поета (жив у середині VII ст. до н. е.) можна відтворити лише на основі його віршів. Очевидно, він походив з низів. Коли залишився без засобів до існування, змушений був обрати собі професію найманого воїна (його ім'я дослівно перекладається «старший, головний в загоні»). Він пише, що його обід — хліб і «з-під Ісмара вино» — залежить від його списа.

Спосіб життя поета, його світогляд, поетика віршів — все сперечається з Гомером, все переосмислює і навіть заперечує його. Архілох — типовий приклад непохитного індивідуаліста, який у житті покладається лише на власні сили, на свій розум. І захищає тільки себе, годує тільки себе. Він не чекає нізвідки ніякої підтримки, але й не має ніякої високої мети. Він — ніби Одиссей, що назавжди втратив батьківщину.

У Архілоха ми знаходимо нову мораль, досить приземлену з погляду Гомерової ідеології; проте вона допомагає йому вижити. Так, він не соромиться признатися, що, рятуючи життя, кинув на полі бою важкий щит; та при цьому ніякі докори сумління його не допікають.

Пишається нині саєць щитом моїм бездоганим.
Кинуть його у куцах, як не хотів, довелось.
Сам я зате лишився живий. І нехай пропадає
Щит мій. Не гірше його можу новий я знайти!

Не поспішає він жертвувати й життям на полі бою. Адже —

Хто полеглий, тим байдужі слава, шана і хвала
Від живих. Адже їх вдячність чогось варта, як не верть,
Для живих. А хто загинув — гірше долі не знайти!

Як це відрізняється від полум'яних закликів Тіртея принести своє життя у жертву заради батьківщини!

По-новому дивиться він тепер і на командувача. Байдуже, що той аристократ, родовий вождь! Він може бути ким завгодно за походженням, аби тільки поруч з ним було надійно:

Хай він ростом невисокий, клишоногий він нехай.
Тільки б твердо він тримався і відвагу мав в душі!

Взявши за правило покладатися тільки на самого себе, Архілох обстоює таку життєву філософію: у всьому дотримуватися міри, поміркованості, розумної середини. Так, він звертається до свого серця із проханням стримуватися, де треба, а де треба — виявляти мужність:

Серце, серце! Біди люті звідусіль тебе смутять —
Ти ж відважно захищайся, з ворогами поборись.
Хай на тебе скрізь чатує ворожнеча — завжди будь
Непохитне. Переможеш — не хвались відкрито цим,
Переможене — удома в самотині стримуй плач,
Радість є — радій не падто, є нещастя — не сумуй
Понад міру. Вмій пізнати зміни в людському житті.

(Переклад Г. Кочура)

Архілох сміливо переосмислює Гомерову поетичну техніку і на цьому шляху відкриває *метафору*. В процитованому вище фрагменті Архілох підтримує традиційну для всієї гомерівської доби думку про чергування доброго і злого в людському житті (див. Іл.,

XXIV, 525–530); та сам гомерівський мотив розмови з серцем переосмислений тут в ліричному, суб'єктивному плані і набуває переносного значення.

Особливо яскраво переосмислення епічної техніки Гомера виявляється у любовній ліриці Архілоха (що дійшла до нас лише фрагментарно). Так, у Гомера біль, запаморочення, страх та інші фізичні почуття є наслідком удару важкої зброї, поранення. У Архілоха ті самі наслідки викликані уже сильними любовними почуттями і переносяться поетом зі сфери фізичної у сферу душевну:

Від пристрасті безпомічний,
Непритомний лежу я, і божею волею біль неказаний
Кістки мені проймає враз.

|4| Меліка

Назва жанру походить від μέλος — пісня. Виділяють сольну, або моподичну (від μονος — сам, один), і хорову меліку. Найвидатнішими майстрами сольної меліки були Алкей, Саффо (Сафо) і Анакреонт.

Алкей. Будучи аристократом, Алкей (кін. VII — поч. VI ст. до н. е.) у вирі громадянських воєн позбувся всіх своїх статків і привілеїв. Все життя він присвятив невдалим спробам повернути їх. Нещаслива політична доля Алкея відбилася в його ліриці. Він не так викладає своє політичне кредо чи обмірковує своє становище вигнанця, як виливає суб'єктивні переживання — пристрасті й глибоко розпачливі. Це й робить його пісні власне ліричними творами, бо він відтворює картину світу з глибин свого «Я».

У його віршах бринить нота розпачу, розчарування у житті. Свою долю він порівнює з палубою корабля, що хитається під погами, а життя — з розбурханим морем. Саме в такій, суб'єктивній, інтерпретації цей традиційний гомерівський образ (згадаймо «Одіссею!») і став одним з найпоширеніших образів-символів у європейській поезії.

Не розумію звади поміж вітрів.
Шаліють хвилі, линуть сюди й туди...
А ми в розбурхану погоду
В чорнім судні серед хвиль кружляєм,
Жорстоко гнає нападом бурі злим.
Сягають хвилі аж до щогл,
Вітрило наше розірвалось,
Тільки лахміття по вітру має.
Але пайвище посеред хвиль лихих
Іще грізніший вал підіймається,

Біду віщує нездоланну,
Перше ніж пристань боги пошлють нам...

(Переклад Г. Кочура)

В інших віршах виникають образи дощу, лютої негоди, які символізують тоскне, безрадісне існування поета (мотив, що його розробляли Гораций, Пушкін, Верлен та ін.), образ вина, в якому поет прагне потопити свій розпач, образ безсилового гніву:

Солод медвяний п'ємо ми із келихів,
З солодом разом у серце вселяються
Гніву нестямного оводи в'їдливі.

Витративши всі свої гроші на інтриги проти правителя Піттака, що захопив владу в рідному місті поета Мітіленах (на о. Лесбос) та опиившись без засобів до існування, Алкей, як і Феогнід, зрозумів страшну істину: людину в новому суспільстві цінують не саму по собі, а за багатство.

Як-от в Спарті Арістодема
Крилатеє слово часто згадують.
Цар сказав: «Чоловік — багатство».
Нема в злиднях честі, слави — бідному!

Алкей не просто відчуває себе соціально ущемленою людиною. Вихований в душі родових, гомерівських ідеалів, він відчуває сором за деякі свої вчинки. Так, рятуючись втечею під час якоїсь воєнної вилазки, він змушений був кинути свого щита, а тепер картає себе за порушення кодексу доблесті на полі бою. Мотив щита, кинутого в бою, став стійким символом в античній поезії (Гораций та ін.):

Друзям повідай: лишився живий Алкей.
Та втрачена зброя. Ворог із Аттики
З пихою щит мій несе бездоганий,
Щоб повісити в храм совоокої діви.

У поетичній творчості Алкея пунктирно проглядаються реальні події його життя; поряд з цим не може не привертати увагу цікава особливість: поет сприймає себе і мислить своє життя в заданих сюжетних і образних категоріях. В даному разі це образи гомерівського епосу (щит, поневіряння по морю тощо). Така «вигадана», поетизована автобіографія була звичайною справою для всієї стародавньої поезії.

Саффо. Поетеса Саффо була сучасницею Алкея і також належала до мітіленської аристократичної знаті. Прагнучи зберегти звичай і мораль родовой минувшини, вона зібрала навколо себе гурток молодих дівчат аристократичного походження і виховувала їх в душі старих традицій. Лірика поетеси тематично тісно пов'язана з життям гуртка. Вона оспівує красу своїх вихованок, а коли вони виходили заміж — складала для них епіталамії і гіменеї (весільні пісні). Її надихала краса природи, квіти, витончені речі і прикраси.

Поезія Саффо має піднесений і життєрадісний характер, вона прийнята світлими барвами.

Саффо ввела в античну поезію тему кохання як глибоко індивідуального почуття, якого ще не знала поезія Гомера і Гесіода.

В одному з віршів вона благає Афродіту «вилікувати» її від болісної любовної пристрасті (греки сприймали кохання як таку собі хворобу). Вірш побудовано за законами епічного гомерівського монологу-звернення. Героїня нагадує богині, що вона й раніше неодноразово зверталася до неї і та їй ніколи не відмовляла, завжди прихилила до неї серце коханої людини. Нехай буде так і зараз:

(...) Так мені являлася ти, блаженна,
З усміхом ясним на лиці безсмертнім:
«Що тебе засмучує, що тривожить,
Чом мене кличеш? (...)»
Хто тікає — скрізь піде за тобою,
Хто дарів не взяв — сам дари нестиме¹,
Хто не любить нічи — полюбить скоро,
Хоч ти й не схочеш».
О, прилинь ізнов, од нової туги
Серце урятуй, сповни, що бажаю,
Поспіши мені, вірна помічнице,
На допомогу.

(Переклад Г. Кочура)

В наступному вірші любовна пристрасть зображається як ознака якоїсь хвороби. Ми упізнаємо тут практично весь поетичний арсенал Гомера для передачі переживань. Новаторство Саффо полягає у тому, що прийоми зображення фізичних страждань вона переносить на розкриття інтимних почуттів. Проте кохання вона сприймає ще не психологічно, а чисто натуралістично.

До богів подібний мені здається
Той, хто біля тебе, щасливий, сівши,
Голосу твого ніжного бриніння
Слухає й ловить
Твій принадний усміх; від нього в мене
Серце перестало б у грудях битись.
Тільки образ твій я побачу — слова
Мовить не можу.
І язик одразу німіє, й прудко
Пробігає пломін'я тонкий по тілу.
В вухах чути шум. Дивлячись, пічого
Очі не бачать.

¹ Пристрасне кохання навіювали всемогутні боги, тож звільнитися від нього або притишити його людина була не владна. Тож, за поширеним звичаєм, закохана людина могла домагатися взаємності від предмета своєї пристрасті дарунками, відмовитися від яких вважалося нечемним.

Блідну і тремчу, обливаюсь потом.
Мов трава пожовкла, безсило никну.
От іще недовго, й здається, має
Смерть надлетіти.
Та терпи, терпи. Надто вже далеко
Все зайшло...

(Переклад Г. Кочура)

Саффо відкрила суперечливий характер кохання: любов приносить не тільки щастя, а й горе, пестощі й докори в ній нероздільні:

(...) Ерос знов мене щастям знесилоє,
Гірко-солодкий той, непереможний змій.
(...) Гидкіше тебе, любя моя, нікого я досі не знала!

Пізнала вона й горе кохання без взаємності:

Ті, кому я віддаю так багато,
Страждають завдають мені всіх найбільше.

Легенда приписує Саффо і Алкею обмін любовними посланнями. Алкей:

Сказати дещо хочу тобі одній,
Але, як тільки глянеш на мене ти,—
Уста мої змикає сором,
Перед тобою стою безмовний.

(Переклад А. Содомори)

Відповідь Саффо, як і належить аристократичній дамі, відзначається почуттям власної гідності і цноту:

Коли б твій намір чистий і добрий був,
Тоді б і слово легко злетіло з уст,
І вниз очей не опускав би,
Сміло сказав би, чого бажаєш.

(Переклад А. Содомори)

І в цьому мініатюрному діалозі ми знаходимо гомерівську мову, переосмислену психологічно. А фрагмент про «гірко-солодкого змія» показує, як порівняння на хтонічній основі, втративши слівце «як, ніби», на наших очах трансформується в *метафору*. Відкриття кохання як індивідуального інтимного переживання значно збагатило грецьку поезію, ускладнило поетичне мислення, розвинуло естетику від примату конкретного у напрямку до абстрактного.

Анакреонт. Творчість Анакреонта (бл. 572—478 р. до н. е.) належить до іншого історичного етапу, коли боротьба за поновлення старих родових порядків відійшла уже в далеке минуле. Ось чому поет, будучи аристократом за походженням, змірився зі своїм становищем і не сумує за втраченими привілеями. Власного майна він не має, живе при дворах різних правителів на їхні щедри

подарунки. Це його анітрохи не засмучує. Його поезія має життєствердний характер, прийнята радісним сприйняттям природи, гарних речей, молодих вродливих дівчат. Анакреонт і не прагне до багатства, йому досить радіти красі, що його оточує, і він скрізь її знаходить. Він невибагливий до життя, задовольняється малим:

Пиріжком пообідав я, відкусивши шматочок,
Випив чарку вина, і ось — за пектиду беруся.
Я для дівчини ніжної хочу ніжних пісень співать.

Громадянські справи він сприймає як обтяжливі і стороняться їх:

Ні, той не любий мені, хто з друзями в тісному колі
Тільки про суд чи війну мову заводить саму.
Той мені любий, хто блага Кіприди і Муз вибирає,
З келихом, повним вина, завжди веселий сидить.

З часом цей скромний гедонізм і позицію невтручання Анакреонта стали сприймати в розрізі епікурейської філософії, яка проповідувала принцип «задовольняйся малим», «ціную короткочасне»¹. Поезію Анакреонта високо цінував і наслідував римський поет Гораций.

Анакреонт прославився як співець кохання. На відміну від Сапфо його любовним переживанням не властиві внутрішні напруженість, драматичність. Свої почуття до об'єкта пристрасті він виражає граціозно, жартівливо, іронічно:

Кобилице фракіянко, чом од мене ти тікаєш,
Косо дивлячись на мене, ніби справді неук я?
Почекай, тобі вудила я накину і скерую,
Взявши повід, біг твій бистрий на призначену мету.
Нині ти лише по луках вільно скачеш і пасешся,
Досі, мабуть, не траплявся вершник сміливий тобі.

(Переклад Г. Кочура)

Цей сміливий еротичний образ могло підказати Гомерове порівняння, в якому, правда, образ коня, що вільно прямує до кобилиць, даний в монументально-пафосному плані (Іл., VI, 506–511). Все героїчне і пафосне Анакреонт знижує до зворушливого і сентиментального.

Переживання Анакреонта відрізняються тією врівноваженістю, просвітленою ясністю, поміркованістю і м'яким гумором, які пізніше були охарактеризовані дослідниками як «аполлонічне» начало (на протигагу бурхливо-пристрасному, драматично напруженому «діонісійству»).

¹ Епікур (341–270 рр. до н. е.) — засновник елліністичної філософії епікуреїзму.

Хорова меліка

Тематика. Хорова меліка набула в Греції ще більшого розповсюдження, ніж сольна, оскільки була тісно пов'язана з публічними громадянськими актами і створювалася на замовлення уряду або впливових і багатих меценатів.

Спочатку у Спарті почали виконувати *гімни*, присвячені богам (Аполлону — *пеан*, Діонісу — *дифірамб* і т. п.), потім з'явилися пісні на честь героїв. Це відповідало традиції, притаманній усьому стародавньому світу. Але в Греції виникли пісні й на честь людей (*енкомії* — хвалебні пісні, *парфенії* — для дівочих хорів, *епінікії* — для переможців на спортивних іграх та ін.). В цьому полягала чисто грецька особливість, коли осілювалися *особисті* заслуги і достоїнства людини.

Виконання. Хор був розділений на дві частини і під час співу поступово пересувався по майданчику. На кожен строфу першого напівхорія ніби луною відповідав другий напівхорій (*строфа* і *антистрофа*), потім обидва співали разом спільний куплет (*енод*); далі йшла нова пара строф з еподом і т. д. Виконання хорового твору супроводжувалося танцями. Традиція почергового співу пройшла крізь усе середньовіччя і досі існує в практиці церковного богослужіння.

Автори. Найвідомішими представниками хорової меліки були сицилієць Стесіхор (630–550 рр. до н. е.), самосець Івік (VI ст. до н. е.) — обидва писали також сольні пісні; спартанець Алкман (середина VII ст. до н. е.), Вакхлід з Кеосса (V ст. до н. е.) та ін.

Найвищого розквіту хорова меліка досягла у творах Піндара (521–441 рр. до н. е.), автора понад 45 епінікіїв на честь переможців загальногрецьких кінних перегонів. Цей жанр ще називають «одами» (олімпійські, піфійські, істмійські, немейські оди — залежно від місця змагань). Для уславлення переможців Піндар широко використовував міфологічні образи і алюзії. Сам автор постає перед нами у своїх творах як надзвичайно набожна, благочестива людина.

Автором дифірамбів виступав Вакхлід. У виконанні дифірамбу брав участь заспівувач («екзарх»), що з часом привело до виникнення діалогу, а пізніше і такого драматургічного жанру, як трагедія.

— 1.5. —

АФІНСЬКА ТРАГЕДІЯ

[1]

Виникнення трагедії

Греція серед держав Середземномор'я. У VI і на початку V ст. до н. е. в культурному житті Греції відбуваються важливі зміни, які зрештою привели до виникнення мистецтва як окремої цілісної системи світобачення і тим самим визначили один з найголовніших елементів майбутньої європейської культури. Цей поворот одержав у науці назву «грецького дива»¹. Історичним тлом, на якому відбувалося «грецьке диво», були війни з Персією і утворення держав на території Греції.

Греки були не єдиним народом у Середземномор'ї, який мав шанс дати напрям у розвитку європейської культури, що тільки зароджувалася. Залишивши осторонь Єгипет, культура якого вже пережила свій зоряний час і не могла дати нічого новаторського, ми повинні назвати насамперед Іудею.

У 539 році перси звільнили іудеїв від «вавилонського полону» і тим самим сприяли новому періоду незалежного розвитку цього народу. Іудеї приписали головну заслугу у своєму звільненні богу Ягве. В країні зміцнювалася влада жерців. Найвищі цінності зосередилися навколо релігії. Поступово, але неухильно відбувався процес сакралізації іудейського мистецтва, тобто підпорядкування його культу. Жерці встановили опіку над словесністю, театром і літературою, редагували хроніки, ораторську прозу і художні тексти відповідно до потреб релігійного культу. Віднині всі ці твори цементувала одна провідна ідея — постійна участь бога Ягве у житті євреїв, ідея угоди («беріту») між іудеями і богом. Перероблені таким чином твори словесності були оголошені сакральними і утворили ядро священної книги стародавніх євреїв Танах («Старий Завіт»). Так стародавня Іудея утвердила себе на терені релігійного культу як основи своєї цивілізації.

Грецькі перемоги над персами. З епохою панування Персії було пов'язане піднесення ще одного культурного ареалу Середземномор'я — Балканського півострова. Згуртувавшись навколо Афін, грецькі племена у тривалій і запеклій боротьбі перемогли персів. У V ст. до н. е. Афіни стали найпотужнішим серед усіх грецьких полісів містом-державою і центром розквіту грецької

¹ Про «грецьке диво» див.: Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э.— Л.: ЛГУ, 1985.

культури, а аттичний діалект став літературною нормою грецької мови аж до кінця IV ст. до н. е.

Свою перемогу, яка була здобута спільними силами багатьох полісів, греки приписали своїй згуртованості. Це надало культурному розвитку в Афінах специфічного напрямку. Якщо в Іудеї вищою цінністю була релігія, відданість богам, то в Афінах — ідея громадянськості, відданість інтересам поліса. Якщо в Греції встановилася *демократія*, коли верховна влада належала народним зборам, то в Іудеї — *теократія*, влада жерців. Так розійшлися шляхи цих двох значних середземноморських культур.

Проте греки також спиралися на релігійний культ і надавали надзвичайно великого значення релігії. Їм, як і іудеям, не чужа була ідея «договору» з богами. Так, афіняни вважали покровителем свого міста богів Афін Палладу і Аполлона, що знайшло відображення в мистецтві.

Публічні форми життя в Греції. У VI—V ст. до н. е. в Греції сформувалися основні *публічні форми спілкування*: релігійні свята, народні збори, спортивні ігри — Олімпійські, Істмійські, Піфійські, театральні вистави. Їм були притаманні такі риси, як обов'язкова присутність всіх членів поліса, високий релігійний чи громадський зміст, присвята богам (перед початком обов'язково приносили жертву відповідному богу, наприклад Зевсу, і Гераклу як покровителям Олімпійських спортивних змагань). Ці форми спілкування сприяли бурхливому розвитку культової і світської архітектури.

Культ Діоніса. Покровителем театральних вистав вважався бог Діоніс. Культ Діоніса поширився в грецьких містах, зокрема в Аттиці, у VIII—VII ст. до н. е.¹ За міфом, бог народився від Зевса і земної жінки Семели, яка загинула в той момент, коли на її прохання Зевс постав перед нею у вогні блискавок. Зачатою в її лоні Діоніса Зевс зашив у своє стегно, звідки новий бог невдовзі й з'явився на світ. Виходило, що він ніби двічі народився, що логікою міфа пов'язувалося з виноградною лозою, а також успадкував два темпераменти: грізний та бурхливий від Зевса і ніжний та люблячий від матері, що виявлялося в його екстатичній поведінці (свята на його честь називалися *вакханалії* від іншого імені бога — *Вакх*). Зооморфним образом Діоніса був цап (символ родючої сили).

Сакральні пісні на честь Діоніса, що виконувалися хором із заспівувачем, називалися *дифірамбами*. Припускають, що коли поруч із заспівувачем з'явився другий співець, утворилася трагедія. Саме слово походить від *τραγος* — цап і *αειδο* — співаю.

¹ Про культ Діоніса див.: Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу: становление греческой философии.— М.: Мысль, 1972.— С. 151—159.

Афінська трагедія наступних десятиліть успадкувала основні риси дифірамбічної каштати: хорівий спів (почерговий чи одночасний спів двох напівхорів, у кожному з яких було 7 чоловік), арії оповідного характеру (монологи) солістів, дуети (діалоги) між спілкуючим (*корифеєм*) і другим співцем (актором), перегук між хором і солістами. До кінця епохи зберігався статичний характер дії.

Театральні вистави не заміняли собою інших форм публічного спілкування, проте саме в театрі поступово стали вироблятися духовні цінності, які відрізняли грецьку культуру від культури інших середземноморських народів. В театрі остаточно завершився процес *десакралізації культури* і *естетизації міфу*, що розпочався в Гомеровому епосі. В театрі сформувалося мистецтво як окрема цілісна система світосприйняття, в якій людина набуває самодостатньої цінності.

[2]

Есхіл (525—456 рр. до н. е.)

Творчий доробок. Арістотель приписує Есхілу введення другого актора, що уможливило діалог між двома співцями і утворило драму. Есхіл написав 90 трагедій, з яких до нас дійшло 7 («Благальниці», «Перси», «Семеро проти Фів», «Прометей прикутий», трилогія «Орестея»). Есхіл був активним громадянином афінського поліса, зокрема брав участь у битвах при Марафоні, Саламіні (яку зобразив у «Персах») і при Платеях, не залишався осторонь політичного життя (відгукнувся на нього, як вважають, в «Орестеї»), відзначався релігійністю і в «Прометей прикутому» прославив місто свого народження, відомий знаменитими містеріями Елевсін (недалеко від Афін). Надгробний напис (ша о. Сицилії), складений пізніше самим Есхілом, жодним словом не згадує про трагедії, але підкреслює громадянські заслуги, до яких, очевидно, була зарахована його поетична творчість. Це проливає світло на розуміння мистецької діяльності в ті часи.

Естетика Есхілової драми. Хоча Есхіла вважають засновником літературної трагедії, його творам притаманні уже досить високий рівень поетичної техніки і розвинута художня мова. Сам Есхіл казав, що його твори — це лише крихти з бенкету Гомера. Проте в них ще не сформувалася драматична специфіка в сучасному розумінні. Його трагедії доволі «епічні» щодо форми (розповіді переважають над зображенням подій) і щодо концепції людини. Проблематика має релігійно-міфічний характер. Арістотель писав у «Поетиці», що Есхіл зображає людей такими, якими вони «мають бути», тобто з погляду поширеного тоді релігійно-громадянського ідеалу. У своїх творах Есхіл розкриває переваги полісних порядків над архаїчним звичаєм, афінської демократії над

східною тиранією (в «Персах»), культури над дикістю. В цьому він був близький до позиції законодавця і поета Солона.

«Орестея». У цій трагедії (яка складається з трьох частин) червоною ниткою проходить ідея договору між богами і народом, що взагалі притаманно словесності стародавнього світу.

Коли вождь ахейського війська Агамемнон повернувся після Троянської війни в рідний Аргос, його підступно вбила дружина зі своїм коханцем Егістом. Син Орест (його ім'я дало назву твору), ставши дорослим юнаком, виконав обов'язок помсти і вбив матір, в цьому його підтримала сестра Електра. Богині помсти Ерінії почали переслідувати Ореста, щоб покарати смертю за пролиту материнську кров. Орест врятувався в афінському храмі. Боги Афіна і Аполлон з'явилися серед людей, щоб організувати суд, всебічно розглянули справу і виправдали Ореста.

Родова вина і роль богів у творі. З розповідей персонажів (зокрема віщунки Кассандри) ми дізнаємося про передісторію подій. Виявляється, що Клітемнестра мстила чоловікові за смерть дочки Іфігенії, яку Агамемнон вбив на жертвнику, щоб вимолити у богів попутний вітер до Трої (міф про Іфігенію в Авліді). Егіст теж мав свої підстави для вбивства: колись давно батько Агамемнона Атрей похастував Егістового батька Фієста м'ясом його рідних дітей (міф про Пелопову учту). Тож всі ці персонажі були пов'язані прокляттям родової помсти.

Таким чином, стародавнє *звичаєве право* в нових умовах уже не сприяло суспільству. Втручання богів мало врятувати людський рід від самознищення і встановити новий, справедливий порядок, що ґрунтується на *законах*. Люди не спроможні дати собі закони, їх дають тільки боги. За це боги вимагають від людей цілковитої покори. В цьому і полягає угода. Закони афінського поліса, за Есхілом, освячені самими богами. З п'єси випливає, що вищий судовий орган Афін Ареопаг заснований богами. На знак того, що криваві родові закони назавжди поступилися місцем державним, тобто божественним, богині родової помсти Ерінії одержують нове ім'я — Евменіди (Благостиві). Нема потреби окремо доводити високий громадянський і релігійний смисл твору, що взагалі характерно для Есхіла.

«Прометей прикутий». Тут також розкриваються переваги культури над дикістю. Громадянський смисл трагедії легко доступний для сучасного читача. Титан (божество старшого покоління) Прометей дарує людям небесний вогонь, чим допомагає їм подолати дикість і побудувати *культуру*. Він мужньо терпить від Зевса жорстоке покарання: його, прикутого до скелі серед бескидів Кавказу, терзає орел. Йому співчувають німфи-океаніди (вони утворюють хор), яким титан розповідає про допомогу людям. Він не

розкаюється у своєму вчинку, бо великою є його любов до людей. Він нарікає на невдячність Зевса, якому він колись допоміг посісти верховний трон на Олімпі. Юній дівчині в образі телиці Іо він провіщає, що влада Зевса не вічна, бо від шлюбу бога із земною жінкою народиться герой, який скине Зевса з трону і захистить всіх скривджених ним. Слова ці долітають до Зевса, і він посилає Гермеса, щоб вивідати таємницю майбутнього героя. Прометей мовчить, тоді Зевс у нестримному гніві обрушує скелю з титаном в підземне царство.

Почуття і поведінка Прометея відповідали образу ідеального громадянина. Він жертвує собою заради суспільного блага і мужньо терпить муки. На відміну від Афіни і Аноллона («Орестея»), він не вимагає від людей слухняності. В ньому живе дух непокори, що нагадував афінянам недавні часи, коли демос повалив владу тирана Пісістрата та його синів.

Ідея світової гармонії у творі. Проте цим не вичерпується глибоке філософське значення твору. Вчинок Прометея має і певний негативний смисл. Адже титан порушує віковичну ієрархію «верху» і «низу», яка лежить в основі світової гармонії. Вогонь, світло — це атрибут «верхнього» світу, символ божественної сутності. Здавна ототожнювали світло, блиск, сяйво, полум'я, блискавку з божественним началом. Перенісши небесний вогонь на землю, Прометей зрівняв богів і людей, «верхній» і «нижній» світи, тобто порушив гармонію¹.

Таким чином, тут йдеться про порушення *заборони*, яка оберігала світову гармонію, — мотив, поширений у міфології стародавнього світу. Ми знаходимо його, зокрема, в старозавітній розповіді про первородний гріх. Адам і Єва зривають заборонений плід з дерева пізнання добра і зла й за це терплять покарання: Бог виганяє їх з Раю. Істина (знання про добро і зло) і вогонь (світло) — це тотожні смислові елементи, на те і те поширюється заборона, порушення якої руйнує світову гармонію.

Індивідуалістична ідея у творі. Кожний народ розкриває міфологічно цей мотив по-своєму неповторно. У Есхіла підкреслюється *гуманістичний* смисл вчинку Прометея: він порушує заборону не заради власної користі, а заради людей. Він діє за *переконанням*, а не просто з примхи чи цікавості. Він діє на *власний* розсуд і повністю бере *відповідальність* за вчинок. Він не тільки не пригнічений, а навіть пишається скоєним.

В усіх цих обставинах ми знаходимо певні важливі зародки ціннісних орієнтацій, притаманних європейській культурі: цінність

¹ Докладніше про цей аспект твору див.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976. — С. 226—235; Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. (Философское наследие). — С. 120, 134.

власного рішення і осмисленого вчинку, готовність взяти на себе відповідальність. Все це — наріжні камені європейського індивідуалізму. Проте індивідуалістичні прагнення Прометея, що так несподівано яскраво проступають в його образі і ніби геніально пророкують індивідуалістичну культуру майбутніх часів, здебільшого *не знаходили* підтримки в афінян. Так, в поемі беотійського поета Гесіода «Теогонія» (VII ст. до н. е.) Прометей виведений як негативний персонаж, хитрун і брехун.

У «Прометей прикутому» Есхіл відкриває суто драматичну проблематику — питання про вільну волю людини та її межі. В основі вчинку Прометея не примха (як у Ахіллеса в «Іліаді»), не покірність волі богів (як у Ореста в «Орестей»), не сліпе дотримання звичаю родової помсти (як у персонажів «Орестей»). Це вчинок *усвідомлений*, а отже, по-справжньому *вільний*. Страждання розкриваються не натуралістично, а символічно — як *міра* його переконання.

Прометей — це перша особистість у європейській культурі. Після Есхіла саме драмі судилося виражати найсуттєвіші устремління європейської культури (нехай із суттєвими перервами) аж до кінця XVIII ст. Образ Прометея наприкінці XVIII — на початку XIX ст. привернув увагу «штюрмерів» (Й. В. Гете) і романтиків (Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі).

|3|

Софокл (496—406 рр. до н. е.)

Час Софокла. Якщо «батько трагедії» Есхіл оспівував афінську демократію, що зміцнювалася на його очах після яскравих перемог над перською деспотією, і непохитність законів, джерелом яких є божественна воля, то Софокл належав іншій епосі, коли виникала нова точка зору на істину і богів, на людину і державу. Відбувалися серйозні зрушення в афінській культурі. Вони відривали її від пережитків патріархальної архаїки, радісної і гармонійної, і торували шлях до індивідуалістичної культури, що несла з собою не тільки самоусвідомлення особистості, а й непевність і *трагізм*.

Ідея фатуму. Насамперед активному переосмисленню була піддана ідея долі, *фатуму*. Згадаймо поширений сюжет грецького вазового розпису: людина запитує Піфію¹. Про що саме? Не про сенс життя (це питання виникає лише в християнську добу), а про власну долю. Долі підвладні не лише люди, а й боги. Різниця в тому, що боги мають щасливу долю і знають про неї.

В гомерівську добу рокованість долі сприймали спокійно, як невідворотну необхідність, як *status quo* власного існування.

¹ Піфія — жриця в храмі Аполлона в Дельфах, що сповіщала волю бога.

Так, Ахілл знає, що має загинути на Троянській війні; проте це не заважає йому прагнути слави і насолоджуватися радіщами життя.

Греки уявляли фатум як вищі надособистісні сили, що обмежують чи зводять нанівещь вільний вияв людської волі. Зокрема, ці сили могли уособлюватися в образі моря, яке їх оточувало. Вода обмежувала свободу пересування і діяльності греків, але не сковувала їхньої життєвої активності й ділової ініціативи. На знаменитому щиті Ахіллеса, який ми можемо сприймати як модель грецького мислення, по ободу тече Океан, оточуючи своїми водами земне життя людей, небо з зірками, сонцем, місяцем, самих богів. Вода виступає як природна межа всього людського буття, його *фатум*. Відомі слова Геракліта (544–475 рр. до н. е.) про те, що не можна двічі вступити в ту саму воду, були підказані ідеєю фатуму. Філософ Фалес (639–546 рр. до н. е.) вважав, що все життя походить з води, тобто з необхідності, фатуму (логосу).

Як світовий порядок фатум існує одвіку, його не можна ні змінити, ні скасувати. З фатумом пов'язували божественні настанови і закони. У Дельфах пророцтва були освячені самим богом Аполлоном. Істина, провіщена богами, не підлягала сумніву і сприймалася як фатум. Ідея фатуму допомогла грекам пристосуватися до суворих умов існування, поширити свою колонізацію, згуртуватися, побудувати спільну культуру.

Антропоцентризм. В середині V ст. до н. е. з'явилися нові філософи — *софісти*, які намагалися дослідити питання про істину саму по собі. За словами Платона, «не вплутуючи у справу богів, вони виключали їх зі своїх роздумів і книжок, не торкаючись того, чи існують вони, чи не існують»¹. Філософ Сократ (470–399 рр. до н. е.) вчив, що джерело істини знаходиться в самій людині. Його старший сучасник Протагор (481–411 рр. до н. е.) стверджував, що «людина є мірою всіх речей — існуючих [якщо вважати], що вони існують, і неіснуючих [якщо вважати], що вони не існують». Так софісти і Сократ почали утверджувати новий погляд на світ — людський, *антропоцентричний*, всупереч фаталістичному, теоцентризму. Піддаючи сумніву авторитарне походження і віковичну непорушність істини, вони внесли елемент суперечливості в розуміння людини.

Нове вчення розкрило трагізм людського існування, в основі якого — протиріччя між фатумом, який стоїть *над людиною*, і внутрішньою свободою людини, яка прагне встати *над фатумом*. Доля вступає у трагічне протиріччя із земним покликанням людини і тим самим стає *трагічним фатумом*.

¹ Платон. Сочинения: в 3 т. — Т. 2. — М.: Мысль, 1970. — С. 253.

Зіткнення двох суперечливих точок зору як *трагічне* відобразилося в трагедіях Софокла. Його драми стають трагедіями не просто за жанровими ознаками, а за *філософсько-естетичною* суттю.

Творчий доробок. Софокл написав 120 драм, з них до нас дійшли 7 («Аякс», «Трахінянки», «Антигона», «Едіп-цар», «Електра», «Філоктет», «Едіп в Колоні»).

Софокл розробляв трагічну концепцію людини в період найвищого розквіту афінської культури, який увійшов в історію під назвою «доба Перікла». В цей час в Афінах були побудовані на Акрополі головні храми Парфенон, Ерехтейон та інші, прекрасні громадські будівлі. В них були втілені нові канони архітектури, пропорції якої орієнтувалися на людину і людське сприйняття.

Софокл брав участь у громадському житті Афін: обіймав важливі громадські посади, один рік був стратегом, а наприкінці життя жерцем. У спогадах сучасників Софокл постає як чоловік «надзвичайно живий і товариський», наділений «вишуканою зовнішністю і привабливістю», як «улюбленець долі»¹.

«Антигона». У Софокла ми вже не знаходимо тої прозорості і однозначної концепції людини, що була в Есхіла. В трагедії «Антигона» (442 р. до н. е.) порушуються питання про *двоїстість* людини, яка належить одночасно природі та суспільству. А це тягне за собою неоднозначну і суперечливу з погляду моралі оцінку її вчинків.

Два брати, Етеокл і Полінік, загинули в битві за Фіви: перший — героїчно захищаючи рідне місто, а другий — у спробі захопити його. Цар Креонт, керуючись *державними* міркуваннями, наказує віддати почесні поховання першому братові, а другого, зрадника, залишити без поховання в полі. Проте цей суворий наказ порушує юна Антигона: вона таємно здійснює поховальний обряд над тілом брата-зрадника. На допиті вона пояснює, що керувалася при цьому законом родинного обов'язку, який підказаний *природою* і є вищим від усіх людських (державних) законів. Підкоряючись власному наказу, Креонт засуджує Антигону до смерті, хоча любить і жаліє її. Син Креонта Гемон, закоханий в Антигону, вбиває себе над її тілом. Мати Гемона і дружина Креонта Евридіка дізнається про смерть сина і теж накладає на себе руки. Креонт залишається самотнім.

Два законодавства. У трагедії Софокла показується, що одночасна належність людини до того й того законодавства — природи і суспільства, диктує їй просто-таки протилежні, несумісні закони і ставить її перед нерозв'язним моральним вибором. Сюжет «Антигони» конструюється таким чином, що людина змушена обирати

¹ Радциг С. И. История древнегреческой литературы. — М., 1977. — С. 251.

між двома рівнозначними і однаково сутнісними для неї законами. Але що б не вибрала людина, вона робить *трагічний вибір*.

Креонт як цар найвище ставить інтереси вітчизни, громади, тож керується законом державної необхідності. З цього погляду його вчинки цілком виправдані, логічні й моральні:

А хто своїх шанує друзів більше, ніж
Вітчизну, — за ніщо того вважаю я (...)
Ніколи другом я вітчизни ворога
Не назову...
Таким законом місто возвеличу я.¹

Антигона керується вічними законами божественної природи, які зв'язали людей кривими узами і зобов'язали любити і піклуватися один про одного. Моральний обов'язок перед родичем важить більше, ніж всі інші закони і навіть власне життя:

...Чи не благо смерть?
Тож я й для себе не вбачаю в долі цій
Сумного. От коли б я сина матері
Моєї залишила непохованим,
Було б сумніше (...)

Таким чином, і позиція Креонта, що виступає як мудрий державний муж, і Антигони, що постає як любляча сестра, однаково бездоганні з погляду моралі, яку кожний з них представляє. Трагізм у тому, що ці протилежні моральні позиції неможливо узгодити між собою. Тому покарані обоє — Антигона смертю, Креонт самотництвом. Ми можемо сказати, що причина катастрофи для обох полягає в *ідеальних* мотивах, якими обоє керуються і які приходять у неминуче зіткнення.

Проте у творі власне трагічним образом постає не Антигона, що вмирає спокійною і непохитною у своїй правоті, а Креонт, який не спроможний примирити у власній свідомості смерть близьких людей і свої державні ідеали, які спричинилися до цієї смерті. У Софокла оформлюється естетична категорія трагічного як *чогось ворожого людині, що міститься в її власних діях, скерованих до блага, але виявляється незалежно від її свідомості і волі*.

Агон у Софокла. У трагедіях Софокла нового значення набуває важливий конструктивний елемент драми — *агон* (суперечка), коли персонажі стрімко обмінюються гострими короткими репліками. Агон покликаний не так примирити, як виявити (зіставити) *несумісні, але рівноцінні* моральні чи світоглядні позиції.

Антигона. Чи ж сором брата вшанувати рідного?
Креонт. А той, кого убив він, чи не брат тобі? (...)
То ти із ним рівняєш нечестивого?

Антигона. Але ж це рідний брат мій, а не раб якийсь.

¹ Тут і далі переклад Бориса Тена.

Креонт. Цей захищав вітчизну, той — ганьбив її.
Антигона. Обоє закон Аїда робить рівними.
Креонт. Там честь лихим і гідним не однакова.

У Софокла агон виявляє суперечливу, дуалістичну природу людини, яку відкрили софісти. Софокл надає цій дуалістичності трагічного характеру. В 1-му епісодії хор співає знамениті слова про людину. Правильним буде вважати, що саме відкриття трагічної двоїстості людини допомогло порушити і поставити на обговорення у грецькій філософії й літературі питання *родової* сутності людини.

Дивних багато в світі див,
Найдивніша з них — людина (...)
І мислей як вітер, швидких,
І мови навчивсь чоловік,
Звичаїв громадських пильнує здавна (...)
Бездольним не буде той, хто сам
Майбутню путь ясно зрить.
Нездоланна смерть одна,
А біль хвороб, тягар знегод
Не страшні нам.
Є витвори мудрі в людей,
Ясніші від світлих надій,
Та часто біди в них більше, ніж блага.

«Едіп—цар». У творі (поставл. 428 р. до н. е.) автор розкриває трагічне зіткнення волі людини з фатумом і ставить питання про неоднозначність (двоїстість) істини.

У Фівах починається морова язва. Цар Едіп, довідавшись, що то бог Аполлон вимагає від фіванців розшукати і покарати вбивцю попереднього царя Лая, негайно розпочинає пошуки. Він обіцяє народові суворо покарати злочинця, ким би він не був. Опитавши кілька свідків, Едіп з'ясовує, що вбивця — він сам! У їхніх розповідях перед ним розкривається його власне життя і злочин. Едіп доходить висновку, що він досі не знав насправді ні самого себе, ні власного життя. Він виколує собі очі і вирушає в путь, щоб розповісти всім грекам про скоєне.

Софокл використовує у творі відомий афінянам міф про прокляття, що тяжіло над царем Лаєм (він колись по-зрадницьки викрав сина свого друга) і справдилося на його сині Едіпі. Доля всіх персонажів міфу була заздалегідь визначена цим прокляттям. Так, Лай був приречений загинути від рук власного сина, а Едіп мав вбити батька.

Гуманістичне переосмислення міфу. Архаїчний міф привабив Софокла тим, що сліпий фатум ставить людину перед гострим моральним вибором: примиритися чи ні? Ахілл в «Іліаді» такої страшної проблеми не знав, бо фатум торкався лише його *власної* долі. На відміну від Ахілла Едіп не може прийняти фатум як на-

лежне і жити спокійно, бо він стосувався не тільки його особисто, а й інших людей. Едіпа штовхають на непокору гуманне прагнення відвернути фатальну волю від дорогих йому людей — батька і матері. Софокл приводить у зіткнення дві рівноцінні сили: *власну*, гуманну волю героя і *протилежну*, фаталістичну волю, що жорстоко і сліпо нав'язується йому згори. Примирити ці дві сили неможливо; будь-який вибір з боку людини однаково веде до катастрофи. Отже, фатум у Софокла виведений як *трагічний*.

У давньому міфі перемагав сліпий фатум, і це засвідчувало непорушність світового порядку, в якому людині відведене суворо регламентоване місце. Чи так у Софокла?

Непокоря Едіпа перед фатумом викликала в афінського глядача *спротив*, проте гуманні прагнення Едіпа і та наполеглива послідовність, з якою цар намагався їх здійснити, викликали *гаряче співчуття*. Гуманність Едіпа виявляється у тому, що він, рішуче бажаючи припинити морову язву в Афінах, негайно приступає до розслідування; і хоча невдовзі починає здогадуватися про страшну правду, не перериває розслідування і викриває сам себе. Після цього він підкоряється власному закону й сам себе виганяє з міста. Так у боротьбі з фатумом формується одна з фундаментальних цінностей європейської культури — *гуманність*. Самосуд Едіпа засвідчував перемогу культури над дикістю, оскільки все, скоєне царем, не відповідало нормам нової етики. Так Софокл гуманізував стародавній міф.

Торжество особистості. Наприкінці трагедії Едіп сам себе осліплює, розповідає співвітчизникам про свій злочин і виганяє себе з міста. Ні те, ні те не було передбачене фатумом. Неспromожний змінити фатум, Едіп виявляє свою волю у тому, що сам обирає для себе страждання і цим актом стає на один рівень з долею. Особистість повністю усвідомлює себе, свої сили і значення лише в момент катастрофи. Торжество *фатуму* в міфі перетворюється на торжество *особистості* в трагедії Софокла.

У жодній іншій давній літературі ми не знаходимо такого героїчного самоствердження особистості у змаганні з фатумом. Тому *трагедія стає суто європейським мистецьким жанром*. Страждання (чи смерть) персонажа виступають як *міра* його вільної волі, внутрішньої переконаності.

Мотив трагічного незнання. У своєму творі Софокл у річищі філософських шукань софістів порушує питання про неоднозначність істини. Це стосується справжнього смислу життя Едіпа. Едіп воістину здійснює вимогу дельфійського оракула «Пізнай самого себе». Перед нами розкривається два діаметрально протилежні життя однієї і тої самої людини. Одне життя — благородного і гуманного правителя, люблячого сина, добродесної людини. Друге — життя нечестивця, який виступив проти усталеного світового

порядку (фатуму), злочинця, що вбив батька і вступив у кровозмісний шлюб з матір'ю. Софокл залишає глядачеві вирішити, яке з цих двох життів є *справжнім*.

Софістичною постановкою питання про істину Софокл ввів у жанр європейської трагедії мотив *незнання*, який виступає то як трагічний мотив (наприклад, в «Ромео і Джульєтті» Шекспіра), то як комічний (в комедіях Мольєра).

Трагічна іронія. З мотивом незнання тісно пов'язана *трагічна іронія* (яку ми знаходимо в зародковій формі у Есхіла¹). Суть її полягає у незбіжності людських намірів і об'єктивного смислу викликаних ними подій. Так, мати Іокаста хоче заспокоїти Едіпа розповіддю, що того малюка кинули у лісі і він загинув, але цим самим тільки викликає в царя страшну підозру. Вісник з Коринфа хоче втішити Едіпа тим, що його «батько», коринфський цар, помер власною смертю, що мало засвідчити брехливість пророцтва бога; але цим тільки підсилює тривогу Едіпа. Іронія полягає і у тому, що, кидаючи всі сили на пошуки злочинця, Едіп тим самим наближає власну катастрофу.

Композиція. Софокл відходить від «оповідної» драми Есхіла і майстерно ускладнює композицію. Насамперед це досить традиційний для всієї архаїчної літератури прийом *ретроспекції*. Все минуле життя Едіпа і його батька Лая розгортається у розповідях свідків (у навмисно випадковій послідовності) і психологічно пов'язується зі сприйняттям головним слухачем — Едіпом. З цієї мозаїки розповідей, споминів, натяків, чуток і здогадок Едіп має скласти собі *цілісну* картину подій. Нічого подібного за силою психологічної напруженості ми не бачили ні в ретроспекціях Гомера, ні в Есхіла.

З огляду на композиційну стрункість Софоклів твір слугував у XVII і XVIII ст. зразком ідеальної п'єси. Тут витримано «єдності» місця (Едіп допитує свідків, сидючи на троні перед своїм палацом), часу (все розслідування займає один день) і сюжету (тут немає бічних сюжетних ліній, недотичних до центрального міфу).

|4|

Евріпід (бл. 484—406 рр. до н. е.)

Початок мистецької драми. Евріпід — молодший сучасник Софокла. Його творчість починається у добу Перікла і досягає розквіту в найтрагічніші роки афінської історії, коли затяжна війна зі Спартою уже не залишала надій на перемогу. Афіни наближалися до занепаду своєї державності.

¹ Див. про це: История греческой литературы: В 3 т. — Т. 1. — М.; Л., 1946. — С. 336—338.

Евріпід в дусі свого часу захоплювався філософією, яка під впливом Сократа і софістів своє головне завдання вбачала в осягненні не так природи, як людини. Його першим учителем був Протагор, слухав він також Продіка, Анаксагора, Архелая, Сократа. До громадського життя поет був байдужим. На театральних змаганнях украй рідко одержував перші нагороди, сам на сцені не виступав. Писав музику до своїх трагедій (це робили також Есхіл і Софокл), з якої до нас дійшов невеликий фрагмент з «Медеї».

Творчість Евріпіда знаменує цілком новий етап розвитку трагедії, коли вона остаточно втрачає свій культовий характер і стає мистецьким жанром. Афіняни, які в масі своїй були не готові сприйняти художнє новаторство Евріпіда, вважали, що його твори розбещують афінську молодь в той час, коли війна вимагала згуртованості навколо полісних ідеалів.

Творчий доробок. Свою першу трагедію Евріпід поставив на сцені через рік після смерті Есхіла, у 455 р. до н. е. Всього йому належало 90 трагедій, з яких збереглися 18¹: «Алkestида» (438), «Медея» (431), «Геракліди» (430); «Іпполіт», «Кіклоп» (сатирицька драма), «Гекуба», «Геракл», «Благальниці» (всі у 428–418 рр.); «Троянки», «Електра», «Іон», «Іфігенія в Тавриді», «Гелена», «Андромаха», «Фінікіянки», «Орест», «Вакханки», «Іфігенія в Авліді» (всі у 415–405 рр. до н. е.).

Філософсько-психологічна трагедія. Сюжети Евріпідових драм відповідно до традиції мають міфологічний характер. Суть самої трагедії, що розігрувалася навколо жертovníка богу Діонісу, не допускала інших підходів. Проте в Евріпіда ми знаходимо нове розуміння людини, нові цінності, які належали не до громадського чи релігійного життя, а відображали *антропоцентричну* позицію. Як драматург Евріпід відчув і втілював самотність і безпорадність людини. Вона тричі безпорадна: боги відмовляють їй у допомозі, ба навіть жорстоко мстять за найменший непослух; людина безпорадна у спілкуванні з іншою людиною і не може знайти з нею спільної мови; людина втратила внутрішню гармонію і перебуває у незгоді з власною душею.

Таким чином, Евріпід приходив до жанру *філософсько-психологічної трагедії*. Він залишає Софоклу розробляти жанр *метафізичної трагедії*, де переживання героїв були тісно пов'язані із зіткненням з непізнаваною, таємничою сутністю буття, такою як фатум. Жанр *героїко-культової трагедії* відійшов у минуле разом з Есхілом. У своїх драмах Евріпід зосереджується на розкритті переживань, пов'язаних із зіткненням реальних характерів, прagnень, бажань. Волю богів він вводить як зловісне тло, могутню і прикру перешкоду для виявлення вільної волі людини.

¹ В дужках зазначається рік створення.

Важливо згадати, що в п'єсах Есхіла і Софокла персонажі постають як втілення добродетності, носії родових забобонів чи застарілих моральних норм; мотиви вчинків всіх цих царів, титанів, героїв високі чи життєво важливі. Їх вибір до кінця не вільний, бо вони бояться порушити вищий закон. Есхіл і Софокл дають морально-естетичну оцінку своїм героям з погляду вічних, *ідеальних* законів, з погляду *родової* сутності людини.

У Евріпіда вчинки персонажів здебільшого *суб'єктивні*, в основі їх лежить *індивідуалістична мораль самоствердження*. Причину і імпульс до свого вчинку людина знаходить завжди у власній душі. Це дає можливість Евріпіді заглибитися в душу героя, висвітлити в ній досі не відомі мистецтву пристрасті. Його приваблює насамперед розкриття інтимних переживань. Найсильнішим імпульсом душі, який зароджується автономно і стає могутньою рушійною силою вчинків, є кохання. Тема кохання, сімейних відносин стає головною для Евріпіда. 12 з 18 п'єс, що дійшли до нас, названі жіночими іменами. В більшості з них розкривається доля жінки, закоханої нещасливо і навіть трагічно.

«Медея». У цій трагедії Евріпід звертається до широковідомого міфу про золоте руно, аргонців та їхнього ватажка Ясона. Але міф розкривається тут у несподіваному для афінського глядача ракурсі: Ясон постає не як славетний герой, а як примхливий коханець, невірний чоловік, зрадник Медеї. Він закохався в іншу жінку (Главку), хоче з нею одружитися, а Медею покидає. І хоча Медея — чаклунка (вона саме чаклунством допомогла Ясону здобути золоте руно), тут вона нічим не може собі зарадити, і страждає, як звичайна жінка.

Софістика як криза моралі. Для розкриття складності людини Евріпід знаходить сферу, яка за своєю природою не підлягає однозначній моральній оцінці й раціональному осмисленню, — кохання. Патріархальна мораль регулювала шлюбні відносини, але була байдужа до кохання.

Та виявляється, що й у шлюбних відносинах тепер теж не можна спертися на загальноприйнятну мораль, шлюбна мораль потрапила в залежність від примхи, суб'єктивного бажання і була небезпечною неоднозначністю. Так, Ясон, бажаючи виправдати свою зраду, застосовує софістичну логіку¹. Зокрема, Ясон говорить, що Медея має не сердитися, а відчувати до нього вдячність, бо якби він не привіз її в Грецію, там, в Колхиді, ніхто б не зміг оцінити по достоїнству її дар чаклунства, і він пропав би у безвісті. Ще один софістичний аргумент Ясона звучить так: Медея мусить радіти за дітей, бо коли він одружиться з Главкою, діти одержать

¹ Софістична логіка, або софізм, спирається на невиявлену суперечливу природу поняття або явища.

повноцінне афінське громадянство (бо зараз вони на правах мете-ків¹) і до того ж — царське звання!

Попри всю логічну, формально-юридичну справедливість цих аргументів, Медея не може їх прийняти, бо вони протирічать її жіночим почуттям. Оскільки однозначної моралі не існує, вона вважає, що має право діяти на *власний* розсуд і обирає чисто жіночий шлях — помсту. Вона посилає нареченій весільний подарунок: діадему, яка стискує їй лоба, і отруєну фату. У страшних муках Главка гине, а з нею її батько. Як бачимо, тут Медея зовсім переступає через загальноприйняту мораль.

На цьому помста Медеї не закінчується. Вона вбиває власних дітей від шлюбу з Ясоном і залишає царя без спадкоємців, що в умовах патріархальних традицій було найстрашнішою бідою.

Психологічне новаторство. В образі своєї героїні Евріпід розкриває суперечливий внутрішній світ людини. Медея у незгоді з собою. Перед нами нібито дві Медеї: одна — любляча мати, яка боїться скривдити своїх дітей; а друга — ображена жінка, готова на будь-яку помсту, навіть на вбивство дітей. Ставлення до Медеї в афінського глядача було неоднозначним: він співчував їй і засуджував її. З погляду культурного дійства це було неприпустимо. Проте саме в цьому й полягало психологічне новаторство Евріпіда. Естетично приваблива сила художнього твору саме й полягає у переконливому розкритті неоднозначності і суперечливості почуттів.

Кульмінацією трагедії став знаменитий монолог Медеї в останньому епісоді. Перед нами ніби дві жінки — любляча мати і смертельно ображена коханка, які сперечаються одна з одною. Якщо порівняти з подібною сценою в Есхіла — монологом ображеного Прометей, то владає у вічі жанрове новаторство Евріпіда: Прометей розповідає про свою образу, раціонально *аналізує* і зіставляє мотиви; Медея ж на наших очах *страждає*, її розгубленість і відчай знаходять відбиття в емоційній плутаній мові, якій ніби не вистачає дихання². В Есхіла монолог має раціонально-оповідний, а в Евріпіда — лірико-експресивний характер.

Доцільно зробити зіставлення також з «Орестеєю». У психологічно дещо поверховому зображенні Есхіла Орест до останнього ніби й не замислюється над тим, яку страшну справу він має здійснити — вбити рідну матір. Якусь мить він вагається, але коли Пілад нагадує йому про наказ Аполлона, опановує себе і вбиває жертву. В психологічно незрівнянно багатшому зображенні Еврі-

¹ Метекі — мешканці Афін, що були народжені у шлюбі з громадянином іншого полісу, чи прибульці, і через це позбавлені прав корінних афінських громадян.

² Про особливості мови Евріпіда і складності її перекладу див.: *Гаспаров М. Л.* Начало «Ифигении в Тавриде» Еврипида // Античность и современность: К 80-летию Ф. А. Петровского. — М.: Наука, 1972. — С. 269–271.

піда момент вбивства дітей займає об'ємну сцену. На відміну від Ореста Медея мусить прийняти рішення лише *сама* і знайти сили для здійснення задуманого тільки в собі, у власній душі, а не в допомозі богів. У цьому виявився антропоцентризм, античний індивідуалізм Евріпіда.

«Іпполіт». У трагедії «Іпполіт» також нетрадиційно розкривається загальновідомий міф про Тесея — вбивцю Мінотавра в критському Лабіринті. Сам знаменитий герой відходить на задній план, а на перший виступає персонаж зовсім не героїчний — його молода дружина Федра. Вона закохана у пасинка Іпполіта, що народився від попереднього шлюбу Тесея. Мамка Федри бачить любовні страждання своєї пані і, бажаючи допомогти їй в любовній пристрасі, розповідає про все юнакові. Але той зі зневагою відхиляє почуття мачухи: він не хоче безчестити ложе батька кровозмісним коханням! Федра не в силах винести образи і вбиває себе. Але перед смертю пише на табличках чоловікові, нібито Іпполіт домагався її кохання. Тесеї, палко закоханий у дружину, проклинає сина, і безвинний Іпполіт гине.

Розлад і трагічне незнання. В «Іпполіті» ще яскравіше, ніж у «Медеї» та інших трагедіях, розкривається тема *трагічного незнання*. Виявляється, що кохання Федри до Іпполіта — це жорстока помста богів. Всі драматичні події в домі Тесея відбуваються з волі богині Афродіти, яка ображена на Іпполіта за те, що він нехтує владою кохання і шанує лише богиню ловів Артеміді. Тож вона вселяє в серце цариці невиліковну любовну хворобу до пасинка. Все відбулося так, як вона розраховувала. Лише наприкінці з'являється Артеміда і розповідає Тесею правду. Батько і вмираючий син встигають помиритися.

Евріпіда звинувачували у безбожності. Дійсно, в «Іпполіті» боги показані дріб'язковими, вразливими, примхливими. Їхній поведінці і намірам бракує величі та шляхетності.

Евріпід показує людину в розладі не тільки з богами й іншими людьми, а й із собою. Закохана Федра не може знайти спільної мови з собою. Твір починається сценою марення Федри. Кохання зображається як хвороба (це відповідає традиції грецької поетеси VII ст. до н. е. Сапфо). Цариці ввижаються ліс, поле, струмок, вона чує гавкіт мисливських хортів. Тут Евріпід геніально зобразив підсвідоме: адже предмет її пристрасі — мисливець!

Поет-філософ. Евріпіда недаремно вважають поетом-філософом. Він, як і Софокл, розкривав трагічний фатум. Людині так і не дано дізнатися про *справжні* причини того, що відбувається у світі і в її власному житті. Людина не господар власних вчинків. Тут, на землі, її оточують лише якісь тіні. Про істину вона не може навіть здогадуватися. Про це йдеться, зокрема, в монолозі мамки в

пролозі. Ідею земного життя як тіні або відблиску недоступного світу ми знаходимо у Сократа, а потім в його учня Платона¹. Будь-який вчинок, незалежно від намірів людини, приводить до катастрофи. Так, Іпполіта привела до катастрофи його цнота, Тесея — палке кохання до юної дружини. Мамка хотіла щиро допомогти своїй пані, але домоглася протилежного (трагічна іронія). Федра взагалі не винна у своїй кровозмісній пристрасті, бо несвідомо стала жертвою дріб'язкової помсти Афродіти. Мотивом її останнього вчинку було бажання захистити свою жіночу честь в «чоловічому» суспільстві, яким була Греція (видно, що, палаючи пристрастю до юнака, вона йому не довіряла).

Драматургічна техніка і психологізм. Зазначу деякі важливі елементи драматургічної техніки Евріпіда. За традицією, на театральній сцені не прийнято було показувати події, пов'язані зі смертю, вбивством, насильством. Про це афінський глядач дізнавався з розповіді певного персонажа (здебільшого від Вісника) або хору. Евріпід майстерно вдосконалює цей простий композиційний прийом: у нього всі ключові події відбуваються у проміжках між епісодіями, а на сцені ми бачимо лише схвильовану емоційну реакцію персонажів на те, що тільки що сталося за лаштунками.

Так, на сцені Федра й Іпполіт не зустрічаються, і ми не знаємо, як зародилося кохання цариці до пасинка. Але ми дізнаємося про її фатальне кохання зі сцени марення. Ми не бачимо, як мамка розповідає Іпполітові про кохання Федри, але ми бачимо саму Федру, яка підслуховує цю розмову біля дверей; її розпачливі вигуки допомагають нам здогадатися про відповідь Іпполіта. Ми не бачимо, як Федра з розпачу вбиває себе, але здогадуємося про жахливу подію, коли чуємо зойки і крики рабинь у домі. Ми не знаємо, що саме прочитав Тесея у передсмертному листі Федри, але здогадуємося про його зміст, коли бачимо нестримну емоційну реакцію царя. Так у центрі уваги автора опиняється зображення не подій, а *переживань* персонажів.

Відповідно ускладнюється в Евріпіда монолог. На відміну від оповідного у Есхіла і медитативного у Софокла еврипідівський монолог набуває характеру *психологічної рефлексії*. Герой обдумує ситуацію, в якій опинився, і виходить на широкі психологічні, навіть філософські узагальнення про людську природу. Таким є монолог Федри, де вона роздумує про тяжку жіночу долю, такий і монолог Іпполіта, де юнак із зневагою висловлюється про всіх жінок. Цей і подібні монологи дали привід звинуватити Евріпіда у ненависництві до жінок. Психолого-рефлексивний монолог пізні-

¹ Дивись знамениті слова Платона про печеру, що символізує життя, в трактаті «Держава» (кн. 7).

ше успадкував (через Сенеку) Шекспір: так у нього написані монолози Гамлета.

Від Евріпіда нова європейська література успадкувала колізію між пристрастю (афектами) і здоровим глуздом. Здоровий глузд не в силах опанувати пристрасті, і людина страждає.

Арістотель про катарсис. Грецький філософ Арістотель у трактаті «Поетика» аналізує розкриття влади непізнаних сил над долею людини як важливий елемент трагедії. Глядач переживає зіткнення персонажа трагедії з цими силами так, ніби це сталося з ним самим. При цьому він відчуває страх. Але це не той звичайний страх, що пригнічує людину, а страх, що приковує душу до споглядання безмірної величі. Перед людиною в момент *страху і співчуття* розкривається непорушна велич всієї світобудови, яка підкоряється світовій долі, фатуму (логосу). Це переживання, що відкриває очі людині на суть світобудови і внутрішньо ніби очищає, звільняє її з-під влади всього емпіричного, Арістотель назвав *катарсисом* («очищенням»). Арістотель розкрив той важливий елемент мистецтва, що в сучасній естетиці називають *піднесенням*. За І. Кантом, піднесеним у мистецтві є такий «стан духу», який пробуджує в людині надчуттєві спроможності осягати те, що перевищує можливості чуттєвого сприйняття. Піднесене, за Кантом, антираціональне, його не можна логічно виразити і описати.

Грецька трагедія — трагедія *фатуму* в тому самому сенсі, як вона — трагедія *катарсису*, тобто переживання фатуму (логосу).

— 1.6. —

ДАВНЯ АТТИЧНА КОМЕДІЯ

|1|

Виникнення комічних жанрів

Естетична природа комічного. Першим теоретиком смішного (комічного) і комедії в Європі був грецький філософ Арістотель. На його думку, в основі смішного лежить певне *протиріччя*. В «Риторичі» філософ зауважує, що не можна говорити «про важливі речі похапцем, а про дріб'язкові — урочисто», інакше виходить смішно, наприклад, коли б ми звернулися до дерева зі словами: «вельмишановна смоковнице».

Комедію, відповідно до ідей полісної громадянськості, він розумів як морально-викривальний, сатиричний жанр: «Комедія (...) має на меті зобразити гірших людей, причому не в усій їхній порочності, а лише відтворити їхні погані риси». Але не ті погані риси, що викликають в нас почуття обурення, гніву чи образи, а

лише ті, які «є частиною смішного. Смішне — це якась вада або непристойність, що не завдає ні болю, ні шкоди. Так, наприклад, комічна маска справляє враження гидоти і потворності, не викликаючи болю»¹.

На відміну від Аристотеля німецький філософ Г. В. Ф. Гегель розрізняв смішне і комічне. Адже далеко не завжди смішні явища життя можуть бути достойним матеріалом для мистецтва, тобто *комічними*, і так само не завжди комічні образи, будучи перенесені з мистецтва у життя, спроможні викликати сміх (тобто бути *смійними*). Проте і він не вичерпав усі дефініції смішного і комічного.

Для того щоб смішне у житті змогло стати матеріалом для мистецтва (комічним), потрібна одна умова. Сміх мусить знаменувати певну внутрішню, філософську свободу індивіда щодо загальноприйнятого (узвичаєного, традиційного) і навіть щодо власного ставлення до цього явища. Німецькі романтики на рубежі XVIII—XIX ст., данський філософ С. Кіркегор називали таку внутрішню свободу *іронією*, а отже, зближали комічне з іронічним. Творцем комічного та іронічного в грецькій літературі вони вважали Сократа.

Дійсно, сократівська іронія виникла на тому історичному етапі розвитку грецького суспільства, коли антропоцентрична точка зору стала активно відтісняти на задній план теоцентричну (космоцентричну), що уможливило нову, внутрішню вільну позицію індивіда щодо усталених суспільних цінностей.

Отже, в основі комічного як мистецького явища лежить усвідомлення індивідом протиріччя між узвичаєними цінностями і власним вільним ставленням до них. З точки зору ціннісного підходу комічному притаманно з плином історичного часу втрачати свою актуальність або набувати нової актуальності. Так само комічне не має однакового універсального змісту для різних національних культур.

Не викликає сумніву, що смішне на побутовому рівні існувало з перших кроків людини. У здатності людини відчувати смішне полягає одна з найсуттєвіших її відмінностей від тварини. Комічне було закладене в основу людської культури уже самою природою мислення, яке розкривало протиріччя між світом речей і світом понять про ці речі. Смішне (комічне) було формою виявлення протиріччя між належним і наявним.

Проте сприйняття світу як фаталістичного в усіх стародавніх суспільствах на ранніх етапах робило неможливим комічне як внутрішню, філософську позицію, а отже, робило неможливим комічне як основу мистецтва. Епос стародавніх месопотамців,

¹ Див.: Аристотель. Риторика. III 7, 1408 а 1016; Поетика. 1449 а 31.

індійців, Танах (Старий Завіт) стародавніх іудеїв, Гомерів епос не мають і тіні комічності. Знаменита сцена покарання Терсіта Одиссеєм в «Іліаді», по суті, позбавлена естетичного механізму комічного, бо смисл вчинку Одиссея полягає не в порушенні усталених традицій, а в намаганні взяти їх під свій захист.

«*Батрахоміомахія*». Під цією назвою («Війна жаб і мишей») до наших часів дійшла невелика пародія у віршах на «Іліаду» Гомера. Війна троянців і греків зображається як війна між жабами й мишами. Спочатку вважали, що твір виник одночасно з Гомеровими поемами. Проте таке датування суперечило б розумінню комічного як основи мистецтва. Твір тепер датують рубежом V—IV ст. до н. е.

У творі комічний ефект викликаний протиріччям між жалюгідними масштабами жаб і мишей і їхніми по-людськи серйозними заняттями. Вони озброюються, ведуть бої, завдають одне одному страшних поранень, виступають з розгорнутими промовама. Описуючи їхні вчинки, поет вводить в текст цілі шматки «Іліади»:

Тут Хлібогриз розтрошив Надуygубі голінку,
Той з бойовища подавсь, кульгаючи в муці нестерпній,
І до канави метнувсь, щоб наглої смерті уникнуть;
Та ще не раз виринав він, нестерпною сповнений муки.

(Пер. П. Стрільцева)

Мова мишей і жаб смішна тим, що відтворює урочисту мову Гомерових героїв у контексті, де для неї не може бути місця. Це стосується й використання урочистого гомерівського гексаметру — мови, яка сприймалася греками як сакральна.

Олімпійські боги і їхня така страшна для греків невблаганна воля зображаються вкрай непоштиво. Виявляється, боги уважно стежать за війною гризунів і земноводних, навіть розділилися на дві партії за симпатіями. Правда, дехто з богів вагається. Афіна ображена на жаб за те, що вони своїм набридливим кумканням заважають їй спокійно спати; і миші їй не до вподоби, бо вони недавно прогризли їй шарф, а майстер «грошей багато бере за латання». Коли боги побачили, що одне мишена ледве не вдерлося на Олімп і не перебило їх усіх, вони приймають рішення покласти край війні. На болоті з'являються раки і розганяють обидві армії.

Як бачимо, ефект комізму ґрунтується на навмисно створених протиріччях між сюжетом і стилем, жалюгідним характером подій і пильною увагою до них з боку богів. Основний прийом називається *трагестія* — зниження (серйозного до дріб'язкового, величю до побутового). Жанр визначають як *пародію* — комічне наслідування стилю і сюжету відомого твору (тут — «Іліади»).

Комізм «Батрахоміомахії» виростає до справжньої життєвої позиції, оскільки її автор внутрішню еманіпується від певних морально-релігійних приписів. Він внутрішню підноситься над

традиційним Гомеровим світосприйняттям і знаходить для себе іншу, незалежнішу позицію. Ось чому непереконливо приписувати цей твір самому Гомеру. Подібний приклад ми знаходимо і у віршах Архілоха, які демонструють через комізм незалежну внутрішню позицію поета щодо традиційної родової моралі (ідеали воїнської звитяги, героїзм, віра у всевладдя богів).

Езоп. Зі світом комічного тісно пов'язана творчість Езопа з Фрігії. Його ім'я оповите легендами. Припускають, що він жив у VI ст. до н. е. Його байки (понад 300) дійшли до нас в переробках і переказах, тому, на жаль, ми не можемо говорити про автентичний Езопів стиль. Такі знамениті сюжети, як про Ворона (Ворону) і Лисицю, Мурашку і Цикаду (Метелика), Лисицю і терен (виноград) та багато інших походять від Езопа. Його байки дійшли до нас як прозові мініатюри, де панує виключно авторська мова, майже відсутні прикметники (епітети), насаджується певна моральна норма. Філософія Езопа проста: світ недосконалий, людина слабка, щоб вижити, треба пристосовуватися. Як бачимо, тут не йдеться про жодну внутрішню емансипованість. Езоп не комічний і не іронічний поет, бо ці якості потребують внутрішньої свободи. Недаремно, за легендою, він *раб*. Але він *сатиричний*, тобто його позиція не підноситься над світом, а залишається на рівні самого емпіричного світу з його недоліками й вадами. Позиція Езопа близька до сатиричної позиції розглянутого вище поета Феогніда з Мегари та ін.

Активне поширення комічного елемента саме в грецькій літературі є історичною складовою «естетизації», «десакралізації» культу. Цей факт був пов'язаний з особливим характером грецької релігії. Як писав Ф. Ф. Зелінський, грецьку релігію в добу класики відзначали життєрадісний характер, закоханість в життя і красу¹. А це свідчило про внутрішню, духовну розкутість, емансипованість самих греків — невтомних мандрівників, купців і торговців. Релігія греків не відокремлювала їх від реального життя, не сковувала життєвої ініціативи. Вона не накладала на них безлічі обмежень, табу, заборон і т. п., як в інших країнах — Месопотамії, Єгипті, Іудеї, не контролювала їхніх думок, внутрішнього життя. Єдине, що вимагала вона від греків, — це дотримання офіційного культу.

Комічне стало першою формою вільнодумства у Греції.

Походження комедії. Походження комедії як драматургічного жанру тісно пов'язане з походженням трагедії. І трагедія, і комедія виникли з культових свят на честь бога Діоніса. Саме слово комедія утворилося від *κωμος* — гульбище і *αἶδω* — співаю. Проте якщо трагедія досить швидко стала частиною полісного життя гре-

¹ Див.: Зелінський Ф. Ф. Древнегреческая религия. — К.: Синто, 1993.

ків, то комедія тривалий час залишалася просто сільським святом. В Афінах її дозволили ставити лише у середині V ст. до н. е.

|2|

Арістофан (бл. 445 — бл. 385 рр. до н. е.)

Переконання Арістофана. Арістофан — перший з відомих нам комедіографів античної літератури. У складному процесі вироблення антропологічного погляду на світ він мав власну чітку позицію і відкрито виступав проти нового розуміння реальності, проти софістів і Сократа, якого несправедливо вважав софістом. Він обстоював традиційну патріархально-полісну мораль, поведінку, світогляд. Якби цей поет жив на два-три століття пізніше, його могли б віднести не просто до консерваторів, а й навіть до реакційних мислителів. Проте у суперечливих політичних умовах кінця V ст. позиція Арістофана була по-своєму логічна і знаходила підтримку в більшості громадян.

У цей час шла Пелопоннеська війна між Афінами і Спартою за панування на Балканському півострові. Вона закінчилася поразкою Афін. Як сталося, що бідна на художні таланти Спарта перемогла Аттику — країну вишуканої філософії, витонченого мистецтва? Гаслом Спарти була громадянська єдність і згуртованість будь-що-будь, нехай ціною ущемлення персональних інтересів, поглядів і смаків. В Афінах же поступово утверджувалися такі цінності, як демократія, плюралізм думок, терпимість до протилежних позицій. Проте в суворих умовах виснажливої війни афінянам не вдалося згуртуватися на основі поширеного в них світоглядного плюралізму.

Те, що стало величезним кроком уперед у царині філософії і для європейської культури в цілому, стало бідою грецької демократії і всього народу. Наприкінці IV ст. до н. е. ця роздробленість політичних інтересів і світоглядних позицій привели до втрати Афінами державної незалежності, завоювання поліса Александром Македонським, а з середини II ст. до н. е. і римлянами.

Тематика комедій. Від Арістофана дійшло 11 комедій. В них він виступає проти нового, непатріотичного і безрелігійного мистецтва («Жаби»), проти софістів і антропологічного погляду на природу, богів, суспільство («Хмари»), проти Платона з його, як йому здається, абстрактними теоріями державності («Птахи»), проти демократії як такої («Жінки в народних зборах», «Оси»). Виступає він проти війни («Мир», «Ахарняни», «Лісістрата»), зокрема проти тих ремісників і грошовитих людей, які наживаються на ній («Вершники», «Плутос»).

Актуальність комедій Арістофана. В комедіях Арістофана ми знаходимо певні пережитки родового життя, коли поліс сприй-

мався як один рід (сім'я). Тож драматург не боявся виводити і навіть різко критикувати знаменитих людей Афін під їхніми іменами. Серед його персонажів — Сократ, Евріпід, Есхіл, окремі воєначальники («стратегі») тощо.

Про «родинні» відносини з публікою свідчить і *парабаса* — повчальне звернення до публіки, яке хор проголошував від імені автора під час паузи.

Арістофанівський комізм спирається на протиріччя між новою, антропологічною, плюралістичною мораллю, яку він не терпить, відкидає, і мораллю патріархально-полісною. Носієм такої моралі є, на його думку, сільське населення, далеке від крайніх новацій міського життя, і прості городяни, що керуються «здоровим глуздом». Незважаючи на всю кумедність, їм у нього найбільше таланить і саме за ними залишається останнє слово. До цього населення і звертався Арістофан у своїх комедіях. Сам комізм ставав можливим в умовах загострення боротьби двох протилежних світоглядних позицій.

Фарс і травестія. Якщо в трагедії людина через *переживання долі* підноситься, а масштаб її особистості збільшується, то в комедії все навпаки: через *переживання буденних обставин* масштаб особистості зменшується. Автор показує, якою малою і жалюгідною часом буває людина, порівнюючи з еталонною точкою зору. Моральний еталон (ідеал) підноситься над людиною, а людина проти нього зменшується і через це стає комічною. Зниження всього серйозного до несерйозного, високого до побутового, шанобливого до глузливого називається *травестія*, або *бурлеск*.

З цим прийомом пов'язаний *фарс* — обігрування в словах, рухах, діях людського тіла. Патріархальна свідомість сприймала весь світ як ерос, тобто коли все у світі вступає у статеві зносини одне з одним, все породжує одне одного. Весь світ — одна сім'я. Тому гумор Арістофана ґрунтується на «низових» образах і називається фалічним гумором. «Героєм» його гумору стає людське тіло. Але це зовсім не емансиповане чуттєве тіло доби Відродження, а тіло як частина Всесвіту, яке в умовах земного дріб'язку і метушливої буденності набуває комічного значення.

Окремі *образи міфології* постають в Арістофана у бурлескно-фарсовому зображенні. Так, Геракл у «Жабах» і «Птахах» зображається як п'яничка і ненажера. Травестійно зображається в «Жабах» весь підземний світ, царство Аїда. Зловісна ріка Стікс там обміліла до звичайнісінького болота, уздовж якого сидять жаби і своїм кумканням порушують урочисту тишу. Там же, під землею, у Арістофана є шинки, де продають вино та наїдки і навіть відбуваються сварки з бійками. Жертвою такої сварки став бог Діоніс, який спустився під землю, щоб побачити свого улюбленого поета.

У «Птахах» два бешкетники-авантюристи будують у повітрі пташину державу. Птахи перехоплюють дим і смачні запахи від жертв, які люди приносять богам. Боги ображаються і посилають до птахів делегацію — бога Прометея і героя Геракла. Проте місія з Олімпу закінчується не зовсім щасливо, бо перший парламентар зображається боягузом, а другий — ненажерою і п'яницею, тож птахи легко спокушають його смачною їжею і диктують свої умови. Так розкриваються «тіньові сторони» афінської демократії.

Постаті *відомих афінян* також зображаються фарсово і травестійно, як, наприклад, Евріпід у «Жабах»: він демонструє жалюгідну безпорадність у складанні віршів і програє поетичне змагання з Есхілом. Сократ у «Хмарах» викладає свою філософію неграмотному селянину Стрепсіаду, і той бурлескно знижує її серйозний смисл тим, що наївно співвідносить її з життям свого тіла.

Бурлескно зображає Арістофан *полісне життя*. Жінки підв'язують собі чоловічі бороди і проганяють чоловіків з народних зборів, а потім самі приймають державні рішення («Жінки в народних зборах»). Взагалі Арістофан є противником демократії і постійно висміює її. В «Лісістраті» жінки загальним голосуванням постановляють не пускати чоловіків у спальню, поки ті не припинять вести свої війни.

Версифікація. У своїй версифікації Арістофан був винахідливіший за трагіків. Його вірш вражає різноманітністю і віртуозністю ритмів і розмірів. Це пояснюється необхідністю придумувати все нові й нові мелодії для дуетів і *танків*, щоб не слабшала увага глядачів. Таким чином, версифікація також обумовлена активною участю тіла в комедійному дійстві.

Композиція. Перед Арістофаном стояла непроста проблема вироблення ефективної комедійної композиції. Все ж таки міфологічний сюжет трагедії був відомий глядачам у загальних рисах заздалегідь, а сюжет комедії брався з життя. А за Арістотелем, глядач одержує естетичне задоволення, коли упізнає знайоме.

На нашу думку, в основі композиції в Арістофана прочитується схема *судового обговорення* або *філософського диспуту*. І суд, і диспут були важливі і зрозумілі для всіх реалії афінського життя.

Композиційно твір ділиться на дві половини. Спочатку з уст самого персонажа ми дізнаємося, що він потрапив у скрутне становище, у нього виникла якась складна життєва проблема. Потім він придумує кумедний і несподіваний спосіб, як розв'язати цю проблему. У суперечці з хором він зважає всі «за» і «проти» такого способу або навіть сам перевіряє його ефективність. Лише після цього починає рішуче діяти.

У другій половині твору обраний спосіб усунути проблему реалізується на практиці і, сказати б, проходить перевірку самим життям. Як правило, сюжет будується так, що спосіб усунути

проблему виявляється абсурдним, а життя вщент розбиває усі намагання героя. Теорія виявляється легковажною і не витримує перевірки життям.

Так, в комедії «Жінки в народних зборах» жінки виступають проти власного приниження з боку чоловіків і самі придумують закон про загальну рівність всіх у державі. Але у житті цей закон зазнає цілковитого краху. Жінки зрозуміли його так, що віднині всі вони мають однакові права на всіх чоловіків. Це типовий зразок фалічного гумору. В результаті все звелось до бурхливого сексуального вибуху, внаслідок якого чоловіки постраждали, а жінки посварилися. Тож довелося повертатися до законів, складених чоловіками.

«Хмари». В комедії «Хмари» (423 р. до н. е.) головний герой селянин Стрепсіад опиняється перед складною проблемою: як розплатитися з кредиторами. Його син надмірно захоплюється кінними перегонами і тратить на них всі сімейні гроші. Стрепсіад іде в Афіни до Сократа, щоб той навчив його, як «правду зробити кривдою, а кривду — правдою», тобто як обдурити кредиторів. Ідея гарна, але у старого немає сил вчитися, і він посилає до школи самого винуватця банкрутства сім'ї — Фідіппіда.

В другій половині комедії Фідіппід демонструє, чого він навчився. Він дотепно доводить кредиторам, що нічого їм не винен. Здавалося б, теорія торжествує, але це не так. Виникає сварка між батьком і сином, син б'є батька і за всіма правилами софістичної логіки, якої навчив його Сократ, доводить, що має право його побити. Стрепсіад не знає, як захищатися. Тільки тут він зрозумів, що наука — це палиця з двома кінцями. Він біжить у школу Сократа і спалює її.

В цій комедії Арістофан виступає і проти софістів, і проти Сократа. Він навіть не намагається зрозуміти або якось викласти точку зору Сократа чи софістів, вона для нього а ргіогі неприйнятна. Він осміює її з точки зору традиційної патріархально-полісної моралі. Ця стара мораль зовсім не така плюралістична, як нова філософія. В її основі ми знаходимо такі наріжні камені, як поклоніння традиційним богам, патріотизм, шанування батьків, турбота про тіло і культ фізичного здоров'я. А що робиться в школі Сократа? Учні в нього голі й босі, брудні й голодні. Хіба такі юнаки можуть захищати Афіни зі зброєю в руках? Його наука нікому не потрібна: наприклад, один учень вимірює відстань, на яку стрибнула блоха. Методи навчання Сократа нагадують шарлатанство. Сократ вчить, що богів немає, є тільки повітря, хмари. Сам він сидить у кошику під стелею, тобто ближче до хмар, до своїх богів. Арістофан хоче сказати, що наука шкідлива для юнацтва, бо розбещує його і руйнує релігійні почуття.

Через двадцять років, коли греки остаточно програли Пелопоннеську війну, вирішили, що філософія Сократа справді шкідлива для юнацтва. Його звинуватили у тому, що він розбещує молодь і вчить її не поклонятися афінським богам. За це Сократа засудили до смерті, і він випив отруту.

Арістофан і Сократ. «Хмари» Арістофана дістали схвалення афінян. Чому вони не захистили Сократа? Чому пізніше погодилися з вироком до страти? Періодично в житті людства відбуваються прориви до нового світорозуміння. Як відкатна хвиля виникають заклики повернутися до простоти, природного існування. Це реакція на ускладнення життя як спроба повернутися до первісної гармонії. Сократ учив, що життя не таке однозначне, яким воно уявляється в патріархальній свідомості. Фактором, що неминуче ускладнює життя, є сама людина, суперечливий характер її внутрішнього світу, мислення і почуттів. Життя — і світ, і людина — суперечливі. Не можна на це заплющувати очі. Інакше ми залишаємося у темряві обскурантизму. Сократ почав відкрито проповідувати, що вище благо — це знання, а не віра. Його девіз: «Пізнай самого себе!». Такий підхід був революційним проривом для філософії і всієї європейської культури. Але людська маса інстинктивно прихильна до простої, гармонійної, «дитинної» свідомості як до випробуваної цінності. Тим більше в таких екстремальних історичних обставинах, як війна. Арістофан і виражав цю позицію мас.

— 1.7. —

ГРЕКО-РИМСЬКИЙ
ЕЛЛІНІЗМ

|1|

Елліністична культура в Греції

Культурно-історичні передумови. Період еллінізму вважають третім і останнім періодом грецької літератури. Він починається з кінця IV ст. до н. е.

Греція прогнала Пелопоннеську війну зі Спартою за гегемонію на Балканах. В цей час на півночі поступово зміцнювалася Македонія. Дехто з афінських політиків бачив шлях до подолання політичної кризи у союзі з Македонією, зокрема з македонським царем Філіппом. Проте Демосфен попереджав у своїх «філіппіках» (публічних промовах, спрямованих проти Філіппа), що такий крок перетворить Грецію на безправного сателіта могутнього царя-завойовника. Згодом Македонія напала на Афіни та інші грецькі держави і підкорила їх.

Після раптової смерті Філіппа влада в македонській державі перейшла до його сина Александра — геніально обдарованого політика, полководця і філософа-утопіста. За короткий час він підкорив собі землі Північної Африки (Єгипту), Малої Азії, Месопотамії і західної частини Індії.

Александр Македонський не був тривіальним завойовником. Його утопічний план полягав у тому, щоб створити нову, спільну націю, наділену всіма досконалими рисами. В ній мала панувати грецька культура. Сам Александр кохався в грецькій філософії і літературі. Свого часу його навчав філософії Арістотель. Скрізь із собою він возив сувої з «Іліадою» Гомера і скульптурне зображення Геракла з левом (копію роботи Лісіппа).

Де б не зупинявся Александр, він наказував будувати міста за зразком грецьких — з храмами, бібліотеками, стадіоном і театром. Правда, не було в них майдану для народних зборів, бо демократичний устрій назавжди поступився місцем монархічному (μνο — сам, αρχο — правлю). Найбільші міста він називав своїм ім'ям — «Александрія». Найзнаменитішою стала Александрія Єгипетська (неподалік від сучасного Каїра), куди була перевезена бібліотека і всі колекції Арістотеля. Скрізь на завойованих землях Александр насаджував грецьку мову. У 323 році Александр раптово помирає, його величезна імперія розпадається, а Грецію в середині II ст. завойовують римляни. Проте це аж ніяк не зашкодило поширенню грецької культури. Римляни-завойовники самі підпали під її вплив.

Пафос систематизаторства. Елліністичною культурою ми називаємо грецьку культуру в Греції і за її межами, де з'явилося багато нових центрів (Александрія Єгипетська, Пергам та ін.). Афіни в елліністичну пору зберігали значення столиці філософії, а грецька мова — мови філософії. Коли на початку нашої ери з'явилися Євангелія, вони були написані грецькою мовою.

Колись Александр зі своїх походів посилав Арістотелю і філософам його кола колекції мінералів, гербарії, опудала, сувої з документами і літературними творами, місцеві раритети. Започаткована Александром традиція не вмирає. В добу еллінізму ведеться величезна систематизаторська і популяризаторська робота. Утворилася категорія так званих александрійських вчених, які уже не продукували нові ідеї, а збирали і узагальнювали готові наукові здобутки.

Характерною особливістю еллінізму була порівняльна систематизація ідей, що належали до релігійних вірувань, філософських і моральних вчень. Адже на терені елліністичного світу існували десятки релігійних культів, які втратили свій герметичний, закритий характер і почали активно взаємодіяти один з одним. У II ст. до н. е. спеціально запрошені з Іудеї вчені перекладають грецькою

мовою Танах (Старий Завіт) — священну книгу стародавніх євреїв. Цей переклад одержав назву Септуагінти (від слова «сімдесят», бо саме стільки вчених працювало над перекладом).

Філософія. Основні філософські школи в добу еллінізму порізному відповідали на традиційне питання античності — яку людину можна вважати щасливою, як їй бути щасливою? На думку *епікурейців* (послідовників Епікура, IV—III ст. до н. е.), щаслива тільки добродісна людина, та, що виконує свій моральний обов'язок. *Стоїки* (учні Зенона, IV—III ст. до н. е.) вважали, що щаслива людина, вільна від радощів і смутку; таке звільнення від почуттів і афектів греки називали «апатія». *Скептики* (школа Піррона, IV—III ст. до н. е.) вважали, що щаслива людина утримується від будь-яких суджень. *Кініки* (послідовники Антисфена, V—IV ст. до н. е.) вважали щасливою людину, що вільна від суспільних умовностей і етикету. Ці філософські позиції відбилися в літературних творах доби і сприяли радикальному повороту в релігійному житті.

Головний здобуток. В науці точаться дискусії щодо історичного значення еллінізму. На нашу думку, головним історичним здобутком елліністичної доби стало *виникнення християнства*. Нова релігія включала в себе елементи панівних філософських учень і була підготовлена згаданою вище порівняльно-систематизаторською роботою. Звичайно, вона включала і певні містичні ідеї плебейського походження. В Євангелія потрапили окремі елементи елліністичної літератури і класичної міфології. Таким же строкатим був внесок у нову релігію деяких східних вірувань, зокрема єгипетських.

Значення доби для європейського мистецтва. Еллінізм естетично узаконив специфіку мистецтва, яке в ту добу остаточно розірвало з релігійним культом і утворило самодостатню, незалежну духовну сферу. Наукові суперечки торкаються пасамперед цінності елліністичного мистецтва.

Слід зразу вказати, що елліністичне мистецтво в Греції втрачає свою високу ідейну наповненість, притаманну йому в класичну добу, і стає здебільшого мистецтвом для *розваги*. Воно втрачає свою публічність і стає мистецтвом для *індивідуального* сприйняття. Саме в цей час почали писати твори для *читання*, стали виготовляти рукописні книжки. Елліністичне мистецтво в основі своїй орієнтувало читача на *життєву емпірику*. Персонажами виступали прості люди, тематика охоплювала побутові проблеми, а переживання і думки персонажів стали легко упізнавані. Виник феномен реалістичності щодо відображуваного життя. Відбувся відхід від розкриття родової природи людини (в мистецтві кла-

сики) у бік показу *видової* різноманітності життя та *індивідуальної* неповторності людини.

Але вже філософія початку ХХ ст. констатувала, що на основі емпірично відображуваного життя й індивідуальної неповторності неможливо порушувати і розв'язувати фундаментальні проблеми людського буття. Людина перетворюється на «юрбу» і в такому вигляді уже не може репрезентувати свою людську родову сутність, а це означає, що вона втрачає здатність до прогресу. Отже, елліністичний тип культури і класичний (сакральний) тип культури — це два типи культури взагалі, між якими точиться боротьба.

Особливості жанрів і поетики доби. До основних жанрів грецької елліністичної літератури належать: новоаттична книжна комедія (Менандр), александрійська книжна поезія (Каллімах), байка (Федр, Бабрій), мініатюрний лірико-міфологічний епос (Теокрит); цілком новий жанр прозової повісті, або роману (Лонг, Геліодор, Татій); книжний історико-міфологічний епос («Аргонавтика» Аполлодора). Всі ці твори були призначені для читання.

Незважаючи на жанрове розмаїття, ми можемо легко визначити спільні жанрово-тематичні риси. Майже скрізь ми знаходимо зображення любовної історії або сімейної колізії. Події відбуваються на лоні природи, неподалік від моря, на пасовиську, в селі або в маленькому місті. Персонажі — звичайні люди, прості селяни або городяни, пастухи. Навіть у зображенні міфологічних героїв переважають риси реальних людей. Так, в «Аргонавтиці» Аполлодора, де викладається історія викрадення золотого руна, на першому плані опиняються не героїчні подвиги, а любовні переживання персонажів — Ясона і Медеї.

Сентиментальність. Дуже популярним стає образ дитини. Так, Теокрит передає малозгадуваний у класичну пору, але тепер популярний епізод з міфів про Геракла, коли Геракл-немовля задушив дві змії, що заповзли в його ліжко. Популярним стає образ Ерота, а грізна богиня Венера зображається як турботлива мати:

Якось ужалила бджілка Ерота, злодюжку малого.
Сотами він ласував, та вчасно втекти не спромігся.
Дмухав собі він на пальчики, ніжками тупав від болю.
Потім побіг до матусі, щоб ранки свої показати.
Мати ж, богиня, зі сміхом дитину втішає: не рюмсай!
Краще про рани згадай, що ти людям нещасним наносиш!¹

Природа, прості люди, маленька дитина, кохання — це складові сентиментального сюжету. *Сентиментальним* ми називаємо почуття розчуленості, зворушеності, яке в нас викликає предмет або явище зовні незначне і дріб'язкове, але в якому ми знаходимо для

¹ Цитую твори Теокрита у власному перекладі. — Б. Ш.

себе певний інтерес і важливий смисл. Це оцінка почуттями контрасту між зовні незначним, але внутрішньо значним.

Популярними стають історії про дітей-знайд. В романі Лонга «Дафніс і Хлоя» розповідається, як пастухи знайшли дівчинку-немовля, яку виховувала коза, і хлопчика, якого годувала вівця. Неважко помітити, що в елліністичній літературі сформувалися певні естетичні елементи, які потім увійшли в Євангелія і були сприйняті як звичні. Це народження Ісуса-дитини та його перша ніч в яслах для худобини, а історія Бога починається як проста сімейна історія.

Гумор. Трагізм уже не притаманний елліністичній драмі. Грізні боги не втручаються в життя людей, проте в їхньому житті панує щасливий або нещасливий *випадок*. З'явилася нова богиня випадку — Тюхе. В літературі панує легкий *елліністичний* гумор. Комічне як позиція сприйняття життя потребує почуття внутрішньої емансипованості, і не просто безвідповідальної розкутості, а певної філософської позиції. Елліністичний гумор має багатогранний характер. Смішною вважали людину, яка не вміє керувати своїми почуттями (скнара, ненажера, а також нерішучі або невмілі закохані), на все має свою недоречну думку (балакучий раб), надто педантична, вимоглива і нетолерантна, запопадлива, брехлива (брехливий раб). Виникають певні типи, або *маски* персонажів. Так, селянина завжди зображали недовірливим скнарою, раб завжди був брехливий, балакучий, але також спритний і веселий. Закохані — як правило безпомічні і нерішучі. Елліністичний гумор був далекий від сатири. Яскравим прикладом комічного каталогу масок є твір Теофраста (372–287 рр. до н. е.) «Характери».

Готові сюжетні кліше і мотиви. Елліністична література мала ще одну важливу особливість. Вона розробляла уже готові сюжетні схеми класичних творів. Але змінювала їх до невпізнання. Зокрема, це могла бути комічна *травестія*.

Теокрит. Такою є «епілія» (мініатюрна лірико-епічна поема) «Кіклоп» поета із Сиракуз Теокрита (1-ша пол. III ст. до н. е.). Реалії міфологічної історії, про яку ми довідуємося з «Одіссеї», тут розкриваються з несподіваного боку. Кіклоп зображається в час своєї молодості, вражений стрілою Ерота «в печінку» (орган кохання). Він сидить в пекучий день перед тінистим входом у грот німфи і намагається привабити її компліментами. Всі вони є досить специфічними: «Ах, вся ти ніжна, як свіжее масло», «Ти за виноградинку спілу солодша», «Волосся твоє, як свіжоскошена жовта солома». Але німфа мовчить, і Кіклоп починає про інше: «Може, хвилює тебе, що такий я брудний і кошлатий? // Тож для кохання твого поголитися буду я радий». Коли ж і цього разу німфа промовчала, Кіклоп застосовує свій головний аргумент: «Ах,

звісно око єдине моє тобі не до вподоби. // Тягнеться довго воно через лоб від вуха до вуха. // Око — одне, а овець — кілька тисяч. Хіба це не краще?» Німфа мовчить, і Кіклоп ображається: «Ти надто горда собою. Та й я хоч куди собі хлопець! // Люблять дівчата мене і сміються, коли мене бачать. // Звісно, у нас я в селі серед женихів не останній». Поет завершує епілію на оптимістичній ноті: «Так він утішив себе і здоровий пішов. Лікуватись // В лікаря було б дорожче йому за гроші великі»¹.

Менандр. За приклад сентиментальної трагедії може правити комедія «Полюбовний суд» поета з Аттики Менандра (342–293 рр. до н. е.). Існують відомості, що його комедії не ставилися на сцені, а читалися у вузькому колі поціновувачів поезії. Два раби натрапляють на немовля-знайду і розгублено звертаються за порадою до випадкового перехожого — якогось діда. Той радить їм ретельно берегти пелюшки і покладений поруч з дитиною перстень, адже вони допоможуть знайти батьків. Починаються пошуки батьків шляхом опитування різних людей. Вдалося з'ясувати, що городянка Памфіла вийшла заміж, але невдовзі після весілля народила дитину. Соромлячись, що дитина не від чоловіка, і боячись зруйнувати шлюб, вона підкинула немовля. Це те, що відбулося, але тільки з одної точки зору. Перед нами розгортається трагедійна схема «Царя Едіпа». Застосовується мотив незнання, а замість влади фатуму, як у Софокла, виводиться влада випадковості. Отже, та сама подія виявляє інший, несподіваний для всіх бік. Колись на нічному святі юнак Харісії зійшовся з дівчиною. Але обоє не запам'ятали одне одного, тільки дівчина стягла з пальця спокусника перстень. Пройшов певний час, і Харісії одружився. І трапилося так, що він одружився з тою самою дівчиною, яку збезчестив на нічному святі. Отже, дитина, якої так соромилася Памфіла, — від законного чоловіка, а вона сама — добродісна дружина. Звичайно ж, старий дід, що дав рабам цінну пораду, виявився рідним дідом дитини, а раби — рабами його батьків!

Грецький роман. Певну сентиментально-пригодницьку трагедію Гомерового епосу («Одіссеї») ми знаходимо і в такому новому жанрі, як грецький роман. Твори цього жанру писалися прозою і були призначені для читання. Виникли вони в I–III ст. Схема роману в загальних рисах повторюється скрізь із незначними змінами. Доля розлучає юних, палко закоханих героїв, і вони поневіряються в чужих краях. Дівчину примушують до шлюбу, навіть продають у будинок розпусти, проте вона зберігає цнотливість і вірність коханому. Юнак переживає численні пригоди, які загартовують його дух. Хоча він сходиться з різними жінками, в його серці палає кохання до обраниці. Нарешті розлучені зустрі-

¹ Греки вважали кохання хворобою.

чаються і одружуються. Як і в «Одіссеї», наприкінці твору не обходиться без перетворень: прості пастух і пастушка виявляються дітьми багатих і знатних батьків («Дафніс і Хлоя» автора з невідомою біографією Лонга, поч. н. е.). Ця романічна схема з розлученням, пригодами, випробуванням невинності, щасливою зміною долі зберігала свою продуктивність аж до XIX ст. Вольтер їдко спародіював її в «Кандіді». Цікаво, що характерний елліністичний мотив зміни (підвищення) статусу героя ми знаходимо і в Євангеліях: Ісус наприкінці виявляється зовсім не тим простим чоловіком, за якого його всі досі приймали.

Новий естетичний характер мистецтва. Відхід мистецтва в добу еллінізму від культових форм і завдань суттєво вплинув на його новий естетичний характер.

В добу грецької архаїки і класики переважав стиль, який естетики XVIII ст. назвуть піднесеним. І. Кант називав *піднесеним* все те в реальності, що перевищує фізичні або духовні спроможності людини. Такими є розбурхане море, безмежне небо, єгипетські піраміди; але так само і війна, криваві сутички, а також непізнаванна воля богів, фатум. Переживання піднесеного виявлялося у почутті страху, певної психологічної пригніченості людини. В основі більшості трагедій («Орестея», «Едіп-цар» тощо) можна углядіти естетичну категорію піднесеного. Проте цей страх Арістотель вважав благодійним і відрізняв його від тваринного страху, жаху. Піднесене — це *естетичне* переживання страху, коли, переживаючи за персонажа, ми не боїмося за власне життя. На думку Арістотеля, естетичний страх просвітлює людину, «очищує». Цей благодійний вплив жахливого на людину в трагедії Арістотель назвав «катарсисом»: дія трагедії, «викликаючи жаль і страх, спричинює очищення подібних афектів».

Основою ж елліністичного мистецтва став стиль, до якого ми можемо застосувати кантівське поняття «краси» («прекрасного») ¹. На думку німецького філософа, краса, на відміну від піднесеного, дозволяє людині відчувати рівновагу між оточенням і своїми фізичними й духовними спроможностями, тому переживання краси, як писав Кант, «заохочує (в людині) почуття здоров'я» і закоханості в життя. Як ми побачили, в елліністичну добу загальнопоширені «катарсичні» сюжети набувають іншого стильового забарвлення, а отже, і глибинного сенсу. Те, що раніше породжувало «страх», тепер викликає гуманні й лагідні почуття та сентиментально-комічні переживання. Еллінізм свідчить про поглиблення орієнтації на *естетичне* сприйняття життя, а отже, про звільнення людини

¹ В сучасній естетиці утвердилися не античні розуміння понять *піднесеного* і *прекрасного* (як, наприклад, у Платона у «Великому Гіппії»), а пізніші, пов'язані з естетикою Канта і Гегеля, і саме в плані розроблених ними категорій ми краще зрозуміємо естетичний характер античного мистецтва.

від страху перед усім фатальним, стихійно-неупорядкованим і незрозумілим в ньому. Через сто років після Канта Ф. Ніцше висунув власну теорію, згідно з якою в давньогрецькому мистецтві *завжди* поєднувалися елементи піднесеного і прекрасного, які він назвав «діонісійським» і «аполлонічним» початками. Характерно, що християнська релігія, що виникла саме в добу еллінізму, знаменувала остаточний відхід від «піднесеного» (страху перед непізнаним) на користь «прекрасного», що втілювалося насамперед в образі Ісуса, а також Богоматері. Втім, Новий Завіт, що відкриває нову добу європейської культури, торує шлях для якісно нового *синтезу* піднесеного і прекрасного, що закарбувався в мистецтві Відродження і особливо бароко.

[2]

Формування раннього римського еллінізму

Культурно-історичні передумови. Перші писемні пам'ятки римської культури і літератури належать, зокрема, до III ст. до н. е. В цей час Рим — республіка. Протягом трьох наступних століть невелике поселення в центрі Апеннінського півострова розширює свою територію за рахунок завоювань. Рим підкорює собі територію Італії, потім країни Середземномор'я, зокрема Карфаген, Грецію і Єгипет, а наприкінці старої ери веде війни в Галлії (Франції), Германії, Іспанії. При Юлії Цезарі відбулася криза республіканського устрою. Після нього Рим став імперією. Першим імператором у 27 р. до н. е. став Гай Октавіан Август.

Періодизація. В духовній культурі Риму ми виділяємо чотири періоди: період республіканських чеснот (до завоювання Греції), період «варваризації» культури (після завоювання Греції), період відродження старовинних чеснот («золотий вік» часів правління Августа); період занепаду римських чеснот (пізня античність).

Рання римська міфологія. У перший період в римському житті панувала сувора мораль, яка сформувалася у боротьбі з етрусками — іншим місцевим племенем. Коли близько 500 р. римляни прогнали останнього етрусського царя Тарквінія Гордого, було проголошено, що віднині управління державою — справа не царя, а народу (*res publica* — справа народу). Основними чеснотами вважали релігійність, пошану до предків, слухняність і згуртованість, фізичну витривалість. Все суспільство розглядалося як одна сім'я, зрада якої каралася смертю.

Велика роль у вихованні молоді і згуртуванні суспільства відводилася оповідам і переказам про діяння предків. Подібно до іудейських жерців, які переробляли свою літературу і хроніки в дусі вірнопідданських почуттів до бога Ягве, римські жерці переробляли старовинні легенди і міфи з метою патріотичного вихо-

вання. Це утруднює для сучасних істориків аутентичне вивчення найдавнішої римської історії. Знаменита «Історія Риму» Тіта Лівія наполовину має легендарний, міфічний характер.

Переважає більшість міфів і легенд пов'язана з боротьбою римського народу з етрусками. Ось подвиг Муція Сцеволи (*scevola* — лівша). Коли його схопили етруски і стали допитувати, то замість відповіді воїн поклав праву руку на вогонь і тримав її, аж поки вона не обвуглилася. Етруски зрозуміли, що їм не перемогти таких мужніх воїнів. Юнак Курцій почув, що Рим уникне смертельної небезпеки, якщо хтось добровільно пожертвує своїм життям, і висловив свою готовність. Тієї ж миті на Форумі (майдан для народних зібрань) розверзлася земля, і Курцій безстрашно кинувся у прірву. Боги прийняли добровільну жертву, земля зімкнулася, римляни перемогли. Юній Брут, засновник республіки і перший консул, узнав, що його сини замішані у змові вигнаного царя Тарквінія, і рішуче засудив їх до страти. Прославлений полководець Цинциннат мав своє поле і сам обробляв його. Коли снівгромадяни покликали його, він очолив військо, розбив ворогів, а потім відмовився від нагороди і повернувся до свого плуга.

Головними богами римської міфології були Марс, Венера і Квірин-Юпітер. Римляни ще називали себе *квірити*. Шанували богиню хатнього вогнища Весту. Римляни персоніфікували основні моральні цінності, яким поклонялися, і навіть споруджували їм храми: Вірність (*Fides*), Благочестя (*Pieta*), Мужність (*Virtus*), Шана (Нопог), Згода (*Concordia*), Справедливість (*Aequitas*), Воля (*Libertas*).

Варваризація римської культури. Другий період пов'язаний з розширенням експансії на Карфаген, Грецію (завоювання датуються падінням Коринфа у 140 р. до н. е.). Два фактори призвели до занепаду традиційних римських чеснот. Перший пов'язаний з проникненням рабів у інфраструктуру римського суспільства. В цей час поступово Рим переповнювався рабами, яких використовували не лише в селі і на важкій фізичній роботі; існували раби-адміністратори, агрономи, інженери, архітектори, педагоги, актори, поети, ювеліри, навіть радники з політичних і економічних питань. Раб відрізнявся від громадянина тим, що не брав участі у народних зборах і не мав права бути обраним на державні посади. Інших обмежень прав чи майна не існувало. Раби були байдужі до ідеалів римської громадянськості, погано знали латинську мову, поклонялися своїм богам. Все це поступово вносило певні зміни в духовні традиції Риму.

Другий фактор був пов'язаний із широким засвоєнням грецької культури. Поступово грецькі міфи стали витісняти римську морально-повчальну міфологію. Римських богів почали ототожнювати з грецькими (Юпітер—Зевс, Юнона—Гера, Мінерва—Афіна,

Марс—Арес, Венера—Афродіта, Діана—Артеміда, Церера—Деметра, Вулкан—Гефест, Нептун—Посейдон, Меркурій—Гермес, Бахус—Діоніс (Вакх), Аврора—Еос, Амур (Купідон)—Ерот, Ескулап—Асклепій, Морфей—Гіпнос, Фортуна—Тюхе; камені—музи); окремі грецькі герої одержали римські імена (Улісс—Одіссей, Геркулес—Геракл).

Одним з перших римських письменників вважають Лівія Андроніка (III ст. до н. е.), раба з Тарента, потім відпущеного на волю. Він викладав у римських школах грецьку мову і з цією метою переклав латинською «Одіссею» Гомера. Були спроби переробляти на римський лад афінські трагедії і навіть Аристофанові комедії (Гней Невій, III ст. до н. е.), проте вони не прижилися. Але особливої популярності набули в Римі елліністичні комедії з Аттики (зокрема Менандра).

У Римі були противники «еллінофільства», серед них, зокрема, Марк Порцій Катон Старший (234—149 рр. до н. е.). Він закидав грекам те, що вони гналися за особистою славою, в той час як римська історія творилася народом. Він закликав римлян відмовитися від грецького мистецтва і забути грецьку мову, а краще триматися своїх чеснот. Його вважають першим римським істориком, який написав латинською мовою про Рим від найдавніших часів.

[3]

Комедія і лірика раннього римського еллінізму

Плавт. До наших днів дійшла 21 комедія Тіта Макція Плавта (III ст. до н. е.). Він був сином раба. Ім'я Плавт є прізвиськом і вказує, очевидно, на неримські риси обличчя («пласке»), а Макцій — це фактично назва театральної маски («дурник»). Плавт сам грав на сцені комічні ролі. Сюжети брав у Менандра та інших новаттичних драматургів. Події в його творах розгортаються в Греції. Персонажам він придумував грецькі імена, які смішили публіку (Піргополіник, Філокомасія). Так переможці глузували з переможених... У нього фігурують одні й ті самі контрастні за характером персонажі, на першому місці серед яких слід назвати *раба* — хитрого, метикуватого, винахідливого і активного, але й брехливого, лінивого, грубого, ласого до всього чужого. Створений тип утвердився в новій європейській літературі (Фігаро Бомарше, Труффальдіно Гольдоні, слуги Шекспіра, Мольєра та ін.). Це також *селянин-скнара*, некультурний, деспотичний до дітей, смішний і вайлуватий. Це пихатий городянин, нерідко — *воїн* (найпоширеніша професія в Римі), який хвалиться своїми перемогами на полі бою і серед жінок. Була постать *звідника*. Нарешті, це образи безпомічних, боязких, сентиментальних, бідних *закоханих*. Від

Плавта увійшли в пізнішу літературу образи *комічних близнюків*, образ *скнари*.

Комедійний талант Плавта і його мову визнавали найвимогливіші критики, наприклад Цицерон. Комедії його були розважальними, їх дещо нескромний гумор називали «італійський оцет» (на відміну від «аттичної солі» Аристофана).

Кращі з комедій Плавта: «Скарб», «Хвалькуватий воїн», «Раб-брехун» («Псевдол»).

«**Скарб**». Особливості Плавтового гумору яскраво демонструє комедія «Скарб». Селянин Евкліон знаходить амфору з грошима. Щодня він ховає її на новому місці. Раб Стробіл підгледів за старим і крадькома викопує скарб. П'єса починається з того, що Евкліон бігає по сцені і кричить: «Де вона (амфора), хто це зробив, віддай назад!» В цей самий час незаміжня дочка старого, Федра, готується народити дитину. Її коханий Ліконід умовляє відкрити все батькові і просити його благословення на шлюб. Наступна сцена прекрасно демонструє найулюбленіший прийом римської комедії — *qui pro quo* («хто про що», непорозуміння). В той момент, як Евкліон кричить «Хто це зробив?», з'являється Ліконід і говорить про своє: «Це я зробив». — «Як же ти посмів?» — «Природа взяла гору». — «Ти взяв чуже». — «Винюся, але що тепер вдієш?» — «Треба повернути назад». — «Нехай краще залишається зі мною...» — і далі в такому самому дусі. На жаль, кінець комедії втрачений. Але можна припустити, що раб Стробіл повертає амфору, і Евкліон на radoшах благословляє молодих.

Теренцій. До нас дійшли 6 комедій Публія Теренція Аффа, що писав у другій половині II ст. до н. е. (прізвисько вказує на африканське походження письменника, раба в домі сенатора Теренція). В його комедіях, що були призначені для усного читання в колі освічених гостей господаря дому, відсутній простонародний колорит і «італійський оцет», зате ми знаходимо в них сильну дидактичну спрямованість, моралізаторську сентенційність, відверті ораторські прийоми. У «Свекрусі» (на моралістично перелицьованій сюжет «Полюбовного суду» Менандра) автор створює образ римської матрони, хоронительки сім'ї і традиційних римських чеснот. Завдяки їй заплутана ситуація з «дошлюбною» дитиною не призвела до руйнування молодого сім'ї.

Багато виразів з комедій Плавта і Теренція стало загальноживаними: Доля допомагає сміливим; Старість — невиліковна хвороба; Я людина, і ніщо людське мені не чуже; Скільки людей, стільки й думок; Найдавніший друг — найкращий; Одержав гроші, та втратив волю (коли одружуються через гроші); Неможливо зняти одяг з голого; Мудрий дивиться не тільки собі під ноги, але й уперед; Нічого над міру! Ти не знаєш того, що знаєш; Немає перешкоди, яку не подолати старанням; Не черпають воду реше-

том; Пощастило навчитися тому, хто навчився на чужій біді; Сварки закоханих зміцнюють кохання; Сказано — зроблено; На язика мед, а в серці жовч; Обіцяти золоті гори; Неможливо сказати те, що б не було уже сказано; Хто мовчить, той схвалює; Коли дух вагається, вирішальною стає якась дрібниця; Людина людині — вовк; Ніщо не викликає такої зневаги, як нечисте сумління; Як люди навколо тебе, так і ти живи; Улесливість породжує друзів, а правда — ворогів; Цнотливість і соромливість — найкращий посаг для дівчини; Тільки дурний робить уже виконану роботу; Сорочка ближче до тіла, ніж плащ.

Катулл. В добу раннього римського еллінізму творила група молодих ліричних поетів, яких Ціцерон назвав «неотериками» (новаторами). До нас дійшло понад сто поезій одного з них — Гая Валерія Катулла (87–54 рр. до н. е.). У своїх віршах він оспівував кохання до одної знатної дами, яку називав Лесбія. Цим псевдонімом поет виразив свою прихильність до творчості грецької поетеси Сапфо, яка жила на о. Лесбос. Він наслідував її поетичні прийоми й мотиви і спочатку цілком в дусі Сапфо передавав сентиментальний характер своїх любовних переживань. Поки його стосунки з Лесбією склалися щасливо, тон віршів натхненно-життерадісний і безтурботний, насмішкуватий щодо інших красунь; він оспівує ручного горобчика своєї коханої, пише йому епітафію, коли той вмирає, намагається рахувати поцілунки («Жиймо, Лесбіє, жиймо і любімось!» — Пер. Миколи Зерова), потім порівнює їх з незліченними пісками Сахари... Після зради Лесбії тон його віршів змінюється, він тяжко страждає і повторює фразу Сапфо:

І ненавиджу я, і люблю. Чому так зі мною? Не знаю.
Але так судилось мені. Мовчки ті муки терплю.

Очевидно, перед нами одна з перших любовних автобіографій, створенням яких захоплювалися римські поети, а слідом за ними і поети нового часу (Данте, Петрарка, Шекспір, Гейне).

Катулл успадкував від Сапфо невеликий обсяг вірша, камерну, інтимно-психологічну тематику, увагу до маленьких гарних предметів, а також щирість поетичного тону, емоційно-психологічну відкритість. Як і Сапфо, він кожний свій вірш присвячує комусь. Відмінність полягає хіба що у мові. У Сапфо мова вишукана, а Катулл не нехтує розмовними інтонаціями, нерідко застосовує брутальні вирази. Ще одна суттєва відмінність від Сапфо — це подекуди різкуватий гумор. Любить він закінчувати твір яскравим і винахідливим дотепом.

В римській поезії не було рими. Майстерність поета виявлялася у вигадуванні примхливих розмірів, що ґрунтувалися на чергуванні коротких і довгих складових голосних.

Неотеріки і Катулл жили в історично напружений час. Рушилася республіка, ще за життя Катулла Юлій Цезар одержав диктаторські повноваження (Катулл у віршах відгукнувся на діяльність Цезаря). Проте ці події ніби й не торкалися неотериків. Ціцерон, підкреслюючи їх аполітичність, зневажливо називав їх «горобцями на паркані».

Після вбивства Цезаря в Сенаті (44 р. до н. е.) спалахнула громадянська війна. Гай Октавіан Август, якому пощастить встановити у державі мир і спокій, візьме римську поезію під свою пильну увагу і спробує підпорядкувати її завданням розбудови імперії.

— 1.8. —

ЛІТЕРАТУРА
ДОБИ АВГУСТА

|1|

Ідеологія Августа

Найвищі досягнення римської літератури пов'язують з часом правління Гая Октавіана Августа¹, який уже в давнину назвали «золотим віком» римської поезії.

Особа Августа. Октавіану вдалося після вбивства Юлія Цезаря придушити виступ супротивників, покласти край громадянським війнам і стабілізувати політичне й економічне становище в державі. Пам'ятаючи про сумну долю Цезаря, він не вимагав для себе найвищих титулів, не розпустив Сенат і номінально підтримував традиційний принцип римського правління — колегіальність. Він прийняв звання народного трибуна, обов'язком якого традиційно був захист інтересів плебсу. Він роз'яснював, що його влада нібито ґрунтується не на силі (як в елліністичних монархіях), а на авторитеті (*auctoritas principis*). Звідси назва встановленого ним правління — *принципат*, і титул верховного правителя — *принципс*². Цей титул наслідували найближчі його наступники — Тіберій, Калігула, Нерон та інші правителі аж до середини III ст.

Авторитет Августа тримався на чималих його заслугах як правителя, серед яких — встановлення громадянського миру, благо-

¹ Дати правління Імператора Цезаря Августа (саме так звучить його повний титул) 27 р. до н. е. — 14 р. н. е. Докладніше про імператора і його культурну політику див.: Шифман И. Ш. Цезарь Август. — Л.: Наука, 1990 (Из истории мировой культуры).

² Від цього слова походить поширене у слов'янських та ін. європейських мовах слово *принц*.

устрій міста Риму, що давало заробіток збіднілому під час війни народу, увага до плебсу, якому він регулярно роздавав зерно, влаштовував свята, ігри й вистави у цирках та амфітеатрах.

Спроба відродити традиційні чесноти. Август намагався зміцнити державу шляхом впровадження цілеспрямованої ідеології. Насамперед це була спроба відродити старовинні римські чесноти, релігійність і сувору простоту звичаїв. Він побудував нові храми римським богам і підніс значення релігії. Новими законами він передбачав зміцнення сім'ї, що також належало до традиційних цінностей. Сам він з'являвся на вулицях у домотканому одязі, демонструючи простоту життя. Йому вдалося відродити старовинний звичай, коли верховного правителя шанували як «батька сім'ї» (*pater familiae*).

Міф про богообраність римлян. Августу вдалося піднести значення міфу про богообраність римського народу. Боги створили Рим, щоб він ніс порядок і культуру всім навколишнім народам. У цьому римлян переконали успішні завоювання. На той час їм уже підкорилися Галлія, Іспанія, Прирейнська Германія, Придунайські землі, Балкани, Північна Африка, Мала Азія. Кожна людина, навіть раб, мала можливість своїми заслугами перед державою одержати право римського громадянства і теж пишатися належністю до богообраного народу. Себе Август вважав нащадком богині Венери. Був розроблений культ похорону імператора, коли з полум'я поховального вогнища мав вилітати орел — душа Августа, і пориватися в небо, до богів¹.

Зрозуміло, що велику роль Август надавав літературі, взагалі мистецтву, яке він намагався зробити частиною *державної ідеології* (в цьому його наслідували всі авторитарні режими аж до ХХ ст.).

Гурток Мецената. Наближений до Августа вельможа Гай Цільній Меценат згуртував навколо себе кращих поетів, творчість яких мала підсилювати блиск правління імператора. В гурток Мецената входили поети Вергілій, Гораций, Варій, драматурги Меліс, Фунданій та ін. Апологетичний зміст їхньої творчості посилювався після того, як Август став принцем (тобто з 27 р. до н. е.) і уже не соромився говорити поетам, що від них він чекає насамперед уславлення свого режиму.

Проте творчість насамперед Вергілія і Горация виходить далеко за рамки апологетичного оспівування імперії, а у випадку з Горациям прямо суперечила світоглядним настановам політики принца.

¹ Орел був символом імператора, і його зображення належало спочатку до римської військової символіки, а пізніше стало гербом чи його елементом у молодих варварських державах, що входили в середньовічну Священну Римську імперію або засвідчували свою належність до латинського світу.

Римський класицизм. Однак в одному творчість Меценатових поетів відповідала настановам Августа. Всі вони орієнтувалися уже не на елліністичні зразки, а на поетичні традиції Гомера і Гесіода з їх гекзаметром, міфологією і героїчними сюжетами, та на ліричних поетів ранньої класики — Алкея, Сапфо, Анакреонта, Архілоха та ін. Приклад грецької поезії допомагав римським поетам виявляти власну громадянську позицію. Так сформувався новий стиль — *римський класицизм*. У ньому найяскравіше виявилася така характерна риса римської культури, як раціоналізм. Якщо греки ідеалом свого життя вважали закони вічного, пластичного і досконалого Космосу, то римляни найвище ставили людські установлення. Якщо греки наслідували як безкінечний взірць природу (Арістотелів *мімесис*), то римляни наслідували як готові зразки грецьке мистецтво. Теоретичні засади римського класицизму виклав Гораций у «Посланні до Пісонів».

Після смерті Мецената (у VIII р. до н. е.) утворилася нова співдружність поетів, до якої входили Овідій, Проперцій, Тібулл. Вони відчували себе незалежнішими від диктату принца, разом з тим успадкували і вдосконалили певні риси стилю класицизму.

[2]

Публій Вергілій Марон (70—19 рр. до н. е.)

«Буколіки». Вирішальною для поета-початківця Вергілія стала зустріч з Меценатом після того, як той прочитав його перший поетичний твір «Буколіки». Це вірші про пастуше життя, написані як наслідування елліністичного поета Теокріта. Проте в них було багато нового, що різко відрізняло їх і від Теокріта, і особливо від модних тоді неотериків. Це й привернуло до них увагу Мецената.

Так, в «Буколіках» не було неотеричної пародійності й насмішкватості, що свого часу так дратували Цицерона, проте скрізь зберігався рівний, трохи урочистий і виразно сентиментальний тон. Не було побутових і низьких зворотів, якими рясніла мова неотериків, зате навіть пастухи висловлювалися вкрай вишукано. Декому з критиків навіть здавалося ненатуральним, що прості селяни говорять чистою латиною. Замість пародійного глузування з сільських пентюхів, як у Теокріта (дивись його «Кіклопа»), Вергілій розкрив благородну простоту і привабливість пастушої праці і почуттів. Звичайно, він їх дуже ідеалізував (класицизму властиво «облагороджувати», ідеалізувати природу і людину). Цим самим він заклав підвалини популярної в новий час *пасторальної* поезії.

Та головне, що вирізняло «Буколіки» з-поміж популярної неотеричної поезії, екзальтованої і подекуди істерично напруженої, був настрій глибокого спокою, миру, лагідності, замилування життям. Це відповідало загальним очікуванням у суспільстві, що

стомилося від громадянських конфліктів. Країну своїх вишуканих пастухів Вергілій назвав Аркадія.

«Георгіки». Наступний твір поета — «Георгіки» (тобто «землеробські поеми») — був присвячений Меценатові. В ньому чотири розділи, в яких розповідається відповідно про землеробство, садівництво і виноградарство, про скотарство і про бджільництво. Цей твір більше нагадує вже «Труди і дні» беотійського грека Гесіода (VIII—VII ст. до н. е.) з його сухим дидактизмом і апологією сільської праці як вищої чесноти.

Робота над «Енеїдою». За характером свого обдарування Вергілій був поетом-ліриком, досить сентиментальним і меланхолійним. Розповідали про його незвичайну сором'язливість, через яку його навіть прозвали «Віргілій» від *virgīna* — «дівчина». Коли під час приїзду до Риму його упізнавали перехожі на вулицях, він ховався від них у будинки¹.

І ось такій людині було доручено створити державний епос. Коли Гай Октавіан став принцем, він доручив Меценату підшукати поета для втілення цього відповідального завдання, і Меценат указав на Вергілія.

Вергілій працював над «Енеїдою» останні 10 років свого життя, проте так і не вважав її закінченою. Робота йшла важко: спочатку поет написав весь твір прозою, а потім «перекладав» його в гекзаметри, причому в довільному порядку. Готові уривки читав Меценату і самому Августу. Відчуваючи незадоволення зробленим, він вирішив відвідати Трою — місце описуваних в поемі подій, але по дорозі захворів і помер. Перед смертю заповів спалити «Енеїду». Похований Вергілій у Неаполі. На його могилі було вибито складену самим поетом епітафію:

В Мантуї я народивсь, в Калабрії вмер, а лежу я
В Партенопеї — співець селищ, пасовиськ, вождів.

Сюжет «Енеїди». Після спалення Трої Еней, син богині Венери, з батьком Анхісом, дружиною Креусою, сином Іулом і домоцядцями спішно залишає рідне місто. Буря, послана вороже настроєною Юноною, прибила кораблі героя до Карфагена (в Північній Африці), де Еней стає гостем цариці Дідони. На бенкеті він розповідає їй про останні дні Трої, зокрема про троянського коня і жерця Лаокоона з синами, про свої поневіряння по Егейському і Адріатичному морях. Співчуття цариці до вигнанця переростає у палке кохання. Історії кохання Дідони і Енея присвячено IV книгу — крашу у творі. Проте Юпітер через свого посланця Меркурія

¹ Мемуарні свідчення про Вергілія і Горация ми знаходимо у римського історика Светонія. Див: *Гай Светоній Транквілл. Життя дванадцяти Цезарей* / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров и Е. М. Штаерман. — М.: Наука, 1964. (Литературные памятники). — С. 237—243.

наказує Енею залишити Дідону і плисти в Італію. Дідона не може пережити горя розлуки і вбиває себе.

В Італії Еней спускається у підземний світ, де дізнається від померлого батька Анхіса про подвиги, які йому належить волею богів звершити в майбутньому. В Італії він має перемогти місцеві племена, а його нащадки Ромул і Рем побудують там Рим. Найбільшої слави місто досягне за їхнього далекого правнука імператора Августа. Отже, перші 6 книг твору нагадують нам «Одіссею».

В Італії Еней вступає в союз з народом латинів і хоче одружитися з їхньою царівною Лавінією. Але проти цього виступає цар племені рутулів Турн. Бої між троянцями і рутулами відбуваються з попереминим успіхом. Еней б'ється зброєю, яку для нього скував бог Вулкан. На щиті було зображено всю майбутню історію Риму, зокрема можна було побачити легендарних Ромула і Рема біля вівчиці. Нарешті Еней у двобої перемагає Турна і здобуває Лавінію. На цьому твір уривається. Отже, ці наступні 6 книг нагадують нам «Іліаду».

Політичний зміст твору. Політична тенденційність твору мала прозорий характер. Вергілій оспівував далекого предка Августа. Оскільки, за міфом, матір'ю Енея була богиня Венера (Афродіта), то поема мала підкреслити божественне походження принцеса. Боги від початку скеровували історію Риму. Своїм твором Вергілій мав зміцнити впевненість громадян у тому, що Рим завжди процвітатиме, бо ним опікуються самі боги. Рим — це вічне місто, а римляни — богообраний народ.

Формування класицизму. Поема містила зрозумілі всім римлянам політичні натяки. Такою є історія з Карфагеном, який був заклятим ворогом римлян. Міфологічно ворожнеча пояснювалася прокляттям, яке цариця Дідона залишила Енею і його нащадкам. Упродовж трьох Пунічних війн (III—II ст. до н. е.) римляни перемогли Карфаген. Легко побачити натяк і на греко-римські війни: колись греки спалили Трою, але настав час, і італійці, далекі нащадки (згідно з міфологією) троян, помстилися грекам тим, що завоювали їх.

Стиль поеми характеризується поєднанням принципів римського класицизму, який лише формувався під пером Вергілія, з поетикою грецького еллінізму. Класицизм заявляє про себе у виборі високоідейної теми, у громадянській і політичній спрямованості твору. Старанно переносить Вергілій у свою поему характерні риси Гомерової поетики: порівняння, епітети, ретардації, повторення тощо.

Вергілій узаконює і таку рису класицистичного стилю, як колізія між особистими пристрастями героя і його почуттями вищого обов'язку, яка розв'язується на користь надособистісного

обов'язку. Така настанова відповідала ідеологічній атмосфері Августових часів; а її художнім прототипом могла служити, очевидно, відповідна колізія в «Одіссей». Еней легко переборює в собі пристрасті. Він перестає тужити, втративши свою дружину Креусу, коли її тінь з'являється йому уві сні і повідомляє, що все відбувається з волі богів. Покірний волі богів, він уночі залишає Дідону, навіть не попрощавшись з нею. Коли боги вказують йому на наречену — царівну Лавінію, він починає виснажливу війну за її руку з благородним рутульським вождем Турном.

Риси елліністичного стилю. У творі ми знаходимо багато характерних рис елліністичної поезики, зокрема увагу до деталізованих описів. Якщо у Гомера ми бачимо насамперед увагу до предметного світу, до речей, пластики, подій, то у Вергілія — до переживань, зображених із витонченим психологізмом. Таким є картинний епізод про жерця Лаокоона, що єдиний не повірив у справжність троянського коня. Він саме збирається принести богам у жертву бика і уже заніс сокиру над шиєю жертвовної тварини та встиг опустити її, але в цей момент на нього накидаються морські чудовиська. Сокира залишається в загравку бика, який

Голосом диким реве і сокиру витрусить хоче
З рани страшної в загравку, і геть з того місця тікає.

(II, 223-224)

На одному з островів Еней захотів зірвати миртовий кущ. Як тільки він потягнув за стебло, з-під коренів з'явилася почорніла кров і пролунав чийсь стогін. Виявилось, що то були не стебла, а дзвічки списів, які проросли просто у тілах вбитих воїнів.

Не відповідає пафосу класичної, Гомерової героїки настрої перших шести книг. Адже Еней зображений тут як втікач, що не збирається до останньої краплі крові битися за рідну Трою, як сумний, безпритульний мандрівник, людина без батьківщини. Лише пізніше автор намагається пом'якшити мотив вигнання, а місію Енея героїзувати. Виявляється, що далекий предок Енея і всіх троян — Дардан — був вихідцем з Італії, тільки Еней про це не знав. Отже, Еней не тікає з рідного міста, а з волі всезнаючих богів повертається на прабатьківщину, щоб відродити її до нового життя. Цим мотивом виправдовується і його боротьба з племенем рутулів¹.

Риси елліністичної поезики ми знаходимо у зображенні кохання. Саме воно опиняється в центрі уваги читача твору. Тут Вергілій наслідує поему Аполлодора Родоського «Аргонавтика», де головну увагу було приділено розкриттю психологічно напру-

¹ Мотив продовження місії далекого предка був поширений у стародавній літературі й репрезентував історичний процес оновлення пантеону богів; знайшов відображення, зокрема, в Новому Завіті.

женого кохання Медеї і Ясона. Від традиційного епічного героя Еней відрізняється несподіваним чином — своїми палкими інтимними переживаннями.

Риси протохристиянства. Крім елементів Гомерової героїки й елліністичного психологізму ми знаходимо у Вергілія ще одне. «Енейда» угадує певні риси християнської психології, що формувалися напередодні виникнення християнства. В Еней є те, що пізніше назвуть «покора», «смирнення». Недаремно автор характеризує свого персонажа постійним епітетом, який суперечить пафосу героїчної поеми, — *благодетельний* (pius¹). Еней вміє беззастережно коритися вищій волі й упокорювати заради неї свої почуття. У нього не виникає й тіні сумніву щодо справедливості чи доцільності наказу бога. Цим угадується наперед так званий героїзм віри у життєвих християнських святих. Ось чому християнська доба з великим пієтетом ставилася до Вергілія і його твору. З цієї ж причини наступна після неї доба вільнодумства обрала Енея предметом пародійного глузування («Енейда» І. Котляревського в Україні).

Ще одна протохристиянська риса — це провіденціальна божественна воля. Юпітер штовхає Енея до наміченої мети, про яку Еней спочатку не здогадується, але мусить коритися. Індивідуальні почуття, життєві прагнення окремої людини нічого не значать, якщо вони відхиляються від вищої волі. Саме така провіденціальна концепція Старого Завіту.

У творі верховний бог римлян суворий Юпітер відтісняє на задній план інших богів, які тремтять перед його вищою владою. Коли за часів християнства утверджувався культ єдиного Бога Саваофа («грізного»), то римляни сприйняли його уже як значною мірою звичний.

[3]

Квінт Горацій Флакк (65—8 рр. до н. е.)

Творчий доробок. На відміну від Вергілія, який мав схильність до монументальних форм, Горацій був майстром малої ліричної форми. Тоді як Вергілія добре знали у середні віки, творчість Горація була відкрита лише в добу Відродження. Поету належить 4 книги «Пісень» («Carmina»), які в часи Відродження стали називати грецьким словом «оди», 2 книги «Бесід» («Sermones»), які тоді ж стали називати «сатирами», 2 книги «Послань» і 1 книга «Еподів» — всього понад 160 віршів.

Біографія. Горацій був сином римського раба, відпущеного на волю. На гроші батька він вивчав в Афінах філософію епікуреїзму і

¹ Пізніше ім'я Пій прийняли деякі римські папи.

стоїків, лірику Алкея, Сапфо, Анакреонта, Архілоха. Захоплювався він також моралістичною філософією кінка Біона Борисфеніта (сина вільновідпущеного раба і, як показує прізвище, — вихідця з берегів Дніпра). Вплив цих людей простежується в його віршах.

Коли в Афіни прибули вбивці Цезаря Брут і Кассій, юний Горацій вступив до їх війська і одержав звання воєнного трибуна. Проте у битві з Октавіаном під містом Філіппи Брут і Кассій зазнали поразки, Горацій же врятувався з поля бою втечею, як він сам про це написав у вірші. Після цього він на все життя залишається байдужим до політики.

В Римі він певний час заробляв на життя канцелярською службою, поки на його перші вірші не звернув увагу Меценат. Він домігся в Октавіана реабілітації поета і запросив його у свій гурток. Відтоді Мецената і Горація пов'язувала щира дружба. Меценат подарував йому маєток. Смерть друга і покровителя (VIII р. до н. е.) вразила Горація, і він пішов з життя через два місяці після нього. Його було поховано поряд з гробницею Мецената.

Поетичний стиль од. У Горація стиль римського класицизму своєрідно поєднувався з елліністичними рисами неотеризму. Горацій зміг уникнути поверхового еkleктизму і виробив персональну життєву філософію, яка є найпривабливішим елементом всієї його поезії. Розглянемо окремо його оди (сагмен), написані грецькими класичними розмірами, і послання з «сатирами», написані гекзаметром.

Кожна ода Горація звернута до певної особи — до друга, богині, струмка тощо і поєднує інтонації дружньої розмови з високим патетичним стилем. Це стиль «високого спілкування», або, як ще називали його в Римі, «освіченого дозвілля» (*otium*).

Горацій полюбляє використовувати сюжетний палімпсест. Це означає, що для розповіді про подію у власному житті він використовує готовий сюжет або мотив іншого — грецького поета. Так, розповідаючи про свою участь у битві при Філіппах, він бере за зразок вірш Архілоха (VII ст. до н. е.) про те, як той кинув свій важкий щит, тікаючи з поля бою. На цю ж тему він міг знайти вірш у Алкея. В одах Горація фігурують імена грецьких богів, які перемішані з римськими іменами.

Ідейно-поетичний зміст од. Тематика од різноманітна: тут і оспівування природи, кохання, тут і дружні поради, і блискавки життєвої мудрості. Через його вірші червоною ниткою проходить одна ідея — про серйозність і достоїнство приватного життя. Епікурейці вчили, що розумна людина має уникати громадської кар'єри. Кожна людина мусить виробити персонально для себе «мистецтво жити». Для Горація воно полягає у поміркованості, у вмінні стримувати надмірні бажання, у принципі «золотої середини». Самі ці слова Горацій міг знайти в Архілоха. В оді II, 10,

звернутій до друга Ліцінія Мурени напередодні його морської мандрівки, поет повчає його життєвої мудрості:

Хочеш, друже мій, правильніше жити, —
 Ні на глиб не рвись, ані в небезпечний
 Берег не впирайсь, боячись надміру
 Темної бурі.
 Золотій середині хто довіривсь, —
 Той не стане жить ні в злиденній хижі,
 Ні палацом він у людей не буде
 Заздрість будити.
 Вітер дужче гне щонайвищу сосну,
 Для стрімкіших веж — і падіння важче,
 Де верхів'я гір — ось туди вогненна
 Б'є блискавиця¹.

Горацій відповідно до своєї життєвої філософії оспівує природу, проте, як раціоналіст, він більше славить упорядковане, гармонійне життя людини *на лоні природи*; він визнає природу «окультурену», як в еподі II:

Щасливий, хто й не чув про справи-клопоти,
 Живе, як в давнину жилось:
 Оре собі волами поле батьківське,
 Про зиск не помишляючи.
 Сурма військова в північ не зрива його
 І не тривожить моря гнів.
 Не йде на форум. До порога знатного
 Не топче стежки. В полі він.
 То лиш пора наспіє, — вже лозу витку
 Підводить до струнких тополь.
 То ляже й назирає за черідкою
 Десь у долині затишній (...)
 Коли ж підніме осінь понад нивами
 Чоло в вінку з плодів м'яких,
 Яка ж то втіха зрізати стиглу китицю,
 Струсити грушу плекану!

Жити треба для власного задоволення і не замислюватися над майбутнім, бо людина не спроможна змінити щось у своїй долі. Треба «ловити день» життя (мотив «*carpe diem*»). Ось пісня (I, 9), поетичний мотив якої використав пізніше О. С. Пушкін у своєму вірші «Буря мглою небо кроєт...»:

В снігу глибокім, бачиш, на овиді
 Соракт біліє? Снігом завалені,
 Ліси пригнулись, а на річці
 Кригою хвилю плавку вже скуто.
 Розвій-но холод, в огнище дров підкинь,
 Котрі сухіші, й чогирирічного

¹ Тут і далі твори Горація цитуються в перекладі Андрія Содомори.

Вина з сабинської амфори
Шедрою нам зачерпни рукою.
Всі інші справи — краще богам довір.
Захочуть тиші — й вітер вгамується
Над морем темним, і незрушно
Стануть і той кипарис, і ясен.
Що завтра буде — вже не твоя журба.
Добром та зиском будь-який день вважай (...)

Прихильник епікурейського принципу «живи непомітно», він виступає проти розкоші і багатств, згадує про минулі часи *патрі-архальної простоти звичаїв* (Оди, II, 15):

Вже й плугу тісно: то під палаци йде
Колишне поле, то вже ставок над ним (...)
Майно приватне завжди дрібним було,
Значним — суспільне. Не будував ніхто
Для себе портиків просторих,
Щоб уже й тінь свою влітку мати.
Дернова стріха — так і закон велів —
Була в повазі. Мармуром тесаним
На кошт суспільний прибирали
Тільки святині й міські будівлі.

Багатство приводить до морального занепаду. Кожне покоління людського роду стає дедалі гіршим. Звучить виразне відлуння традиційного грецького *мотиву п'яти віків*, кожний наступний з яких — гірший від попереднього (III, 6):

Чого не сточить згубного часу плин?
Батьки минулись, гірші, ніж предки їх,
На світ привівши нас, марніших,
Ми ж — іще гірше дамо поріддя.

Горацій та імператор. Отже, в надто політизованому римському житті Горацій зайняв позицію відстороненості. Одного разу Август навіть образився на нього: «Чи ти боїшся, що нащадки осудять тебе за те, що ти служив мені?» — запитав він його. У відповідь Горацій написав свою четверту книжку «Пісень», яка містила лише 15 віршів, з-поміж яких три було присвячено імператору.

Поетика «Послань» і «Сатур». Горацій майстерно володів також класичним гекзаметром, яким він написав свої «Послання» і «Бесіди» («Сатири»). Якщо в «Одах» домінує мотив епікурейської філософії, то в цих віршах — стоїчної.

Обидва цикли написані в жанрі філософської бесіди — *діатриби*. Діатриба — жанр мандрівних філософів, вона далека від урівноваженого і спокійного стилю Платонових діалогів. Головна особливість діатриб — настанова на суперечку, очікування заперечення, незгоди з боку слухача і бажання заздалегідь дати відповідь, перехопити у противника аргумент. Звідси пристрасний, яскраво

полемічний характер діатриби. Автор користується не так званими науковими доводами, як строкатою сумою прийомів, серед яких — сентенція мудреця, випадок з життя відомої особи, анекдот, притча, посилення на авторитет давнини, відомий міф тощо. Автор ставить сам собі запитання і одразу ж відповідає (риторичне запитання). Мова розмовна з усіма її характерними особливостями.

Мовою діатриби розмовляли мандрівні філософи і проповідники нових вірувань у добу виникнення християнства. Стилістика діатриби відчувається в Новому Завіті, зокрема у повчаннях Ісуса. У своїх «Посланнях» і «Сатирах» Горацій моралізує і повчає у душі своєї життєвої філософії зневаги до суспільства і апології приватного існування.

Риси протохристиянства у Горація. Найбільш прославленим віршем Горація, який вразив уже сучасників, була його ода III, 30 — «До Мельпомени». Горацій ставить запитання, несподіване для пізнього Риму: у чому вищий сенс життя людини? І дає відповідь: у житті душі, у духовній діяльності. Тіло тлінне і не має ніякої цінності після смерті — це була не новина для Риму. Проте залишається «краща частка»¹ людини — душа:

Смерті весь не скорюсь: не западе в імлу
Частка краща моя. Поміж нащадками
Буду в славі цвісти (...)

Цим самим Горацій, напередодні виникнення християнства, виражає думку про примат духовного начала над матеріальним. Звичайно, Горацій був надто античною людиною, щоб душа в нього одержала якесь містичне значення. На відміну від душі у християнському розумінні, яка залишає землю, в його розумінні душа залишається на землі, але в новій іпостасі — у вигляді творчості.

В поезії Горація відобразилися й інші ідеї свого часу, які пізніше лягли в основу християнського світогляду. Це ідея простого і невибагливого життя, зневаги до багатства і почестей, уміння задовольнятися малим і простим, словом — весь комплекс стоїчно-епікурейських поглядів, які набули поширення в протохристиянську добу і готували ґрунт для християнства.

[4]

Публій Овідій Назон (43 р. до н. е.—18 р. н. е.)

Ранні твори. Всі свої твори цей досить плодовитий поет написав гекзаметром, або елегічним двовіршем. Перший цикл елегій під назвою «Amores» (множина від «амог» — кохання, тобто «любовні пригоди») розкриває забарвлені анакреонтизмом любовні сто-

¹ Слова Платона.

сунки поета з красунею Корінною. Перед читачем чергуються різноманітні психологічні маски в душі витонченої естетичної гри: коханець щасливий, нещасливий, ревнивий або такий, що сам дає привід до ревнощів, дотепний, безсоромний, дріб'язковий... Овідій демонструє майстерність психологічного перевтілення, легку і дотепну мову, вміння знайти гостроту або якесь зернятко в ситуації, еротично забарвлений гумор. Проте Овідій досить далекий від щирості й бурхливої експресії Катутла. Незважаючи на зовнішню відвертість тем і описів, душа самого поета ховається від читача за ескападою дотепів і раціонально влучних спостережень, за настановчим тоном, якому сприяє характер врівноваженого і до блиску відшліфованого гекзаметра. В цій першій книжці віршів Овідій постає як яскравий поет римського класицизму.

У циклі «Послання героїнь» він продовжує демонструвати свою майстерність створення психологічної маски і постає знавцем жіночої душі. Перед нами проходять відомі міфологічні героїні, що виливають у листах до близьких чоловіків любовні почуття (Пенелопа і Улісс, Федра та Іпполіт, Дідона і Еней, Аріадна і Тесеї, Медея і Ясон та ін.). Драматична ситуація розлуки дає можливість поету дослідити всі можливі відтінки любовного смутку. При цьому він користується готовими сюжетно-психологічними кліше, що також характеризує його як класициста.

В наступних творах «Наука кохання» і «Ліки від кохання» естетичну гру розвинуто за рахунок тонкої пародії, нерідко нав'язливої міфологічної ерудиції і щільної еротичної забарвленості. Припускають, що саме ці твори могли викликати роздратування Августа, що спричинилося пізніше до заслання поета.

Ранні твори Овідія дозволяють зробити висновок, що кохання в римському суспільстві не мало високої суспільної цінності і сприймалося лише як вид витонченого «освіченого дозвілля». Психологічний досвід любовного спілкування людина черпала не у власній душі, а в освячених авторитетом грецької старовини готових літературних (чи міфологічних) зразках. Жінку оспівували як елемент особливої естетичної насолоди, суть якої полягала не у душевній, а насамперед в еротичній близькості.

Психологія вини в Овідія. Овідій став мимовільною жертвою боротьби Августа за відновлення старовинних римських чеснот. Розрахунок імператора полягав у тому, що суспільство, яке потопав в аморальності й розпусті, переживе шок, коли він піддасть публічному покаранню загальновідому і популярну людину. Його вибір припав на Овідія¹.

¹ Про гіпотези щодо причин покарання Овідія див.: *Гастаров М. Л.* Овидий в изгнании // Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта. — М.: Наука, 1979 (Литературные памятники).

Прикметно, що сам поет не протестував проти несправедливої кари, а покійно прийняв її. Він вирушив у вигнання до м. Томи на березі Чорного моря (нині м. Констанца в Румунії), де й помер через 10 років. До кінця життя він писав імператору віршовані послання, в яких просив прощення за невідому йому провину. Ці вірші («Сумні елегії», «Листи з Понта») свідчать про те, що римляни в умовах режиму імперії готові були скоритися вищій волі, хоч би якою жорстокою і незрозумілою вона для них була. Так у певній психологічній атмосфері пізнього Риму зароджувалася християнська ідея цілковитої покори, визнання людиною за собою первісної вини.

«Метаморфози». Цей твір вважають головним здобутком Овідія. Його назва означає «перетворення». Він включає понад 200 міфологічних історій, викладених гекзаметром і розбитих поетом на 15 книг. Овідій веде читача від подолання світового хаосу та утворення Всесвіту через низку багатьох перетворень (богів та людей на рослини, каміння, сузір'я та інші явища і предмети) до сучасної йому римської історії. В останній книзі викладається філософське вчення Піфагора про «метампсихозу» («переселення душ»).

Проте твір — не сухий каталог міфів на одну тему; Овідій постає перед читачем як автор витончених та захопливих розповідей, він володіє всіма ресурсами оповідного мистецтва. Та треба побачити у творі й певну модель світосприйняття, відображення психології і моральних уявлень найбільш освічених і культурних верств римського суспільства. Не випадково об'єднуючим для міфів стає мотив *трагічного* перетворення, яким закінчується життя кожного персонажа.

Тема кохання. Значна частина сюжетів присвячена любовній темі. Проте кохання і краса зображаються як тендітні, крихкі й беззахисні перед брутальною силою й примусом, перед примхою і владою всемогутніх богів.

Так, ревнива Гера перетворює молоду дівчину Іо, в яку закохався Зевс, на телицю (I, 568–667). Своєрідну тематичну групу утворюють сюжети про любовні переслідування чи викрадення (Феб і Дафна, I, 452–567; Пан і Сіринга, I, 689–723; Юпітер і Європа, II, 833–854; Юпітер і Ганімед, X, 143–161 та ін.). Закоханий в красуню Скіллу, юнак Главк просить чарівницю Кірку (Цирцею) допомогти йому домогтися її прихильності, але жорстока чаклунка не тільки не допомагає Главкові, а навпаки — перетворює ні в чому не винну дівчину на потворне страховисько (XIV, 169). Краса юного Наркіса (Нарциса) стає фатальною карою для нього самого: він закохався у своє віддзеркалення у струмку й потонув (III, 402–510).

Але найбільше страждають ті, хто кохає пристрасно і руйнує своє щастя надмірно палкими почуттями. В день весілля легендарного співця Орфея і Еввідіки наречену ужалила змія, але співець не побоявся спуститися в підземний світ за подругою. Сила кохання дала йому натхнення, і піснею він вимолив для Еввідіки дозвіл повернутися на землю. Проте, йдучи по темному вузькому проходу назад, він захвилювався, чи йде за ним кохана. Серце не витримало невідомості, він озирнувся, порушивши тим самим заборону, і назавжди втратив Еввідіку (X, 1–105). Трагічно закінчується й історія юних закоханих Пірама і Тісби. На місці таємного побачення біля гаю юнак знаходить закривавлену накидку і думає, що дівчину розтерзав лев. Вражений горем, він вбиває себе. З'являється Тісба і, побачивши накидку й мертвого юнака, все розуміє та заколює себе. Надмірно палкі почуття стали причиною фатальної помилки Пірама (IV, 55–166).

Тема фатальної помилки. В решті сюжетів також проходить думка про панування жорстокого й брутального начала в житті людини, яка цілком залежить від неблаганної волі богів і зазнає суворих покарань, навіть не підозрюючи про свою помилку чи провину.

Мешканці міста Калідона забули вшанувати жертвою богиню Мінерву, за це вона наслала на їхнє місто кровожерливого кабана, який розорвав поля, вбивав худобу і людей. На полювання на кабана зібралося багато сильних і мужніх юнаків, але ніхто не здогадувався, що їхню долею керувала жорстока воля богині. Лови перетворилися на криваву і безглузду метушню, в якій мисливці повбивали один одного (VIII, 260–444). В іншому сюжеті мисливець Актеон так захопився ловами, що несподівано опинився у гаю, де сама богиня Діана готувалася скупатися у струмку. За те, що Актеон мимоволі побачив її в таку хвилину, вона перетворила ні в чому не винного юнака на оленя, і його загризли власні хорти (III, 138–252).

Боги постійно дають людям відчути свою зверхність, вищість над ними, прищеплюють їм почуття принизливої покорі. В цьому знайшов своє відображення суворий авторитарний порядок в імперії, коли підданий не міг піднятися на один рівень з імператором і мав лише слухняно виконувати його волю.

Сатир Марсій знайшов авлос (флейту), кинуту Мінервою, і наважився вступити у музичне змагання із самим Фебом¹. Поет не розповідає, як проходило змагання; він описує момент жорстокого покарання сатира, коли бог-переможець зідрав з нього з живого

¹ Характерно, що у своїй кантаті «Змагання Пана з Фебом» (1729) Й. С. Бак звільняє цей дуже поширений в мистецтві нового часу сюжет від тієї фаталістичного страху і розкриває в душі ренесансного уславлення високого мистецтва.

шкіру (VI, 382–400). Ніоба дуже пишалася тим, що народила сімох дочок і сімох синів, чим розгнівала богиню Латону, в якій було лише двоє дітей; Аполлон і Діана жорстоко покарали Ніобу за її материнську гордість — повбивали всіх її дітей (VI, 146–312). Фаетон, бажаючи пересвідчитися, що бог Феб його батько, упрохав довірити йому на день небесну вогняну колісницю. Але в нього не вистачило сил керувати непокірними кіньми, і, щоб врятувати землю від знищення, Феб змушений був стрілою вбити сина (II, 1–339). І в цій, одній з найпоетичніших і найзворушливіших поем книги, провадиться ідея про приреченість індивідуалістичного дерзання, людських спроб вирватися за межі належного земного ладу і стати вривень з вищими силами, вривень з богами.

Тема хаотичних душевних імпульсів. Людина страждає не тільки від втручання вищої авторитарної сили, а й від не менш страшних сил стихії людської душі, некерованих інстинктів, хаотичних, нестямних виявів людських почуттів. Людина потерпає від того, що боги або якісь інші надособистісні, неусвідомлювані сили затьмарюють її розум і позбавляють вільної волі. Найбільша за обсягом поема книги — зображення битви кентаврів і лапіфів (XII, 210–468). На весіллі героя Пірітоя з Гіпподамією сп'янілий кентавр Еврїт хотів викрасти наречену. Спалахнула жорстока бійка, упродовж якої кентаври були переможені, та жертв виявилось багато з обох сторін. Дослідники звертають увагу на подібність цього епізоду з відповідними сценами Гомерової «Іліади»; але в зображенні Овідія читача вражає цілковита безглуздість, брутальна антигероїчність битви істот, охоплених сп'янінням, чий розум затьмарили темні, кровожерливі, руйнівні інстинкти.

В цей ряд можна поставити й історію Пентея: він виявився мимовільним свідком таємної оргії жінок, серед яких була його мати й сестра. У стані вакхічного сп'яніння жінки розтерзали Пентея (III, 701–731).

Протиріччя між задумом і його втіленням. Не треба думати, що Овідій прагнув створити похмуру та безнадійну концепцію сучасного йому життя у міфологічній формі. Поет в цьому та інших творах прагнув всіляко підкреслити свою лояльність режиму Августа. Але в тому й річ, що він мимовільно намалював психологічно складний і суперечливий портрет своєї доби. Овідій мав свідомий намір оспівати історичну велич Італії, роду Юліїв; богів він зображає з почуттям неприхованого схиляння перед їхньою могутністю і величчю, з нотками вірнопідданства. Для створення піднесеної та урочистої атмосфери він звертається до прийомів Гомерового епосу. Читач знаходить в нього громіздкі й пишні епітети, розгорнуті порівняння, перелік імен, назв. Трапляються й окремі гомерівські образи — наприклад образ Аврори (II, 112–113).

Та найбільш талановито в Овідія зображено не сцени безхмарного щастя й благополуччя, що більше відповідало б офіційній настанові (такими є зворушливі стосунки Філемона і Бавкіді, подружжя, що дожило до похилого віку, але зберегло теплоту й ніжність у своїх стосунках — VIII, 612—725); найбільше йому вдається зображення різко дисонуючих положень, характерів, почуттів. Тут і патологічно гостре зображення страждань, фантастично яскраве змалювання хаосу, масштабних картин руйнувань, дисгармонії.

Холодний індивідуалізм. За Овідієм, людина приречена на страждання, помилки, на покору перед силою сліпої випадковості. А над людьми стоять недосяжні у своїй величі, безпомилковості та всемогутності боги. Вони втручаються у життя людей і цим доводять їхню безпорадність і свою зверхність. Боги непогрішимі, людська природа недосконала, щастить лише щасливому, у житті панує випадок. Попрощаймося ж із знедоленими й повернімося у гущу життя, думаймо лише про хороше. В такій позиції спостерігаються елементи нового — холодного і врівноваженого індивідуалізму, лояльного до режиму імперії, але байдужого до інших людей.

В атмосфері цієї холодної байдужості і відчуженого естетизму теплими й світлими іскринками з'являлися слова проповідників нової, християнської віри про співчуття і любов до людей, всіх гноблених і принижених, зазвучали й знайшли гаряче співчуття з боку людей, що стомилися від сліпуче різкого, але холодного сьйва пізньої імперії.

Поетика. Саме в зображенні перетворень, тобто переходу з одного стану в інший, виявилася велика поетична майстерність Овідія. Він добирає такі витончені деталі, що неймовірна з погляду живої реальності картина перетворення переконує читача своєю психологічною правдивістю. Така, наприклад, сцена перетворення статуї на дівчину (X, 280—294), яка, ледве ставши живою, соромиться і червоніє, бо бачить перед собою чоловіка, адже скульптор — Пігмаліон — зробив її без одягу! Коли Аноллон наздогнав Дафну, то відчув у своїх обіймах уже стрункий стовбур лавра, крізь кору якого тріпотіло серце зляканої німфи (I, 554). Боги перетворюють сестер Фаетона, що оплакують його, на дерева, і коли одна із сестер у відчай починає рвати на собі волосся, то в руках у неї опиняється уже не волосся, а листя (II, 346).

Овідій вражає уяву читача не так фабулою (зрештою, він використовує добре відомі міфи), як повнокровними описами. Досить проста фабульна канва в поемі про Фаетона наповнюється описами ранкового неба, панорами землі, що розкинулася далеко внизу, пожежі, що спалахнула в небі, таким же докладним описом катастрофи на землі...

Овідій — майстер нанизувати однофабульні події. Так, сюжет про кентаврів і лапіфів досить одноманітний: з усіх боків ми бачимо саму бійку. Але автор щоразу знаходить нову мальовничу групу персонажів, нову вражаючу деталь, нову експресивну барву і тим долає одноманітність опису. Нерідко поет до мінімуму скорочує фабулу, аби якнайскоріше дістатися до важливої події. Наприклад, у сюжетах про Орфея, про Марсія увага автора зосереджена на кульмінації події. В цьому виявляється притаманна класицизму певна скульптурна статичність, яка помагає досягати граничної психологічної концентрації переживань.

Окремі приклади класицизму. Овідій дуже любить демонструвати свою міфологічну ерудицію і, в дусі Гомера, вдається до перелічень: він поіменно називає усіх хортів Актеона (III, 206—225); в сюжеті про Фаетона перераховується велика кількість різних географічних місць, які постраждали в катастрофі, серед них річка Танаїс — Дон. Прагнучи наслідувати епічний стиль, інколи Овідій впадає у протиріччя. Так, Феб, переслідуючи німфу, звертається до неї з довгою промовою, в якій докладно розповідає про себе, тощо. Навіть у мотивуванні поведінки, переживань, взагалі — психологічного життя персонажів Овідій відає перевагу випробуванню класичним засобам. Інакше кажучи, його персонажі переживають і мислять уже готовими поетичними кліше. Впадає в око подібність поведінки Прокни, що хоче вбити свого маленького сина Ітіса, аби помститися чоловікові, до поведінки Медеї з трагедії Евріпіда (IV, 619 і наст.). В дусі Евріпіда зображає поет внутрішні вагання Алтеї, яка не може наважитися спалити у вогнищі магичне поліно, щоб викликати смерть сина Мелеагра.

— 1.9. —

ЛІТЕРАТУРА ПІЗНЬОЇ АНТИЧНОСТІ Й ПОЧАТКУ СЕРЕДНІХ ВІКІВ

[1]

Римська сатура

Початок нової ери свідчив про великі труднощі у відродженні старовинних римських чеснот, а отже, у духовній стабілізації римського суспільства.

Головні тенденції. Культура пізньої античності характеризувалася зіткненням двох тенденцій. Перша виражалася у спробах реформувати традиційні античні цінності з опертям на грецьку

класику і міфологію. Друга — у виробленні принципово нових ціннісних орієнтацій на основі християнства. Важливо, що такі нові фундаментальні цінності, як примат духовного над матеріальним, прагнення до опрощення, визнання гідності за людьми нижчого соціального стану вироблялися філософами і поетами традиційної, античної орієнтації.

Проте, крім цих двох тенденцій, ми знаходимо в культурі пізньої античності ще один напрям, який представляв життя без спроб його облагородити чи розглянути з позицій якогось вищого ідеалу. Його вияв в літературі ми назвемо *сатуричним* напрямом, бо його представники орієнтувалися на *сатуру* — поширений в римській культурі словесний жанр національного походження. До сатуричного напрямку в літературі ми відносимо поетів Горация (частково), Ювенала і Марціала, прозаїків Петронія, Апулея і Лукіана та інших.

Натуралістична і моралізаторська сатура. Саме слово *сатура* означає «суміш», «мішанина». Сатура розробляла теми повсякдення і «низької» реальності. Персонажі сатури — прості люди, взяті з життя; як правило, вони віддаються безпосередньому плинові життя і не ставлять перед собою ніяких серйозних життєвих цілей чи високих ідеалів. Мова сатури імітує невимушену розмову, то спокійну і розважливу, то пристрасну. Словом, тут присутня стихія життєвого емпіризму, зображувального натуралізму.

Традиціями сатури яскраво позначена поетична творчість Марціала (40–104 рр.). Його епіграми¹ — це строкатий потік випадкових емпіричних спостережень і поверхової життєвої мудрості.

Разом з тим сатура схильна до моралізування, до порушення питання про достойне чи щасливе життя. Недаремно вона становила основу *діатриби* — розмовної проповіді мандрівних філософів і проповідників. Цей напрям сатури пізніше виділився в окремий поетичний жанр європейської літератури під назвою *сатира*. Знаменитим римським сатириком був поет Ювенал (60–127), автор 16 написаних гекзаметром сатир. Девізом його творчості могли б бути його власні слова: «*Indignatio versum facit*» («Обурення створює вірш»). У своїй критиці римської розбещеності й аморалізму він досягає пафосу християнських проповідників, коли пише, що «всякий порок вже до межі дійшов».

Традиції сатури в Новому Завіті. Традиції сатури проникають і в Біблію. Ось уривок з послання апостола Павла римлянам, де лексика вражає своєю новизною і повним розривом зі стилем класичної героїки: римляни

¹ Епіграма — в античності — коротка поезія, написана елегічним двовіршем, нерідко напис на предметі чи надгробку.

Повні всякої неправди, лукавства, жахливості, злоби,
Повні заздрості, убивства, суперечки, омани, лихих звичаїв,
Обмовники, богоненависники, напасники, чваньки, пишні,
Винахідники зла, неслухняні батькам,
Нерозумні, нелюбовні, немилостиві.

(Римлянам, 1: 29–31)

|2|

Петроній

Жанр сатуричного роману. Дуже яскраво представлена сатура в прозових жанрах. До цього антична література знала лише такий прозовий жанр, як грецький еліністичний роман (щоправда, й тісно пов'язані з ним ораторська промова, історичну розповідь і філософський діалог). Римський роман як зразок сатуричної прози відрізняється від грецького тим, що він зовсім не намагається естетизувати життя чи виявити в ньому дію якихось законмірностей. Відсутній в ньому і будь-який зв'язок з міфологією.

Проте навряд чи можна вважати римський сатуричний роман реалістичним зліпком з пізньоримського життя, бо сатура схильна до контрастних зіставлень, полюбляє гру ефектів, несподівані й анекдотичні ситуації, шарж і карикатуру.

«Сатирикон». Всі означені риси ми знаходимо в романі Петронія «Сатирикон» («*Satiricon libri*», тобто «Книги сатур»). Достовірні відомості про життя автора відсутні. Припускають, що він був вельможею («арбітром смаку») при імператорі Нероні (54–68) і брав участь у його розпусних розвагах, що ніби й дало йому матеріал для твору.

В романі, від якого дійшли до нас лише окремі розділи, розповідається про поневіряння гурту розпусних волоцюг: Енколпа (оповідач), поета Евмолпа, ритора Агамемнона і підлітка Гітона. Всі вони по-своєму освічені, мають певний смак і розуміння мистецтва, проте їм бракує серйозної життєвої мети і моральних устоїв. Вони зупиняються в будинках заможних громадян, де знаходять харч і розваги. У пізній римській імперії існував звичай клієнтури, коли заможний господар (патрон) утримував людей, які підтримували його у громадському житті (клієнтів). В безкоштовних обідах і виражалось переважно покровительство патрона.

Тримальхіон. Наші волоцюги потрапляють на бенкет до Тримальхіона — раба, який після смерті господаря отримав волю і у спадщину — будинок з рабами і все майно померлого. Раб так звикся зі своїм ім'ям, яке дав йому господар (воно перекладається «тричі поганий»), що й, ставши багатим, не вважає за необхідне змінити його. Здобувши прихильність господаря безсоромним поведінням, він переніс у «вільне» життя усі свої огидні звички і

манери. Гостей вражає в поведінці Тримальхіона гротескне поєднання граничної вульгарності і безкультур'я з пихою і чванливістю. Він пригощає численних гостей, цілком випадкових людей, вигадливими і просто-таки фантастичними стравами. Для нього це єдиний засіб підкреслити свою значущість. Коли господар захотів розіграти перед гостями власний похорон, наші персонажі тікають з будинку.

Пародія на героїчний офіціоз. У творі ми знаходимо своєрідну «народну» рецепцію класицизму і відгук на весь героїко-міфологічний офіціоз, започаткований ще Октавіаном Августом з метою відродження старовинних римських чеснот. Актори розігрують перед гостями міф, який пояснюють так: «Жили собі два брати — Діомед і Ганімед із сестрою Геленою. Агамемнон викрав її і приніс у жертву Діані лань (...) Агамемнон переміг (у війні) і дочку свою Іфігенію видав заміж за Ахілла. Від цього Аякс з глузду з'їхав, як ми вам зараз покажемо» (розділ 59). За поясненнями самого господаря дому, «Трою захопив Ганнібал».

Тримальхіон як «світовий образ». З настанням ери християнства твір Петронія спочатку загубився, але був знайдений і надрукований в 1664 році. Тримальхіон став «світовим типом», втіленням вульгарності у поєднанні з претензіями на шляхетність. Ми знаходимо його яскраве відлуння, зокрема, в образі пана Журдена («Міщанин-шляхтич» Мольєра).

|3| Апулей

«Золотий осел». До сатуричного роману належать «Метаморфози, або Золотий осел» Апулея (124—180), що походив з північно-африканського міста Мадаври. Творові притаманні казкова ситуація і новелістична композиція: на головну сюжетну лінію — комічні пригоди розпусного юнака Лукія, що несподівано перетворився на віслюка,— нанизуються численні «вставні» новели й епізоди, які являють собою розповіді різноманітних персонажів з установкою на «правдивість»¹. Найяскравіший епізод — казка про кохання Амура і Психеї, яку розповідає стара жінка, щоб утішити дівчину, викрадену розбійниками просто з-під вінця (книги 4—6). Цією прекрасною казкою Апулей віддає данину класичній міфології (хоча образи трактовані цілком елліністично); решту новелістичних сюжетів він знайшов у строкатій буденності життя.

Настанова на незвичайність. В сюжеті та вставних епізодах роману виявилася характерна для сатури настанова на незви-

¹ «Розповідь у розповіді» — це також рецепція класичної традиції, зокрема Гомерового епосу, прийом, доведений тут просто-таки до абсурду.

чайність, анекдотичність, гостроту подій. Такою є історія про розбійника, який пробрався у будинок перевдягненим у ведмежу шкуру і, коли на нього накинулися собаки, загинув, не промовивши жодного звуку, щоб не виказати товаришів. Така ж історія про юнака, який підрядився охороняти уночі небіжчика від нечистої сили, проте сам постраждав від неї, бо, на горе, мав таке саме ім'я, що й небіжчик. Це історія про розпусну жінку, яка спішно сховала під казаном коханця, коли несподівано повернувся додому її чоловік, а потім лицемірними словами проти невірних жінок так обурила віслюка Лукія, що той наступив ратицями на пальці коханця, якими той притримував казан, викривши цим брехливу жінку.

«Мандрівні» сюжети. Образ віслюка Лукія був, безперечно, вдалою знахідкою автора, бо дозволив йому показати «тіньові» сторони повсякденного людського життя, які прийнято ховати від стороннього ока. Ці й подібні сюжети поступово склали репертуар *гістріонів* — мандрівних акторів раннього середньовіччя. Вони увійшли до усної словесності середньовічного міста, зі скарбниці якої черпали Боккаччо, Рабле, Шекспір і Сервантес. Так само продуктивним виявився для прози нового часу і новелістичний тип композиції «Золотого осла» (розповіді грішників у «Божественній комедії» Данте, «Декамерон» Боккаччо, «вставні новели» в «Дон Кіхоті» Сервантеса тощо).

Роман Апулея і нові вірування. У творі Апулея, на відміну від морально індиферентного «Сатирикону» Петронія, ми знаходимо певну повчальну ідею. Перетворюючись з волі автора на віслюка, Лукій цим самим виявив свою справжню низьку, «тваринну», природу. Роман побудовано за тричленною схемою, яка нагадує нам життя святих страсотерпців і певною мірою виглядає як пародія на життя: перша частина — життя у гріху, потім — тяжкі випробовування, які розкривають перед людиною всю недостойність її способу життя, нарешті — прозріння і відродження до нового життя. Коли Лукій, пізнавши всю глибину аморального життя в собі й навколо себе, захотів повернути людську подобу, богиня Ізіда покликala його з'явитися на її свято і вчинити там все за її наказом. Повернувшись до людського життя, Лукій став жерцем Ізиди. Цей маленький нюанс свідчить про те, що в добу поширення християнського вчення про кінець світу паралельно серед римлян зростала потреба у лагідних і милосердних почуттях, символом яких була жінка-мати (тривалий час — єгипетська богиня Ізіда)¹.

¹ У IV ст. католицька церква, врахувавши цю тенденцію, канонізувала образ Богородиці (діви Марії).

Лукіан з Самосати

Раціоналізм Лукіана. Сучасником Апулея був прозаїк Лукіан (120–190). Він народився в Сирії, більшу частину життя провів у столиці філософії античного світу — Афінах, а закінчив життя в Єгипті, країні містерій і культів, що частково були запозичені християнством. Це був майстер короткого жанру — сатуричних діалогів і оповідань, які він писав мовою філософії і евангелій — грецькою.

Лукіан пройшов в Афінах ґрунтовний філософський вишкіл і мав гострий раціональний розум, під кутом якого він висміював все, що бачив. Здоровий глузд, даний людині самою природою, є для неї єдиною опорою в житті — серед хаосу думок, проповідей, філософських і релігійних учень, якими жила тодішня епоха. На відміну від поета Ювенала, який тільки обурювався і стомлював читача констатацією численних вад суспільства і своїми емоціями, Лукіан звертається до розуму свого читача. Предметом його критики ставало все, що затьмарює розум: забобони, брехливі вчення, софістика тощо. Як афінянин він знаходився під сильним впливом Арістофана і взяв у нього чимало мотивів і прийомів.

Критика філософських вчень. Лукіан висміює різні філософські вчення пізньої античності. У «Промові про муху» — це беззмістовні й пустопорожні прийоми софістичної риторики (порівняй «Хмари» Арістофана). В діалозі «Зевс викритий» філософ-кінік Кініск примушує Зевса відповідати на свої запитання про те, що вище: Зевс чи доля. Шляхом простої логіки він змушує Зевса погодитися, що доля владарює над богами. Тоді чому ж боги вимагають від людей пошани? Діалог закінчується тим, що розгніваний Зевс проганяє філософа геть.

Критика міфології. Об'єктом глузування Лукіана стає вся антична міфологія. Її розвінчання він присвятив своїм безсмертним «Розмови у царстві богів», «Розмови у царстві мертвих». У першому циклі він переносить події загальновідомих міфів у цілком побутову обстановку і цим знижує їх зміст (прийом *трагедії*). Головним персонажем другого циклу є знаменитий філософ-кінік Меніпп, що прославився своєю неперевершеною дотепністю, вмінням вести суперечки. Стиль розповіді філософа, де він не нехтував жодним засобом літературної виразності, у тому числі й віршами, назвали «Меніппова сатура», або «меніппея». Лукіан у своїй оповідній манері наслідує саме Меніппа.

Критика римських культів. Розкутий стиль «Діалогів» свідчить, якої сміливості у II столітті дійшла критика традиційних римських релігійних культів. Коли у наступному III ст. спалахнула

жорстока економічна криза, вона була сприйнята як кара за те, що римляни забули своїх богів. Імператори знову, як і в роки Августа, заходилися споруджувати храми римським богам, стали вимагати від римлян виконання релігійних обрядів. Саме тоді почалося короткочасне, проте рішуче переслідування представників християнства та інших неофіційних культів.

«Про смерть Перегрини». В оповіданні «Про смерть Перегрини» Лукіан глузує з якогось релігійного вчення, що дуже нагадує християнство. Тут розповідається, як один мандрівний проповідник¹ так підкорив своєму впливові натовп, що, коли його заарештували, він почувався у в'язниці краще, ніж на волі, бо шанувальники, щоб підтримати його, приносили смачні страви. Він нав'язав усім переконання, що він бог, Протей, і навіть призначив день самоспалення, після чого його душа мала злетіти у небо, до богів. Перед вогнищем він злякався смерті, але відступати уже не хотів і кинувся у полум'я.

Критика кініків. Лукіан не цікавить, яку саме віру проповідує Перегрин. Він називає його кініком. В очах письменника кініки найменше гідні поваги, бо вони виступають не в оточенні освічених учнів (як це роблять стоїки, періпатетики, академіки), а збирають навколо себе вульгарний натовп, юрбу. У вченні кініків автор не бачив раціонального смислу, бо вважав, що не буває філософії для юрби. Йому не подобалося, що юрба і вчителі мало чим відрізняються одне від одного. Кініки та їм подібні хочуть лише привернути до себе увагу, прославитися. Заради цього вони йдуть на все. Перед самоспаленням Перегрин дуже захворів. Лікар, який прийшов лікувати його, сказав: «Ти мріяв про смерть і про небо, ось маеш прекрасну нагоду». На це філософ відповів: «Такий спосіб умерти не принесе слави, адже він доступний всім».

З кініками Лукіан ототожнював християн, бо вони, як і кініки, мали справу з натовпом, закликали до бідності. Його сатура показує, що християнство в II ст. було однією з численних сект, яку важко було вирізнити з-поміж існуючих навіть людині філософськи підготовленій, якою був Лукіан.

Критика народження міфу. Не торкаючись суті віровчення, Лукіан розкриває механізм утворення міфу віри, в основі чого лежить марновірність людей, емоційна температура події і психологічна самонавіюваність юрби. Ось як про це йдеться у творі. Після самоспалення, на якому автор був присутній, він разом з усіма пішов додому. По дорозі йому траплялися люди, які запізналися на подію. «Коли траплялася людина розумна, я переказував усі події сумлінно (...) Коли ж бачив людей простодушних,

¹ Ім'я Перегрин перекладається дослівно як «мандрівник».

ласих до чуток, то дещо додавав від себе, наприклад, що коли запалало вогнище і туди кинувся Протей, то земля здригнулася з моторошним гуркотом, а потім з полум'я злетів коршун. Піднявшись у небо, він гучним голосом проспівав гекзаметром такі слова:

Залишаю цей край бідолашний, Олімпу сягаю!

Слухачі мої дивувалися і з жахом молилися, і питали мене, на схід чи на захід полетів коршун. Я відповідав те, що перше спадало на думку».

Ледве повернувшись у місто, автор почув чоловіка, який розповідав про коршуна і про те, що ніби на власні очі бачив Протея після спалення — як він у білосніжному вбранні прогулювався по портику у вінку із священною маслиною на голові.

Деякі подробиці тут збігаються з євангельськими розповідями¹.

Гострий розум Лукіана завжди привертав до нього увагу читачів. Його заново відкрили в добу Відродження (XVI ст.), особливо популярним він став у XVIII столітті — вік розуму в Європі.

[5]

Євангелія і нова парадигма історії

У I ст. н. е. на терені Римської імперії створюються грецькою мовою євангелія. Хоча формально вони містять певні традиційні жанрові елементи, проте концептуально належать уже до якісно нової літератури.

Жанрові особливості Євангелій. Якщо говорити про традиційні жанрові риси Євангелій, то ми можемо віднести їх до *аретології* — опису чудесних вчинків (зцілень тощо) і пророцтв (див., наприклад, «Життя Аполлонія Тіанського» Флавія Філострата, 1-ша пол. III ст.). В центрі уваги авторів Євангелій опиняються сентенції нової мудрості головного героя — *хрїї* та вчинки, якими він ілюструє або наочно виражає суть свого вчення — *апофтегми*. Знаходимо тут і *етопею* — прийом розкриття характеру головного героя через відтворення його мови. Відчутний в Євангеліях і вплив *діатриби* — бесіди, де головна думка доводиться через взяті з життя конкретні випадки, авторитетні свідчення та висловлювання філософів, притчі, байки, короткі афоризми тощо.

Спільним для Євангелій, аретології і діатриби було одне: дидактичний, настановчий, повчальний характер. Образи тут умовні чи ідеалізовані, в них домінує одна барва. Традиція психологічної рецепції започаткована вже значно пізніше — лише в добу

¹ На початку нашої ери існувало до 80 «Євангелій». Описувані в них події могли стосуватися навіть різних проповідників, які нерідко платили за свою віру власним життям у наелектризованій релігійно-політичній атмосфері Іудеї і всієї імперії. Утворилася певна літературна топика подій, котру передає Лукіан як сучасник.

Відродження. Знаходимо в Євангеліях і певні мотиви й образи, поширені в добу пізнього еллінізму: образ дитини, ніжної матері тощо.

Дві концепції часу. Новаторство євангелій виявляється у розкритті в них нового розуміння історичного часу.

Античність відрізняла в історії дві доби: ідеальне минуле, так званий золотий вік, і позбавлену героїзму й моральності сучасність. Історія була ніби обернена назад. Її наступний розвиток, на думку греків, — це занепад, деградація. Це відбилося в послідовності «віків»: золотий, срібний, вік героїв, мідний, залізний (див. «Роботи і дні» Гесіода, VII ст. до н. е.). Така оберненість часу поєднувалася з його розумінням як циклічного, тобто *поверненого*. Тільки так ми можемо пояснити серйозні зусилля Октавіана Августа повернути в суспільство давньоримські чесноти, тобто фактично минуле. Ідеалом майбутнього було минуле. В цьому й полягав сенс «Енеїди» Вергілія, яка оспівувала славетне минуле.

Християнство розробило нове — тричасне (тричленне, трихотомічне) — розуміння історії: гріховне язичницьке минуле, сучасність як час вибору, майбутнє як царство небесне. Іншими словами, «золотий вік» воно перенесло у майбутнє. Християнство відбило гостре відчуття *перехідного* характеру сучасної доби. Всі люди живуть у сучасному, що є добою очікування і вибору. Історія ще не завершена і має відкритий характер. Історизм мислення з тих пір поступово стає рисою європейської ментальності.

«Енеїда» і протохристиянство. Ця євангельська (християнська) ідея відкритості історії виникла не одразу і була підготовлена, як ми могли переконатися, філософською і поетичною думкою протохристиянської доби. Зокрема, ми знаходимо її в «Енеїді» Вергілія. Еней зображується як засновник роду героїв, які побудують Рим і прославлять його. Сам Рим розуміється як вічне місто, а римляни — як богообраний народ. Поема уривається на самому початку подій. Еней опиняється перед важливим вибором: між минулим (Троя, його дружина Креуса), сучасним (його пристрасть до Дідони) і майбутнім (Рим). Покладаючись на волю богів, він рішуче відкидає минуле, боги ж допомагають йому переступити через сучасне, і нарешті Еней залишається на шляху до майбутнього.

Апулей і протохристиянство. Подібну концепцію ми знаходимо і в сатурничному романі Апулея «Золотий осел» (II ст.). Всі описані події роману — це розкриття часу вибору, коли Лукій приходить до розкаяння у своєму недостойному житті. Твір закінчується на оптимістичній ноті: Лукій стає жерцем Ізиди і потрапляє під її покровительство. Він теж вибирає свій «золотий вік» у майбутньому. З огляду на це смисл назви «Метаморфози» ми можемо

зрозуміти в плані пізнішого християнського терміна «воскресіння» або гуманістичного — «відродження».

Нова парадигма часу в Євангеліях. В Євангеліях історія розриву з минулим і вибору майбутнього простежується на долях учнів Ісуса. Матвій був спочатку митарем на службі у Цезаря і навіть мав інше ім'я — Левій. Це його минуле, воно згадується побіжно. Потім він став одним з найулюбленіших учнів Ісуса. Це його сучасне. Мандруючи з Учителем, він опиняється перед вибором: повірити в те, що Ісус — це Мессія (Христос), тобто стати в повній мірі Матвієм, чи не повірити, тобто залишитися Левієм? Євангеліє від Марка показує, що він та інші учні дуже вагалися, аж поки їх не переконав факт воскресіння Ісуса. На цьому Євангеліє закінчується, проте показує, що в душах учнів вибір відбувся. Вони вибрали «золотий вік» майбутнього — друге пришестя Ісуса і Царство Небесне.

Життя і мартирологи. Близько до Євангелій примикають так звані мартирологи і житія. Перед нами постають святі. Фізично вони живуть у сучасному, проте вже зробили свій вибір і тому невразливі для прокусу минулого. Душею вони живуть у майбутньому. Це надає їм сил терпіти випробування долі і страждання тіла.

У життях ми знаходимо нову концепцію матеріального світу. Життя матеріального у світі розкривається через життя людського тіла. Тіло, виявляється, також належить минулому, тож, зрікаючись минулого, людина тим самим зрікається власного тіла, тобто всіх проявів його життя. Головний елемент тілесного життя — чуттєві пристрасті. Ми можемо побачити, що вже Еней (за допомогою богів) зрікається своєї пристрасті до Дідони і одружується (з волі богів) з Лавінією. Але з нею його пов'язує не пристрасть, а обов'язок, продиктований богами.

|6|

Аврелій Августин

Життєвий шлях. Нові принципи художньої літератури на євангельсько-християнському ґрунті започатковує Аврелій Августин (354—430). Він народився в Африці (на території сучасного Алжиру), вчився філософії й риторики, потім викладав у Карфагені, жив у Римі, невдовзі знов повернувся в Африку, де 40 років був наставником (єпископом) християнської общини у місті Гіппон.

«Сповідь». Августин описав власне життя у «Сповіді» — своєму головному творі. Книга демонструє розрив філософа з язичництвом, що представлений як вибір на користь майбутнього.

Автор ділить своє життя на дві частини: *до* і *після* навернення у християнську віру. Головне завдання «Сповіді» він бачить в утвердженні нового погляду на людину, життя, історію.

«Сповідь» написана в жанрі так званого покаяння. У IV ст., коли християнство стало офіційною релігією Римської імперії, були поширені публічні покаяння в гріхах.

Психологізм. Характерна риса Августина, що ставить його в ряд письменників, — це досі не знаний античністю психологізм. В основі нового психологізму лежить *дуалістичне* розуміння життя, людини, історії. Дуалізм людини — в її роздвоєності між пристрастями, потягом плоті і внутрішнім обов'язком, який полягає у прагненні жити духовно насичено, у моральній чистоті й відданості Богові. Бог розуміється як духовний абсолют. Пристрасті, навпаки, — як потяг плоті й інтерес до мирського, тобто до минулого, приреченого, тимчасового, суєтного.

Розповідний стиль Августина також має дуалістичний характер. Він поєднує *сентиментальність* (властиву еллінізму) з урочистими інтонаціями, тобто людське й низьке з божественним і високим. Він, слабка й недостойна людина, ніби вступає в інтимну, довірливу бесіду із всемогутнім Богом.

Три світи. Читаючи «Сповідь», ми бачимо тут три світи: перший — це зовнішній світ, світ явищ; в ньому Августин перебуває фізично і змінити його не може. Другий — це світ його душі, внутрішній світ, який належить тільки йому. Між фізичним і внутрішнім світами існує розрив, бо світ душі, за Августином, *не залежить* від фізичного світу й існує *всупереч йому*. Нарешті, існує третій світ — це світобудова як така, як задум Божий. Саме в цьому третьому світові Августин знаходить вищу точку, перспективу, з якої може оцінити два перших світи і зробити правильний вибір між ними. Він доходить висновку, що фізичний світ, у тому числі його власне фізичне буття, несправжній, а духовний світ — істинний і вічний. Це і є феномен «нового життя», яке оспівуватиме пізніше Данте у своїх творах.

Значення нової історичної парадигми. Ми бачимо тепер суть усього світоглядного оновлення, яке принесло з собою християнство. Античність розглядала світ як цілісну єдність. Християнство ж сприймає світ як розколотий, де одна частина — матеріальна й видима — розглядається як несправжня, приречена, тимчасова, мінуща. І навпаки — духовна, зовні невидима сутність світу проголошується вічною, за нею майбутнє.

Таке розуміння світу розкривало нові можливості для мистецтва, які виявилися набагато пізніше. Але спочатку під впливом християнства мала сформуватися нова ментальність, нова людська психологія з набагато складнішими життєвими запитамі і духов-

ними потребами. Найголовнішою з потреб, які були утверджені християнським середньовіччям, стала потреба *осмисленого, духовно наповненого життя*. З огляду на це ми можемо назвати християнських святих та філософів людьми нової формації.

Висновки

Античність постає перед дослідником як велике і неоднорідне ціле, елементам якого притаманні деякі спільні риси. Вони відображають складний і незавершений процес формування індивідуальності як духовної самоцінності. Можна сказати, що це завдання античність заповідала середнім вікам.

В добу Гомера основою правових і моральних відносин були звичаї і перекази, які своїм корінням сягали глибокої давнини, навіть «природи», як вважав Ф. В. фон Шеллінг. Вони включали різні метаморфози природи і людей, шлюби між богами і людьми тощо. Відповідно людську духовність розуміли не як автономну, а як успадковану від природи, оскільки природа була наділена *душею*. Стародавній грек бачив себе численними нитками зв'язаним зі світом загального: з природою, богами, фатумом (долею), потім з общиною, ще пізніше — з містом (полісом). Цей зв'язок здійснювався через магію, ритуали, жертвоприношення та інші обряди, через оракулів, віщунів і численних жерців. Він прояснював греку вищий світовий порядок і допомагав впливати на родових богів. Все життя грека було безперервним рухом між людським і «позалюдським». Ці безкінечні запитування, прагнення збагнути себе і пояснити чужому (насамперед богам) свої проблеми і бажання, відобразилися в епічному монолозі з його ретельно розробленим етикетом мовного спілкування. Невипадково форма його пізніше була успадкована християнством.

Проте грек бачив кінцеву мету своїх прагнень не в «позалюдському», не у «вічному», а саме у *земному* світі. Галузь «вічного», царина богів була недоступна для нього. Споглядання богів каралося смертю, боги були грізні й жорстокі (згадаймо, як світлодашний бог мистецтва Аполлон зняв із живого сатира Марсія шкіру за поразку в музичному змаганні). Якщо бог і був *ідеєю*, тобто втіленням недосяжної для людини досконалості, то він не був для людини *духом*, благодать якого поширювалася б на неї. Стосунки між людиною і богом як окремого і загального не стали ще стосунками між тілом і духом, видимістю і сутністю, випадковим і закономірним, частковим і абсолютним. Загальне, втілене для грека в образі богів, було таким самим тілом, і діалектика стосунків між ними являла собою стосунки між окремим тілом і тілом безкінечним, вічним. Цим тілом був Космос (Всесвіт) — вічний, живий, тілесний, мислячий, гармонійний, породжуючий. Тому мислення

людини гомерівської доби було *міфологічним*, коли загальне поставало у формах реального, чуттєвого, тілесного, конкретного.

Всім цим пояснюються характерні риси Гомерового епосу. Це *геройчне* начало як звеличення зв'язку людини із загальним в усій його багатоманітності, радості й страху цієї спільки. Гомер возвеличує богів, царів, героїв, родові зв'язки між богами і людьми (народження героїв) тощо. Це *чудесне* як вияв магії (адже магія безсила зв'язати тілесне з духовним, вона спроможна здійснити зв'язок земного тіла з вічним тілом, мікрокосму з макрокосмом). Це *комізм* (насамперед в «Іонійських гімнах») як вияв несподіваного, непередбачуваного характеру цих зв'язків. Це *натуралізм* як вияв прихильності до життя, до земного як *єдиної* основи буття. Індивід розумів себе як тіло, що належить не тільки йому, але й загальному (згадаймо, як розмовляють зі своїм серцем Гомерів Одиссей, поет Архілох). Але *загальне також було тілом*. Дух ще спав у ту добу.

В епоху класики індивід поступово почав співвідносити своє окреме життя вже не так з божественним (природним) началом, як із суспільством. Якщо раніше загальне мало тілесну природу і поставало в образах «тілесних» богів, то тепер загальне виражалося через *полісну* ідею. Поліс і служіння йому поставали силою, що була відчужена від загальної тілесності й взагалі позбавлена тілесності. Як і раніше, ця *надособистісна* ідея була позбавлена духовності, тобто конкретного змісту, в наявності якої індивід міг би узріти свою самоцінність. Ідея поліса імперативно вимагала від нього підкорення, як окреме підпорядковується загальному, і не припускала іншого світорозуміння. Вона розчиняла у своєму змісті ідею окремого індивіда.

Наявність високої, але *відчуженої* від людини ідеї спричинила у греків новий поетичний рід і його основний жанр — трагедію. Але страждання *душі*, що розкривалися в ній, ще не були стражданнями *духу*. Основна риса класичної трагедії — *трагічна провина* як відпадіня індивіда від загального порядку, що залишався недосяжним для магії і загадковим. Так, трагічний характер переживань героїв Евріпіда полягає у тому, що вони не могли чітко усвідомити свої власні бажання, які суперечили світу їх власної душі і світу загального (згадаймо монолог Медеї, що вбиває власних дітей). Проте втрачені цілісність і загальність досягалися й відновлювалися індивідом в момент його загибелі (*катарсис* як повернення почуття вищого порядку). Ще одна риса — *генералізуючий стиль*, який ніби переступав через буденність, очищував її у світлі вищої ідеї (для чого адекватно підходив розмовний жанр драми на відміну від епосу, що тяжів до предметних описів). В монологах героїв окреме людське життя співвідносилося з нормами загального, за якими вгадувався феномен полісного життя. Про

існування цього обов'язкового, але відчуженого начала герою нагадував хор, який хоч і брав участь у сценічній дії, але втілював силу, що стояла за сценічними подіями.

Таким чином, можна з певною долею обережності піддати сумніву відому в науці ідею про гармонійного стародавнього грека полісної доби, що її висунули Ф. Шиллер, німецькі романтики, Ф. В. Гегель та ін. на рубежі XVIII—XIX ст. Ця гармонійність була зумовлена браком індивідуальної самосвідомості, ґрунтованою на відчутті духовної переваги, браком відчуття перемоги власних духовних сил над фізичною необхідністю. Подолання необхідності здійснювалося як безумовне підкорення їй. Свобода полягала в добровільній залежності.

Цей «міф» про гармонійну людину зародився ще в античності, а саме в римській літературі на рубежі старої ери і нової ери. Вся культурницька діяльність Гая Октавіана Августа, що привела до феномену римського класицизму, була спричинена бажанням відродити в реальності пізньої античності втрачені ніби гармонійні відносини між індивідом і полісом, індивідом і природою, індивідом та богами.

Незважаючи на важливі художні досягнення в цю пізню епоху, витончений психологізм і комізм, сентиментальну любов до повсякденності, увагу до життя людей незначного соціального статусу, античну літературу чекав *натуралізм*. Всі можливості *описовості* були використані. В той час як на терені Римської імперії уже були створені Євангелія і виникла духовна поезія, пізня антична поезія йшла не вглиб — в пошуках прихованого смислу видимого світу, безкінечності духовного світу, а вишир — у психологічний і предметний натуралізм. Сама латинська мова зупинилася на рівні емпірично-описових значень. Ми можемо спостерегти, як боролася грецька мова євангелій з цією обмеженістю, прагнучи *нових* абстрактних значень. Поезія була приречена на наслідування готових сюжетних мотивів (Овідій), на натуралістичну передачу розмовної лексики і синтаксису (Гораций), на дотепну, але при цьому пласку описовість (Марціал), на голу емоційну поверховість, зрозумілу з погляду етики, але безплідну з погляду естетики (Ювенал), на малозмістовну гру форм і риторичні кліше, подолати чи збагатити які не змогла навіть антична поезія у Візантії.

Правда, пізня античність подарувала нам новий жанр — роман і в ньому — співчутливе, принаймні толерантне розкриття приватного життя (Петроній, Апулей). Проте неможливі ніякі порівняння з приватним началом в класичну добу, бо в пізню приватне відгороджується від суспільного, не хоче його знати і визнавати за цінність. Здавалося б, ось тут виникає індивід як самодостатня духовна монада; але ні, цей індивід не знає і не хоче знати, що крім

його власного, окремого, буття існує ще інше — високе загальне. Загальним стає *емпіричний* плін життя, в якому без залишку розчиняється окреме. Символом цього постає нова богиня — Тюхе (Фортуна). Ширяючи по емпіричній поверхні життя, пізній античний роман дає нам цікавий інвентар буденного, приходиться до анекдотичного, чуттєво гострого і дразливого. Таке враження, що все надовго завмерло в очікуванні. Думка, мислення, фантазія рухаються по замкненому колу. В культурному плані сама античність не могла уже запропонувати ніяких нових, продуктивних цінностей. Настання нової епохи було неминучим.

Література

1.1. Основні риси античної літератури

1. *Чистякова Н. А.* Исторические типы античной художественной культуры // Античность как тип культуры.— М., 1988.— С. 105—111.
2. *Нахов И. М.* Понятие мировой литературы и античность. Двенадцать развернутых тезисов // Античность как тип культуры.— М., 1988.— С. 271—283.
3. Учебный курс по культурологии.— Ростов-на-Дону, 1996.
4. *Лисовий І. А.* Античний світ у термінах, іменах і назвах. Довідник з історії та культури стародавньої Греції і Риму.— Львів, 1988.
5. *Корж Н. Г., Луцька Ф. Й.* Из скарбниці античної мудрості. Тисяча крилатих латинських висловів.— К., 1988.

1.2. Давньогрецька міфологія

1. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии.— М., 1957.— С. 7—34, 34—85.
2. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура.— М., 1991.— С. 21—186.
3. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа.— М., 1987.— С. 8—76.
4. *Зелинский Ф. Ф.* Древнегреческая религия.— К., 1993.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т.— М., 1980 (1-е издание); 1991/1992.
6. *Кун М. А.* Легенды та міфи стародавньої Греції.— К., 1993.

1.3. Гомерів епос

1. *Лосев А. Ф.* Гомер.— М., 1960.
2. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика.— М., 1963.— С. 126—254.
3. *Сахарний Н. Л.* Гомеровский эпос.— М., 1976.— С. 139—212.
4. *Шталь И. В.* Художественный мир гомеровского эпоса.— М.: Наука, 1983.
5. *Боннар А.* Греческая цивилизация: Кн. 1.— М., 1992.— (Разд. 2, 3).

1.4. Лірика ранньої класики

1. *Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика.— М., 1967.— С. 5—74.
2. *Боннар А.* Греческая цивилизация: Кн. 1.— М., 1992. (Разд. 4, 5).

1.5. Афіньська трагедія

1. *Ярхо В. Н.* Эсхил.— М., 1958.
2. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство.— М., 1976.— С. 226—248 (Прометей).
3. *Ярхо В. Н.* Была ли у древних греков совесть? К изображению человека в древнегреческой трагедии // Античность и современность: К 80-летию Ф. А. Петровского (Сб. статей).— М., 1972.— С. 251—264.
4. *Аверинцев С. С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Там же.— С. 90—103.
5. *Боннар А.* Греческая цивилизация / Пер. с франц.— М., 1992. Кн. 2.— С. 13—44 (Софокл); Кн. 3.— С. 16—47 (Эврипид).

1.6. Давня аттична комедія

1. *Соболевский С. И.* Аристофан и его время.— М., 1957.— С. 7—94, 116—164, 221—239, 348—354, 363—400.
2. *Ярхо В. Н.* Аристофан.— М., 1954.
3. *Мельгунова Т. Г.* К проблеме комического в античности // Античность и современность: К 80-летию Ф. А. Петровского (Сб. статей).— М., 1972.— С. 153—164.
4. *Баглай И. А.* Приемы комизма в комедиях Аристофана.— Львов, 1965.
5. *Боннар А.* Греческая цивилизация: Кн. 2 / Пер. с франц.— М., 1992.— С. 237—269.

1.7. Греко-римський еллінізм

1. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм.— М., 1975.— С. 5—40.
2. *Грбар-Пассек М. Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы.— М., 1958.— С. 181—231.
3. *Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика.— М., 1967.— С. 75—110.
4. *Ярхо В. Н.* У истоков европейской комедии.— М., 1979.— С. 76—161 (Менандр).
5. Античный роман / Под ред. М. Е. Грбарь-Пассек.— М., 1969.
6. *Боннар А.* Греческая цивилизация: кн. 2.— М., 1992.— С. 240—256 («Книжна справа»), 320—341 (Теокрит), 342—359 (Лонг), 360—390 (Епікур).
7. *Гаспаров М. Л.* Поэт и поэзия в римской литературе // Культура древнего Рима: Т. 1.— М., 1985.— С. 300—335.

8. *Гаспаров М. Л.* Введение. Начало римской литературы // Хрестоматия по ранней римской литературе / Ред. К. П. Полонская, Л. П. Поняева.— М., 1984.— С. 4—13.
9. *Штаерман Е. М.* Кризис античной культуры.— М., 1975.
10. *Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика.— М., 1967.— С. 111—138 (Катулл).

1.8. Література «доби Августа»

1. *Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика.— М., 1967.— С. 164—181 (Гораций), 138—149 (Вергилий), 181—197 (Овидий).
2. *Ошеров С. А.* История, судьба и человек в «Энеиде» Вергилия // Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского (Сб. статей).— М., 1972.— С. 317—330.
3. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм.— М., 1979.— С. 407—433 (Гораций).
4. *Морева-Вулих Н. В.* Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация.— СПб, 2000.
5. *Борухович В.* Квинт Гораций Флакк.— Саратов, 1993.
6. *Гаспаров М. Л.* Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта.— М., 1979.— С. 189—224.
7. *Гаспаров М. Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // Культура древнего Рима: В 2 т.— Т. 1.— М.: Наука, 1985.— С. 300—335.
8. *Штаерман Е. М.* Кризис античной культуры.— М.: Наука, 1975 (Из истории мировой культуры).

1.9. Література пізньої античності і початку середніх віків

1. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии.— М.: Наука, 1972.
2. *Лосев А. Ф.* Античная философия истории.— М.: Наука, 1977.
3. *Нахов И. М.* Киническая литература.— М.: Наука, 1981.
4. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. / Послел. А. Я. Гуревича.— М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992.— С. 124—183 (раздел «Пространственные и временные структуры»).
5. Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков / Отв. ред. М. Е. Грбарь-Пассек и М. Л. Гаспаров.— М.: Наука, 1970.
6. *Рабинович Е. Г.* «Жизнь Аполлония Тианского» Флавия Филострата // Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского.— М.: Наука, 1985 (Литературные памятники).— С. 217—276.
7. *Штаерман Е. М.* Кризис античной культуры.— М.: Наука, 1975.



РОЗДІЛ 2

ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНІХ ВІКІВ





—2.1.—

ЛІТЕРАТУРА РАНЬОГО
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Вступ

Періодизація і класифікація літератури середніх віків. Середні віки як історико-культурна доба починається в надрах пізньої античності. Її першими ознаками стали поява християнських евангелій (I ст.), релігійних гімнів Амвросія Медиоланського (жив 340–397 рр.), творів Августина Блаженного («Сповідь», 400 р.; «Про град Божий», 410–428 рр., та ін.), переклад Біблії латинською мовою, здійснений Єронімом (до 410 р.), та інше.

Своєї кульмінації середньовічне мистецтво досягло у XII–XIII ст. У цей час його найвагомішими досягненнями стала готична архітектура (собор Паризької богоматері), лицарська література, героїчний епос. Угасання середньовічної культури і перехід її в якісно нову стадію – Ренесанс (Відродження) – проходить в Італії в XIV ст., у решті країн Західної Європи – в XV ст. Цей перехід здійснюється через так звану словесність середньовічного міста, що в естетичному плані має цілком середньовічний характер і переживає свій розквіт в XIV–XV та XVI ст.

В історії середньовічної літератури чітко виокремлюються чотири групи явищ: 1) художня словесність племен, що безслідно зникли (галли, готи, скіфи та ін.); 2) література Ірландії, Ісландії та ін., яка пережила лише тимчасовий розквіт; 3) література май-

бутніх націй – Франції, Англії, Німеччини, Іспанії; 4) література Італії, яка послідовно виросла з традицій доби пізньої античної і завершилася творчістю Данте. Це також вся латиномовна література, включаючи твори Каролінзького Відродження 1-ї пол. IX ст. у Франції і Оттонівського Відродження X ст. у Священній Римській імперії.

З тематичного погляду можна виділити «літературу монастиря», «літературу родової общини», «літературу лицарського замку» і «літературу міста»¹.

|1|

Література Ірландії

Ірландські саги. Література середньовічної Ірландії збереглася у вигляді так званих *саг* (це слово не ірландського походження і застосовується як умовний термін). Вважають, що перші саги з'явилися в усній формі у VII–VIII ст. і були записані в XI ст. («Книга Бурої корови», 1100 р.; «Лейнстерська книга», др. пол. XII ст.). Велика роль у збереженні саг належить першим ірландським монастирям. Ірландія прийняла християнство у V ст. завдяки заходам легендарного Патрика, ірландського національного святого. Саме в монастирських скрипторіях саги були записані.

Хранителі і виконавці. Події саг належать до набагато раніших часів і відбивають життя родового суспільства на рубежі обох ер. Безсумнівно, на ранніх етапах існування саги мали магічний або культовий характер. У зв'язку з цим назвемо тих, хто відповідав за здійснення культу і виконання саг. Насамперед це *друїди* – жерці-заклиначі, ворожбити, чаклуни і маги (саме слово походить від *dra* – дуб, очевидно, «дерево життя»); далі це *філіди* – хроністи, літописці, писарі; нарешті *барди* – співці-чаклуни (співці-шамани). Про друїдів, філідів та бардів згадували ще стародавні римляни.

Класифікація. Сучасні вчені ділять ірландські саги на кілька груп, з-поміж яких вирізняються як найцікавіші саги уладського циклу, фантастичні саги, саги про Фінна (Фінгала). В першому ми знаходимо корені уславленого в майбутньому сюжету про Трістана і Ізольду. Саги про Фінна приписують легендарному поетові Оссіану. У XVIII ст. шотландець Дж. Макферсон зробив спробу написати під іменем Оссіана кілька поем, наслідуючи дух давньоірландської поезії. Йому вдалося ввести в оману навіть Гете.

Тематика саг включає родові сутички, викрадення худоби, сватання до далекої нареченої, кохання, зустрічі з чарівниками, подорожі до далеких островів, де живуть щасливі люди. Сліди

¹ Ця тематична група розглядається в розділі 3 «Література Відродження».

культової міфології практично відсутні в сагах. Богів там немає, зате є чарівники. Події більшої частини саг відбуваються в землі Ольстер (мешканці якої звалися уладами). Саги записані прозою, проте в найбільш патетичних місцях автори переходять на віршову форму.

Епічний герой. Образ епічного героя нерідко містить риси найдавнішого тотема, тобто родового предка-тварини. Не виключено, що генетично герой походить від родового чаклуна, який спеціально одягався першопредком-тотемом. Це, зокрема, Кухулін в сагах уладського циклу. Його ім'я означає «Пес Кулана». Колись він ненавмисно вбив собаку Кулана і мусив сім років виконувати службу собаки. Коли він вступає у бій, його обличчя змінюється: одне око закочується всередину голови, а друге висить на щоці, як казан, в якому варять м'ясо. Волосся піднімається сторч, і на кінці кожної волосини виступає краплина крові. На його потилиці м'язи стягуються у вигляді великої кулі. На повному скаку коня він робить «стрибок лосося», тобто перевертається у повітрі. Таке поєднання в одному персонажі хтонічних і героїчних рис нечасто трапляється навіть в давньогрецькій міфології.

Трагізм родової етики. В деяких сагах лунає зовсім новий для родового суспільства мотив: родові закони, непорушність яких ні барди, ні персонажі їхніх пісень не піддають сумніву, іноді входять у трагічне протиріччя з індивідуальними прагненнями людини. Це саги про кохання, про чоловічу дружбу. Вони закінчуються трагічно, бо індивідуальний вибір героїв (в коханні, дружбі) суперечить тому, що від них вимагає етика родового життя.

Улади згідно з родовим звичаєм захотіли, щоб Кухулін підтвердив їм свою силу, зітнувшись у герці з гідним супротивником. Їх вибір впав на Фердіада, кращого друга Кухуліна. Відмовитися витязь не міг, бо чаклуни загрожували йому різними страшними карами. Вдень друзі билися, а вночі зворушливо доглядали й лікували один одного. Нарешті Кухулін переміг Фердіада і вбив його («Викрадення бика з Куальнге») ¹.

Ще зовсім маленькою Дейдрре просватали за короля уладів Конхобара. Проте, ставши дорослою дівчиною, вона сама обрала собі нареченого — простого юнака Найсі. Хоча вона змушена була ховатися з ним в різних землях Ірландії, вона не розкаювалася у вчиненому, бо кохала його. Король обманом заманив обох в Емайн-Маху, наказав вбити Найсі, а Дейдрре видати заміж за

¹ Для порівняння вкажемо на використання подібного мотиву в трагедії П. Корнеля «Горатції» (1640), де в жорстокий герць вступають витязі, пов'язані між собою родинними зв'язками; проте розробці цього мотиву у французького драматурга бракує справжнього трагізму стародавньої саги.

вбивцю. Щоб не дістатися ворогові, Дейдрре кинулася головою на скелю і померла («Вигнання синів Уснеха»).

Людина і світ чудесного. В окремих сагах показується зіткнення людини зі світом чудесного. Але така зустріч лише руйнує життя людини з її власної вини, бо вона — надто слабка і недосконала істота.

В домі Крунху оселилася загадкова жінка; вона стала його дружиною з умовою, що він нікому про неї не розповідатиме. Крунху не дотримав умови. В результаті бідна жінка змушена була напередодні пологів бігти наввипередки з королівськими кінями. Вона перемогла, але на фініші народила дитину. За наругу уладські мужі понесли покарання: раз на рік їх всіх залишали сили, як жінку під час пологів. Невдовзі вороги напали на них саме під час такої «хвороби» і повбивали всіх («Хвороба уладів»).

У фантастичних сагах цей мотив розростається до теми недовсяжності ідеалу. Людина може тільки мріяти про досконале, безтурботне життя, але перенести його у своє звичайне життя не спроможна.

Бран на своєму кораблі відвідав багато країн, де панує безхмарне щастя. Коли ж він повернувся на батьківщину і захотів зійти на берег, всі його супутники, ледве торкнувшись землі, розсипалися на порошок, бо за час мандрів пройшло сто років. Бран з борта судна розповів людям про щасливі острови, а потім залишив свій край, щоб довічно блукати в морі («Плавання Брана, сина Фебала»).

На відміну від Гомерового епосу, який об'єднав у рамках єдиного сюжету різноманітні міфи різних часів, ірландські саги такого процесу циклізації не зазнали і дійшли до нас переважно в роз'єднаному вигляді.

|2|

Література Ісландії

Ісландські пісні. Епічні пісні стародавніх ісландців також не були циклізовані. Найцінніший рукопис, що відомий під умовною назвою «Старша Едда», містить 35 пісень: 10 — про богів, 19 — про героїв, 6 — «додаткові». «Старшу Едду» треба відрізнити від «Молодшої Едди», що була знайдена вченими трохи раніше під автентичною назвою «Едда» (очевидно, від спотвореного грецького слова αἰδω — співаю або ωδῆ — пісня, принаймні від спільного індо-європейського кореня). «Молодша Едда» містить прозові перекази різних скандинавських міфів і належить автору Сноррі Стурлуссону, який жив у XIII ст. Від ісландців дійшли також прозові саги (дослівно «перекази») напівісторичного, напівказкового характеру.

Боги ісландської міфології. У «Старшій Едди» ми знаходимо цілий сонм богів: Один (верховний бог), Фрігг (його дружина), Тор (блискавка і грім), Локи (вогонь), Фрея (молодість, плоти), Фрейр (сонце і дощ). Місце перебування богів — небесний палац Вальгалла. Боги там бенкетують, сидячи за одним столом з душами загиблих славетних героїв, їх сюди приносять на своїх конях войовничі діви *валькірії*.

Переказ про золото ніфлунгів. Магістральний сюжет розповідає трагічну історію золота ніфлунгів. Її головний герой — Сігурд. Кожний господар цього проклятого підземними карликами золота мусить загинути. Так гине Сігурд, гинуть боги, гине весь світ. Магічний смисл цього сюжету, очевидно, можна зрозуміти так: якщо люди зухвало розривають зв'язки зі світом тотемів, не поклоняються своїм першопредкам, як належить, то тотеми-першопредки мстять їм своїм прокляттям.

Найдавніша історична основа. В основі пісень «Старшої Едди» ми знаходимо загальногерманські міфи і героїчні перекази, які свого часу були поширені в континентальній Європі. Так, один з персонажів «Едди» — знаменитий ватажок гуннів у V ст. Аттіла (в епосі він носить ім'я Атлі). Коли у IX ст. вікінги відкрили Ісландію, яка до тих часів була ненаселеним островом, вони принесли туди і давньогерманські перекази. Там ці перекази й збереглися, на відстані від складних колізій християнізації і пов'язаних з нею переслідувань всього язичницького. Але й на самому континенті ці легенди не були забуті. У XII ст. на їх основі була написана поема «Пісня про нібелунгів».

Поетична техніка. Пісні «Старшої Едди» написані так званим неримованим *гномічним* віршем з алітерацією (повторенням приголосних на початку чи в середині слова). Найважливіший художній прийом *кеннінгу* (різновид перифразу): небо — *ткач вітру*, хмара — *міць вітру*, ліс — *грива поля*, воїн — *дерево меча* і т. п.

Скандинавська словесність і Київська Русь. Окремі міфологічні уявлення ісландців були занесені в Київську Русь *вікінгами*, яких тут знали під назвою *варягів* (французи називали їх *норманами*). Припускають, що казкові сюжети про подорож за чарівними яблуками, що омолоджують людину, та за «живою водою» — варязького походження. Вважають, що поширений на українських рушниках орнамент «дерево життя» — це не що інше, як світовий ясен Іггдрасіль ісландців.

Найдавніші пам'ятки в інших регіонах Європи. В Англії зберігся старовинний епос «Беовульф» з виразними рисами героїчного міфу. У поемі герой Беовульф бореться зі змієм Гренделем і здійснює інші подвиги.

В континентальній Німеччині, власне — Германії, збереглося чимало пісень героїчного змісту. В них виступають варварські вожді, що боролися з Римом у V ст.: Аттіла, Теодоріх (гер Дідеріх), Одоакр, а також бургундський король Гундікарій (Гунтер). У «Пісні про Гільтбранта» (IX ст.) розповідається про двобій двох витязів; один з них упізнає в другому власного сина, та бій не припиняється...

—2.2.—

ЛІТЕРАТУРА ВИСОКОГО
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

|1|

Героїчний епос

Духовна доктрина середньовіччя. Як бачимо, література варварської Європи починається з самого початку — з міфології і потім проходить всі належні етапи: героїчні пісні, епічні перекази тощо. В цьому полягає відмінність від середньовічної Італії, де в цей час існували традиції книжної культури. Християнізація прискорила розвиток книжних жанрів.

Розвиток середньовічної культури підкорявся зовсім іншій логіці, ніж в античній культурі, де відчувався сильний вплив родових традицій. Адже весь грецький поліс сприймав себе як *одна* родова община, та й вся Римська імперія теж була ніби *одним* містом, а імператор сприймався як *pater familiae* (батько сім'ї). В середньовічному ж суспільстві головними були централізаторські тенденції, іншими словами — *ієрархічний* принцип. Він виражався у тому, що весь світ ділився на центр і периферію. Центр був головним, периферія — другорядною і безумовно підкорялася центру. Запозичивши цей принцип як адміністративний у римлян кінця імперії, середні віки поширили його на світоглядну, правову і духовну сферу. Вся земля була периферією по відношенню до неба, царства Божого. На землі таким центром був Рим, йому мусили підкорятися всі християнські землі. В мирському житті центром був феодальний замок. Вище право судити людей належало Богові, а після нього — папі римському, далі феодалу, потім голові сім'ї...

Клюнійський і Цистерціанський рух. Проте така доктрина вибилася не одразу. Вона почала оформлятися спочатку у вигляді Клюнійського руху (зародився в 910 р. у бургундському місті Клюні в бенедиктинському монастирі), а потім — Цистерціанського руху (коли у 1098 р. у французькому місті Сіто був заснований

монастир, що став його центром). Їхнім змістом було оновлення форм релігійного життя.

За ці роки римсько-католицька церква настільки зміцніла, що зробила спробу поширити свою владу і на греко-візантійську церкву. Виник конфлікт, що у 1054 р. перейшов у розкол двох церков. Відтоді увесь регіон колишнього впливу античного світу розколовся на дві культурно-історичні зони: західну, яка сповідувала католицизм, визнавала верховну владу Риму і користувалася латинським алфавітом; і східну, яка сповідувала православ'я, була під юрисдикцією Константинопольського патріархату і свій алфавіт розробила на базі грецького.

Хрестові походи. Продовженням кльонійсько-цистерціанської реформи стали Хрестові походи. Перший відбувся у 1096–1099 роках, а в результаті Четвертого хрестоносці зайняли Константинополь (у 1204 р.). Невдовзі монголо-татари напали на Русь і у 1240 р. захопили Київ. Майже одночасно католицька церква організувала похід проти північних руських земель з території Німеччини, але досить невдало: германські хрестоносці зазнали нищівної поразки на льоду Чудського озера від Александра Невського (1242 р.). Духовним ініціатором походів на слов'ян виступав Бернар Клервоський (помер 1153 р.) — той самий, якого Данте так натхненно зобразив в останніх піснях «Божественної комедії». Сам Данте виступав за ідею всесвітньої християнської монархії під владою папи римського. Для нього не було сумнівів, що слов'яни теж мусили коритися владі папи. Захоплення хрестоносцями Візантії і зруйнування монголо-татарами Києва Захід сприйняв як остаточну поразку свого ворога — Візантії.

Основні пам'ятки літератури. Невдовзі після початку хрестових походів ми спостерігаємо небачений розквіт культури в середньовічній Європі. Своєї вершини цей розквіт досягає саме в 1100–1200 роках. Всі літературні пам'ятки того часу ми можемо умовно розділити на дві групи: героїчний епос і куртуазна (лицарська) література.

До героїчного епосу доби належать у Франції «Пісня про Роланда» (1100), в Іспанії — «Пісня про мого Сіда» (1140), у Німеччині — «Пісня про нібелунгів» (1200)¹. Всі три поеми належать до пам'яток *книжного епосу*. Вони були не записані (як Гомерові поеми), а написані — зрозуміло, з використанням народнописанної основи. Їх читали на замкових святах за рукописом, але не сувоєм, а зшитком — так званим *кодексом*, вкладеним в палітурку і прикрашеним яскравими малюнками (мініатюрами).

¹ Нерідко в цей ряд прагнуть включити «Слово о полку Ігоревім» (1187 р.), але, як нам здається, поки що без достатніх підстав.

Історико-поетична типологія. Сюжети трьох західноєвропейських поем торкаються подій незапам'ятної давнини, ще до часів утворення національних держав. За минулі століття ці реальні історичні події встигли міфологізуватися і *контамінуватися* (злитися, переплестися) з народнопоетичними сюжетами і переказами. Відповідно до народнопоетичних традицій виняткова роль в епічній поемі належить постаті короля, реальній історичній особі. Здебільшого король виступає не як воїн (порівняйте з вождем-воїном у Гомера), а як вищий арбітр справедливості, як правило, дуже ідеалізований. Воєнні події в поемі відтворюють реальні історичні події. Поруч з королем виступає герой — іноді реальна, іноді вигадана особа.

«Пісня про Роланда». У французькій «Пісні про Роланда» відтворюються події VIII ст. Карл Великий привів свою армію в іспанські Піренеї, але зазнав поразки від місцевих племен. В одній з битв загинув юний маркграф Хруотланд. Протягом кількох століть з'явилася значна кількість пісень і переказів, де виступає постійний набір персонажів: король Карл, Роланд, його друг Олів'є, єпископ Турпін, барон Ганелон. Серед цих поем ми знаходимо і такі, де подвиги показуються як бурлескне бешкетництво з рисами непристойності.

Та коли у 1096 р. розпочався Перший хрестовий похід, епічна традиція одразу відгукнулася на цю подію. Наші персонажі — бешкетники і пустуни перетворилися на палких захисників християнської віри. А завойовницька експедиція VIII ст. — на героїчний похід з метою повернути у християнство язичників-сарацин. Безглузда загибель юного маркграфа постала як героїчний подвиг віри. «Пісня про Роланда» не містить і тіні фарсовості, що раніше була притаманна частині сюжетів про Карла і Роланда.

Сюжет твору. За сюжетом Карл хоче запропонувати невірним прийняти християнство і посилає в їхній табір юного лицаря Роланда. Роланд із скромності вважає себе недостойним такої почесної місії і поступається нею барону Ганелону. Але той, розуміючи, що піддає своє життя ризику, смертельно ображається на палкого юнака і замислює помсту. Він відкриває сарацинському царю Марсилію диспозицію Роландового загону. Марсилій нападає на Роланда і винищує загін. Роланд гине, а разом з ним його вірний друг Олів'є і єпископ Турпін. Карл, щоб не помилитися з вироком, влаштовує «божий суд». Ганелон програє двобій, що слугує доказом його вини. Зрадника жорстоко карають.

Риси християнського епосу. «Пісня про Роланда» сильно забарвлена в християнські тони. Роланд постає вірним слугою (*васалом*) не тільки короля, а й Бога. В держалні меча у нього є

схованка зі святинями. В роки хрестових походів всі захопилися святинями і реліквіями:

Ах, Дюрендаль, мій вірний меч звияжний!
В держалні, що рукою я тримаю,
У схованці — святині дорогі:
В ній зуб лежить апостола Петра,
Святого Діонісія волосся,
Василія святого крові краплі,
Шматок одежі матері Христа.

(Переклад Б. Шалагінова)

Помираючи від ран у нерівному бою, він лягає обличчям на схід і простягає руку в бойовій рукавиці Божому янголу.

В поемі ми не знаходимо ніяких натуралістичних подробиць у зображенні воєнних епізодів, на відміну, скажімо, від Гомерової «Іліади» чи пісень «Старшої Едди» або ірландських саг. Автор виявляє певну стриманість і цнотливість. В цьому проявляється пом'якшувальний вплив християнської релігії на літературу. Там, де Гомер докладно описує, як відпадає голова від тіла чи щось подібне, автор «Пісні» обмежується словами:

Чудесний бій, все зліший він і зліший...

Любовна тема у творі повністю відсутня. Лише один раз згадується наречена Роланда Альда.

Васально-сеньйоріальна етика. В поемі змальовуються два типи відносин між людьми. Це безпосередні, відкриті відносини, які виражаються у дружбі між Роландом і Олів'є, що у французів увійшла в прислів'я. Тут немає і натяків на чиєсь панування чи підлеглисть. Але головний тип — це васально-сеньйоріальні відносини. Це допомагає нам зрозуміти суть колізії. Роланда робить героєм те, що він виконав до кінця свій васальний обов'язок по відношенню до Карла. Олів'є тричі просить Роланда просурмити у свій ріг Дюрендаль і покликати на допомогу короля, і тричі Роланд відмовляється. Як вірний васал він боїться зганьбити себе невиконанням васального обов'язку. В основі трагічної розв'язки лежить не тільки підступна зрада Ганелона, а й беззастережна відданість Роланда своєму васальному обов'язку.

Епізод покарання Ганелона ми теж зможемо зрозуміти, врахувавши васально-сеньйоріальну психологію. Карл з віщого сновидіння дізнається про зраду Ганелона, проте покарати його не наважується. Адже Ганелон зрадив не його, Карла; перед ним, своїм сеньйором, він чистий. Він посварився з рівним собі лицарем, у стосунки ж своїх васалів «по горизонталі» король ніколи не втручався. Ганелон зі свого боку теж не відчував провини перед Карлом, бо персонально його він не зраджував. Ось чому Карл може покласти тільки на волю Бога, який є *спільним сеньйором* і

для Карла, і для Ганелона, і для Роланда. Під час «божого суду» Бог виявляє вищу справедливість і дарує перемогу поручнику Роланда. Тепер Карл може покарати Ганелона — але не за провину перед собою, а за провину перед Богом.

Характер патріотизму. Французи сприймають «Пісню про Роланда» як велику патріотичну поему. Роланд жертвує життям pour la douce France (заради милої Франції). Але не можна забувати те, що Карл привів свою армію за кордони Франції — на територію Іспанії. Отже, патріотизм тут розуміється як вірність християнству. В цьому ми вгадуємо віддзеркалення ідеології хрестових походів, які з політичного погляду були звичайною воєнною інтервенцією, але з погляду християнства — великою патріотичною місією.

«Пісня про мого Сіда». Головними персонажами іспанської «Пісні про мого Сіда» (1140 р.) виступають король Альфонс VI і його полководець Родріго Діас, якого маври прозвали Сідом (Сеїдом), тобто володарем, паном.

Починаючи з VI століття Іспанію заселили з території Африки маври. Вони збагатили культуру середньовічної Іспанії, створили в архітектурі так званий мавританський стиль, дали католицькій церкві святого Маврикія. Вони ретельно зберігали античні рукописи. Розвиваючи античну математику, започаткували алгебру (саме це слово арабського походження). Вони вплинули і на іспанський етнос — його ментальність, зовнішній вигляд, смаки, музику і поезію (образ солов'я, закоханого в троянду). Проте починаючи з VIII ст. місцеві іспанські племена починають витіснити маврів з іспанської території. Маври піддалися і залишили Піренейський півострів (у XV ст.). Їхньою останньою цитаделлю найдовше залишалася Гранада на півдні півострова. Цей багатотисячний період іспанської історії одержав назву *реконкісти*, тобто відвоювання.

«Пісня про мого Сіда» розкриває один з епізодів реконкісти, який належить до XI ст. Іспанія тоді ще не була єдиною державою. Сід показаний як вірний васал свого короля Альфонса. Дізнавшись про те, що потрапив у немилість, він одразу ж подвигами у боротьбі проти маврів почав спокутувати провину. Коли ж Сід взяв, що одержав від сеньйора пробачення, то виразив свої почуття в такий спосіб:

Ось як робить той, над ким щаслива була зоря:
Він до землі сирій припадає своїм лицем,
Не тямлячи себе, гризе ковил степовий,
І не ховає сліз, що з радості течуть.
Так умів вклониться господареві герой.
Простертий перед престолом, лежав славетний Сід,
І, дивлячись на нього, журиться король Альфонс.

«Підводьтєся, негайно, о Сїде Кампеадор!
Цїлуйте руки, як годитьсє, а ноги — нїзащо.
Підводьтєся, інакше жде нова опала на вас!»

(Переклад Б. Шалагінова)

Романси про Сїда. Сїд був улюбленим героєм іспанської епічної і ліричної поезії та фольклору. Відомі славетні народні романси про Сїда. Слово *романс* мало свідчити, що пісні написані не арабською, а романською, тобто іспанською, мовою.

«Пісня про нібелунгів». «Пісня про нібелунгів» (1200 р.) була створена і набула поширення в численних списках на землях Баварії і Австрії. Тут ми теж знаходимо цілу низку окремих поем, постійними персонажами яких виступали Зігфрід, Хаген, Гунтер, Аттіла та інші, відомі ще з пісень «Старшої Едди». Деякі з цих поем мають навіть жартівливий характер. На відміну від французького та іспанського героїчного епосу, ні в цих окремих поемах, ні в «Пісні про нібелунгів» ми не знаходимо образу ідеального монарха. Королі тут підступні або трагічні постаті. Весь епос позначений воєнним натуралізмом, без сумніву — під впливом суворої германської стародавньої епіки; але відчувається сильний вплив лицарської любовної лірики. Як і едичні пісні про золото ніфлунгів, поема оспівує епізод з доби великого переселення народів — загибель Бургундського королівства від навали гунів, а потім загибель і самого короля гунів Аттіли (Етцеля) у V ст.

Сюжет твору. У 39 авентюрах, написаних нібелунговою строфою (катренами з попарним римуванням), розповідається історія сватання короля Гунтера до ісландської королювни Брюнгільди, в якому йому допомагає вірний васал нідерландський королевич Зігфрід. За це він одержує руку сестри Гунтера Крїмгільди. Через кілька років спалахує сварка між двома королевами, жертвою яких стає Зігфрід, котрого вбиває інший васал Гунтера — Хаген. Крїмгільда заради помсти виходить заміж за Етцеля (Аттілу), запрошує у свій дім кривдників — Гунтера і Хагена і жорстоко вбиває їх.

Васально-сеньйоріальна психологія. В основі усіх вчинків героїв лежить васально-сеньйоріальна психологія. Автор не піддає жодному сумніву васально-сеньйоріальну мораль як основу існування суспільства. Разом з тим причиною загибелі всіх персонажів стає саме ретельне виконання васального обов'язку. Таким чином, вся концепція поеми набуває фаталістичного смислу, якого, зокрема, не знала «Пісня про Роланда».

Зігфрід, допомагаючи Гунтеру у сватанні до Брюнгільди, мусить витримати замість нього змагання за руку нареченої (на зразок того, що зображає Гомер в «Одіссей»). Він має виконати ще одне відповідальне доручення свого сеньйора: провести з Брюн-

гільдою першу ніч на шлюбному ложі. За свої подвиги він одержує руку красуні Крїмгільди (згідно з логікою героїчного міфу).

Ставши дружиною Зігфріда, Крїмгільда без гніні ревнює пишається «перемогою» чоловіка над Брюнгільдою, бо ж це ставить її на вищу ієрархічну сходинку по відношенню до Брюнгільди. З них двох вона — дружина, а Брюнгільда — наложниця. А в душі Брюнгільди вирують два почуття: ієрархічно-станове ущемленість (бо вона розуміє, що стала мимоволі наложницею Зігфріда і тим самим похитнула свій статус ієрархічної вищості) і чисто жіноча образа.

Гунтер не може сам заступитися за честь своєї жінки, бо ж він, як сеньйор, звільнив Зігфріда від відповідальності за все скоєне під час сватання. Тож за помсту береться інший васал Гунтера — Хаген.

Сцена вбивства Зігфріда над струмком — це поширений з давніх часів народнопоетичний мотив. Тут він набуває нового смислу. Як вірний васал Зігфрід мусить дати першому напитися своєму сеньйорові. Цим самим він сам робить фатальний крок до загибелі.

Найтрагічніше становище Крїмгільди. Після смерті чоловіка вона залишається без покровителя (в сім'ї чоловік — сеньйор, жінка — васал). Вона знаходить його в особі нового чоловіка — короля гунів Етцеля. Славетні герої Дітріх Бернський і Гільдебранд погоджуються допомогти їй помститися за Зігфріда, але тільки у бою за всіма правилами лицарського кодексу честі. Та в душі Крїмгільди глибока образа бере гору над здоровим глуздом. Нехтуючи лицарськими правилами, вона «безчесно» вбиває заручників Гунтера і Хагена. Гільдебранд, вражений таким порушенням лицарських правил, вбиває Крїмгільду.

Подальша доля поем у мистецтві. Розглянуті нами три поеми належать до найвеличніших пам'яток стародавньої літератури, які не забувалися й у пізніші часи. В Італії в добу Відродження виникло кілька бурлескних поем про Роланда («Великий Моргант» Луїджі Пульчі, 1483 р.; «Закоханий Роланд» Маттео Боярдо, до 1492 р.; «Шалений Роланд» Лодовіко Аріосто, до 1532 р.). Сюжет про Сїда воскресив у XVII ст., добу захоплення всім іспанським, французький драматург П'єр Корнель (трагедія «Сїд»). В Німеччині «Пісня про нібелунгів» була надовго (аж до середини XVIII ст.) забута. Зате у XIX ст. спостерігається справжній культ поеми — згадаймо хоча б оперну тетралогію Р. Вагнера «Перстеня нібелунгів».

[2]

Куртуазна література

Кінець доби руїни. Внесок XII ст. — доби класичного середньовіччя — у розвиток європейської культури важко переоцінити.

Доба руїни після занепаду античності була остаточно подолана. Сформувався новий, європейський уклад життя з його специфічними цінностями. Це означало перетворення Європи з «варварського» передмістя римсько-візантійського світу на нову культурну ойкумену. Особливо помітним стає перехід до нових цінностей в так званій куртуазній (лицарській) літературі.

Лицарська культура і хрестові походи. Лицарська (куртуазна) література розвивалася під сильним впливом нових естетичних вражень, набутих у хрестових походах. Складається нове уявлення про красу світу, красу побуту, красу людини, і зокрема жінки, красу почуттів і переживань. Нового змісту набуває мистецтво, яке долає настановчий, моралізаторський, аскетичний пафос раннього середньовіччя і починає оспівувати закоханість у життя.

«Лицарське вєжєство». Вісью всієї куртуазної літератури стає поняття *лицарського вєжєства*. В ньому ми упізнаємо в естетично перетвореному вигляді основні форми васально-сеньйоріальних відносин. При цьому сеньйором (*сюзереном*) стає дама, а лицар виступає як її васал. Лицарське кохання розумілося як *любовне служіння дамі*. Лицар мав завоювати її серце, а дама у відповідь мусила подарувати йому свою прихильність. У десятках віршів поети-лицарі нарікають на байдужість і невдячність дами у відповідь на палке і самовіддане служіння. Висувалися нові вимоги до особи самого лицаря, де до традиційних обов'язкових рис (мужність, сміливість, фізична сила) додавалися раніше нечувані: щедрість і гуманність, вишукана поведінка, естетичні здібності.

Нова етика кохання. Утворюється етика лицарського кохання. Риси відмінності від античного *еросу* впадають у вічі. Це стійкість і тривалість любовних переживань. Всі переваги віддаються тільки одній особі. В основі любовних переживань не чуттєвість, а насамперед повага до душевних якостей обранниці. До нас дійшли десятки (вигаданих) біографій поетів-лицарів, з яких можна дізнатися, як лицар закохався в даму тільки на підставі описів її краси, не бачачи її саму, а дама у відповідь закохується у нього, як тільки почула про подвиги, які він звершує заради неї. Закохані зберігають один одному вірність все життя і помирають, так ніколи і не зустрівшись.

Лицарське кохання свідчило про більш високий рівень рефлексії і персонального самоусвідомлення. Прихильність дами виступає як критерій для прискіпливої самооцінки, чого античність не знала. Кохання спонукає лицаря до самоаналізу, а отже, до самовдосконалення. Безсумнівним є вплив етики любові християнської. Етика лицарського кохання остаточно відкинула язичницький звичай утримувати наложниць.

Разом з тим не можна не помітити, що перед нами — етика кохання з точки зору чоловіка і що ролі у любовних відносинах строго розподілені, чого античність не знала (там жінка могла претендувати на любов однаковою мірою з чоловіком). В пізнішу добу — Відродження спостерігається певне повернення до етики античного еросу, а чисто чоловіча точка зору поступається *універсально* осягнутому любовному почуттю.

Середньовічний характер кохання. В науці іноді висловлюється думка, що лицарська поезія — це вже початок Відродження. Проте тут ще рано говорити про якусь незалежність і автономність індивідуальності. Всі прагнення лицаря спрямовані не на внутрішню незалежність вчинків, а зовсім на інше — відповідати своєю поведінкою *готовому етичному канону*, вимоги якого вважалися непорушними для всього лицарства. Вони виступали як добровільно визнана ним *авторитарна* сила.

Складовою цього канону була відданість християнській вірі, що ми уже бачили на прикладі «Пісні про Роланда». Нерідко дама ототожнювалася з Мадонною. Тема християнського містицизму не чужа лицарському мистецтву. Одночасно мало місце оспівування чуттєвого кохання; побачення лицаря і дами не обов'язково були платонічними.

Про середньовічний характер лицарської літератури говорить і переважання «загальних місць» у поезиці. Естетика має цеховий характер, тобто поети певного кола користувалися тільки прийнятими серед них поетичними прийомами. А це деякою мірою нівелювало поетичну особистість. Ось чому самотніх індивідуальностей серед поетів-лицарів не так і багато. Серед них переважно автори, які звернули на себе увагу великими, об'ємними творами.

Куртуазна лірика. Всю куртуазну літературу умовно ділять на лірику і роман. Лірика виникла спочатку в південних районах Франції, зокрема у Провансі, а потім поширилася на півночі Франції і в Німеччині. Вона мала пісенно-музичний характер. Поет був автором слів і музики, а нерідко виконавцем і акомпаніатором самому собі. Ноти дійшли до нас. У Провансі цехова назва поетів була *трубадури* — дослівно «винахідники», бо вони винайшли риму. У Франції їх називали *трувери* (з тим же значенням), а в Німеччині *міннезінгери* («співці кохання»).

Соціальний склад труверів був строкатий. Тут були навіть короновані особи (король Річард Левове Серце, графиня Марія Шампанська, герцог Бульйонський та ін.). Відрізнялися цехові організації поетів і стилем: в одних він був більш ускладненим, вишуканим, «темним» («закритим»). Інші брали за зразок простоту і дохідливість народної пісні. Улюблені жанри: *кансона*, *пасторела*, *альба*. В дусі альби (прощання закоханих після ночі кохання) написана сцена прощання Ромео і Джульєтти в 3-му акті

п'єси Шекспіра. *Сірвента* містила політичний виклик чи навіть образу.

Вальтер фон дер Фогельвейде. Найпомітнішою постаттю серед усіх поетів-лицарів слід вважати німця Вальтера фон дер Фогельвейде (1161–1230). У нього сформувалися образний лад і поетична топика любовної рефлексії. Кохання — це «єднання двох душ», тільки взаємне почуття робить закоханих щасливими. Поет знає багато красунь, якими міг би «закопитися», але серце його віддано «тільки тобі одній», яка «краща з найкращих». Він готовий подарувати їй «зірку з неба» і навіть «весь світ». Він просить Божого благословіння для своєї дами, бо її благо для нього найдорожче. Поет оспівує етику «високого кохання»: тільки таке кохання «підносить і гріє душу» і «проймає радістю розум і почуття», в той час як «низька пристрасть» спустошує серце.

Роман. Трохи пізніше на півночі Франції виник жанр великої поеми, яку стали називати *романом*. Після завоювання Англії і Ірландії норманським королем Вільгельмом Завойовником (у 1066 р.) ірландські саги поступово поширилися у Франції. На ці заморські сюжети і створювали поеми, які, щоб відрізнити від саг, стали називати романами, тобто «французькими». На ірландський колорит тут накладалася східна екзотика. Події в романах відбуваються в умовній, казковій країні. Персонажів оточує чарівна природа. Вони б'ються з чудовиськами, велетнями і чарівниками. Сюжет нерідко групується навколо викрадення красуні й пошуків її закоханим лицарем.

Основні тематичні групи. Роман за два століття свого розквіту (XII–XIII) пережив бурхливу історію. Найпопулярнішим був так званий *артурівський цикл*. Його головні персонажі — це легендарний король Артур і його дружина Генієвра, вірні васали Артура — «лицарі круглого столу» (звідси інша назва циклу), чарівник Мерлін, чаклунка фея Моргана та інші. Серед авторів, які розробляли артурівські сюжети, прославився француз Крет'єн де Труа (1130–1190).

Інший популярний цикл — про *Святий Грааль*. Так називалася чаша, в яку, за християнською легендою, була зібрана кров розп'ятого Ісуса Христа. З тих пір вона стала святинею. Їй поклонявся легендарний лицарський орден святого Грааля. Вважалося, що храм Грааля знаходиться на вершині гори Монсальват (десь у Франції). Прославився своєю поемою «Парцифаль» німецький поет Вольфрам фон Ешенбах (1170–1220). До цього сюжету пізніше звернувся Р. Вагнер в операх «Лоєнгрін» і «Парцифаль».

Нерідко в сюжетно-поетичну тканину роману проникали елементи міської оповідної прози, утворюючи жанр прозової повісті («Окассен і Ніколетта» та ін.).

«*Трістан і Ізольда*». Окрему групу становлять романи на ірландський сюжет про *Трістана і Ізольду*¹. До наших часів дійшло 15 творів різних авторів як у віршах, так і в прозі. Найбільш визначними вважають романи, що написали норманський трувер Тома (1170) і французький трувер Беруль (1190). Стиль останнього показує строкаті впливи традицій середньовічної оповідної прози в дусі «Діань римлян» і вгадує наперед стильовий світ французького міського фаблію та італійського новелліно. Найкраще зберігся твір німецького міннезінгера Готфріда Страсбурзького в жанрі епічної куртуазної поеми (1205–1215), що спонукав учених розглядати весь цикл в колі лицарської літератури (що, очевидно, не зовсім правильно).

В нові часи легенда була забута. Про неї згадали в добу романтизму. В. Скотт видав англійську поему «Сер Трістрем» з власним коментарем і цікавою статтею (1805). Р. Вагнер в опері «Трістан і Ізольда» (1857–1859) розробив свою оригінальну версію, яка суттєво вплинула на сприйняття легенди в пізніші часи². Французький вчений Жозеф Бедьє вивчив усі існуючі версії і запропонував наукову реконструкцію пралегенди; крім того він надрукував для широкого читача науково-популярний переказ роману Беруля (1902–1905), причому на його сприйняття твору суттєво вплинула концепція Р. Вагнера, який значно ідеалізував психологію персонажів порівняно з оригіналом Беруля. Українською мовою переказ Бедьє переклав М. Рильський. В поезії на рубежі XIX–XX ст. легенду обробила Леся Українка («Ізольда Білорука»).

Фабула. В основі сюжету — фатальний любовний трикутник: васал короля Марка Трістан закохується в Ізольду, яку він сватає для короля в далекій Ірландії. Трістан і Ізольда охоплені пристрасстю під впливом любовного трюнку, що вони випадково випили, і не в силах протистояти його дії.

Роман Беруля. Тома і Беруль по-різному розгортають цей сюжет. Беруля захоплює показ самих подій в плані побутового реалізму, нерідко досить грубуватого і еротично забарвленого. Не в змозі протистояти пристрассті, коханці змушені щоразу вдаватися до різних хитрощів, щоб мати можливість зустрітися. Вони роблять це весело, зухвало, випахідливо, завжди готові ризикувати. Через три роки закінчується дія трюнку, і вони розкаюються. Колишні коханці прагнуть заслужити пробачення Бога і Марка. Їхнє розкаяння — це смислова кульмінація поеми. Проте барони з оточення короля Марка не вірять у їхню щирість і продовжують переслідувати їх. Таке ставлення баронів до розкаяних грішників

¹ В самих ірландських сагах цей сюжет практично не зберігся.

² Всі лібрето (художні тексти) до своїх опер на легендарні сюжети Р. Вагнер писав сам, виступаючи також як оригінальний поет і глибокий знавець давнини.

Трістана і Ізольти здається авторові нехристиянським і немилосердним. Тепер трувер уже з повним співчуттям показує, як своїми витівками Трістан і Ізольта мстять баронам за їхню підозру. Автор закликає до прощення мимовільних грішників; а хто відмовить їм у цьому, сам буде покараний! В романі Беруля відчувається сильний перегук зі стилістикою міського фаблію (анекдота) з його соковитою мовою і побутовими деталями, нерідко фарсового характеру.

Роман Тома. Тома прагне насамперед розкрити переживання героїв і постає перед читачем як тонкий психолог. Відчуваються не забуті в середні віки традиції грецького роману. Трістана, в його зображенні, мучать докори сумління, бо, кохаючи дружину свого сеньйора, він порушує кодекс васальної честі. Він прагне зберегти васальну вірність Марку ціною розлучення з Ізольтою Золотокосою. Це дається йому нелегко. Він одружується з іншою жінкою, яку звать Ізольта Білорука. Проте не може бути з нею ніжним, бо думає про іншу Ізольту, і цим самим мучить її. Автор показує, що поведінка Трістана-васала високоморальна; але вона суперечить людській природі. Адже не можна підкорити волі й розуму почуття, що диктуються самою природою. Лише смертельно поранений, відчуваючи свій кінець, Трістан кличе Ізольту Золотокосу. Коли Трістан помирає, помирає від горя і Ізольта. Їх хоронять по обидві сторони каплиці, проте дія любовного тунку продовжується і після смерті. З їх могил виростає терник і сплітається віттям. Твір Тома відображає протиріччя між кодексом васальної честі і правом людини на вільне виявлення почуттів. Оскільки це протиріччя розкрито як нерозв'язне, вся історія кохання стає у нього трагедією.

—2.3.—

ДАНТЕ АЛІГ'ЕРІ

|1| Доба Данте

Італія після римлян. Протягом наступних після падіння Західної Римської імперії століть землі Італії належали скірам, остготам, Візантії і понад 200 років — лангобардам. Та в середні віки Римська імперія продовжувала жити у пам'яті людей, а різні правителі вважали себе наступниками римських імператорів і намагалися реанімувати імперію минулого в тих чи інших політичних і адміністративних формах. Цією ідеєю були захоплені навіть римські папи, які у 756 р. і утворили в серединній Італії Папську державу. З середини VIII ст. окремі землі Італії були включені до

складу держави франків, вождь якої Карл Великий одержав з рук римського папи Льва XII корону римського імператора (800 р.). Після смерті Карла титул римського імператора успадкував Лотар — один з трьох його онуків, правитель Італії.

Суперництво між папами та імператорами. 962 р. германський імператор Оттон I коронувався лангобардською короною, а трохи пізніше, з рук римського папи Йоанна XII — короною римських імператорів. Так виникла Священна римська імперія, на чолі якої тривалий час стояли імператори німецького походження. В момент утворення вона включала в себе землі Північної Італії і Прирейнської Німеччини, пізніше ще й інші регіони.

Відтоді починається суперництво між римськими папами і німецькими імператорами за політичний вплив в Італії. Більше того, папи намагалися взяти під свій контроль політичне (зрозуміло, й релігійне) життя у всій Європі, яка на той час (X ст.) вже була повністю християнізована. Ці зазіхання привели, по-перше, до розколу християнської церкви на римсько-католицьку і греко-візантійську (1054), а по-друге, до так званих хрестових походів на землі Західного Середземномор'я (1096—1270) і слов'ян (XIII—XIV ст.); мета останніх полягала у придушенні всього східного ареалу впливу Візантії та її самої.

Серед правителів Священної римської імперії були видатні особистості, які могли протистояти папам. Загострення боротьби відбувається за Фрідріха I Штауфена, прозваного Ротбартом (Барбароссою), який навіть був відлучений від церкви¹. Його наступник Фрідріх II, володар Сицилійського королівства, не тільки вів боротьбу з північно-італійськими містами, а й покровительствував мистецтву і сприяв розвитку ранньої італійської літератури, зокрема поезії, на італійській мові². Цей період загострення боротьби між папами і германськими імператорами Італії увійшов в історію як боротьба *гвельфів* і *гібелінів* (останнє слово походить від назви родового замку династії Штауфенів — Weiblingen).

Через три роки після народження Данте південь Італії потрапив до рук французьких королів (Анжуйської династії).

Доба Данте — драматичний час політичного самовизначення італійських міст в умовах непримиренних антагонізмів ззовні. Від нав'язливої ідеї політичного реанімування Римської імперії, яку ілекали як папи, так і німецькі і французькі імператори й королі, страждав народ, молода італійська буржуазія, потерпала національна цілісність країни³.

¹ Правив у другій половині XII ст., загинув 1190 р.

² «Усіх письменників тоді називали сицилійцями». Див.: Ф. де Санктис. История итальянской литературы: В 2 т. / Пер. з італ.— Т. 1.— М., 1963.— С. 13.

³ Роздробленість Італії вдалося повністю подолати лише в XIX ст.

|2|
Життя Данте

Протистояння партій в містах. Данте Аліг'єрі (1265–1321) народився у Флоренції. Північ Італії внаслідок розташування поблизу германських земель і бурхливого економічного піднесення міст була центром сутички між папами і германськими імператорами. Подібно до того, як в республіканському Римі кожний чоловік народжувався, щоб бути воїном, так і в містах з комунальними свободами і самоврядуванням — Флоренції, Мілані та ін. кожний чоловік був покликаний бути політиком.

Флорентійське життя Данте. Флоренція належала гвельфам, проте з часом партія розкололася, що позначилося і на сімейному житті поета. Данте належав до «білих», проте його дружина і мати чотирьох їхніх дітей — Джемма Донаті була родичкою ватажка «чорних» Корсо Донаті. Після досягнення тридцятилітнього віку Данте обіймав деякі громадські посади, зокрема в раді, яка контролювала фінанси міста. Внаслідок політичного конфлікту його захотіли усунути від управління містом і для цього звинуватили у привласненні комунальних грошей (стереотипне звинувачення, але й поширений порок у всіх стародавніх суспільствах). Від неминучої страти Данте рятувало те, що він в той час знаходився за межами Флоренції. Проте шлях назад для нього був назавжди закритий, бо суд ухвалив у разі його повернення «катувати його вогнем, поки він не вмере». Будинок поета був зруйнований до фундаменту. Сталося це 1302 року.

Данте у вигнанні. Друга половина життя Данте пройшла у вигнанні. Характерно, що вищим його бажанням було повернутися до рідного міста. Середньовічна людина не мислила себе без дому, в якому виросла, без постійних супутників життя, які оточували від народження до могили; огуда юрби, хай і несправедлива, вбивала. Поет навіть на певний час зблизився з гібелінами, коли імператор Генріх VII підійшов упритул до стін Флоренції з наміром захопити її. Раптова смерть імператора у 1313 р. зруйнувала усі сподівання поета на повернення.

На собі Данте відчув визначальну парадигму епохи, згідно з якою ставлення до людини ґрунтувалося на її офіційному статусі, а не особистих достоїнствах. Перед Богом, сім'єю, вітчизною душа його була чиста. Він поцвірявся по різних містах. Флоренція погодилася на реабілітацію (очевидно, завдяки невтомним заходам дружини, яка залишалася у місті), але на принизливих умовах, які поет не міг прийняти: він мусив був пройти по місту у смиренному рубищі і привселюдно покаятися. Останні 7 років Данте жив відносно спокійно в Равенні, користуючись покровительством з боку

її правителя Гвідо де Полента, великого шанувальника мистецтв. Похований він там же.

|3|
«Нове життя»

Жанр любовної автобіографії. Серед творів Данте в жанрі ліричної поезії видатне значення має створена ще у флорентійський період поетична любовна біографія «Нове життя» («Vita Nuova», 1292 р.). Поет оспівує красу юної дами Беатріче і своє кохання до неї. Книжка нараховує 26 сонетів, 4 канцони і 1 баладу, що чергуються з прозовими вставками, в яких Данте розповідає історію кохання. Поет дає пояснення до віршів, що спонукає читача сприймати твір і як такий собі зразок теоретичної поеми.

Данте міг знайти форму любовної автобіографії в «Amores» Овідія, а з найближчих попередників — у поетів Провансу (півдня Франції). Суть такого жанру в середньовічній поезії полягає у розкритті ідеалізованих відносин з жінкою, які є наполовину плодом поетичної уяви поета, наполовину реальними. Поет ніби співвідносить свої переживання і красу дами із загальноновизнаним ідеалом. У цій збірці таким ідеалом є Мадонна.

Образ прекрасної дами. Ім'я Беатріче означає «благодатна». Поет розкриває облагороджуючий вплив її краси на всіх, до кого вона наближається:

В своїх очах вона несе кохання.
На кого гляне, всі блаженні вмиє.
Як десь іде — за нею всяк спішить,
Тріпоче серце від її вітання.
Гордия й гнів від неї геть біжить,
І бліднуть, никнуть, мнотжачи зітхання,
Спокутуючи гріх свій самохить.
О донни, як їй скласти прославляння?
Хто чув її — смиренність дум свята
Проймає в того серце добротливо.
Хто стрів її, той втішений словна.
Коли ж іще всміхається вона,—
Марні розум і мовчать уста:
Таке бо це нове й прекрасне диво.

(XXI. Сонет. Переклад М. Бажана)

Коли Данте вперше побачив Беатріче, вона була прибрана «в найшляхетніший шарлатовий (червоний) колір, лагідний та гожий», тобто в колір Мадонни, як її зображають на іконах. Беатріче фізично ніби безплотна, риси її зовнішності гранично узагальнені. Проте Данте підкреслює світлоносні риси її образу. Вона вся пройнята саявом:

Біліє перламутром личко гоже,
І свіжість, і шляхетність кольорів.
Творець лише у ній одній зумів
З'єднати всі красоти без догани.
З її очей Кохання полум'яне
Вціляє в очі кожному, хто її
Наважиться послати погляд свій.

(XIX. Канцона. Переклад В. Житника)

«Нове життя» і неоплатонізм. Поетика кохання у творі пов'язана з впливом неоплатонізму, який розглядав земну красу як віддзеркалення краси небесної. Це означає, що вищі атрибути Бога (мудрість, чистота, досконалість) можуть бути сприйняті людиною не безпосередньо, а лише у доступних чуттєвому спогляданню формах високої краси, зокрема жіночої. Йдеться, таким чином, не про фізичну вроду, а духовну красу. Такою ідеальною, але разом з тим і безплотною красою наділяли Мадонну. Батьківщиною високої краси Беатріче є не земля, а небо. Звідси її променистий погляд, осяйність обличчя. Богослов Бернар Клервоський (1090–1153) вчив, що сутність Бога виражається у світлі. Данте говорить про Беатріче словами Гомера: «Вона здавалася дочкою не смертної людини, а Бога». Янголи і Бог говорять, що її душа і краса належать небу:

З надією благає ангел Бога: (...)
«Тож хай сюди її стелеться дорога,
Без неї й небо не таке святе,
І праведники моляться за те» (...)
І мовить Бог: «Пождіте, всі ми раді
Забрать її, та є один, хто зна,
Що не йому судилася вона,
Нехай вона в його побуде владі.
Колись він скаже в пеклі: «Душі злі,
Я найсвятішу бачив на землі».
Ту донну ждуть в небесній високості (...)

(XIX. Канцона. Переклад В. Житника)

Коли Беатріче вмирає, поет сумує, але це не стає для нього життєвою драмою. Адже він покохав вищу духовну суть жінки, яка залишається в його серці. Він оспівує її не як свою кохану, а як втрачену для всього світу святу:

О, пілігрими, ви йдете поволі,
Замислившись про нетутешній світ (...)
Чому не плачете ви мимоволі,
Ступивши в цю оселю смутку й бід? (...)
Вона померла, наша Беатріче!
І розповідь про наглу смерть її
Така, що змусить кожного ридати.

(XI. Сонет. Переклад М. Бажана)

Нова парадигма історії. В любовній автобіографії Данте ми знаходимо уже знайому нам нову парадигму історичного часу. З цим пов'язана сама назва твору. Ми впізнаємо тут тричастинну схему євангелій. Відмінність полягає у тому, що вибір дався поетові без вагань і сумнівів, бо він уже тут, на землі, розгадав вищу сутність Беатріче (вона послана з майбутнього і належить йому) і був готовий до неминучої розлуки з нею.

Коли зовсім юний Данте побачив Беатріче-дівчинку, він відчув справжню красу, і вона зберегла його отроцтво від житейського бруду і нищості. Проте важливішою стає друга зустріч з Беатріче, уже дорослою дівчиною. Щоб не заплямувати ім'я дівчини, він тільки вітає її здала. Своє кохання він таїть від людей, щоб ніхто не здогадався про його справжні почуття, і виявляє удавані знаки уваги до іншої дами. Коли ж Беатріче після цього привітала його стриманіше, ніж завжди, він впав у розпач. Так уже на землі розділилися сама дівчина і її високий образ в його душі.

Піднесення земного. Та ось Беатріче помирає. Тепер ніщо земне не може затьмарити високих переживань Данте. Оспівуючи Беатріче, він оспівує Божественну благодать. Це і є його «нове життя» — вічна духовна одержимість, яка відсуває на задній план його власне фізичне буття і скеровує його прагнення в *майбутнє*, до Бога.

Проте повертає до себе увагу одна важлива особливість твору, яка відрізняє його від євангелій. Все ж таки Беатріче постає перед нами земною жінкою, а не земним втіленням ангела, Мадонни чи Бога. Данте оспівує як свою провідну зірку земну жінку і тим самим підносить і облагороджує земне, *сучасне*. В цьому виявляється новий погляд на людину, який розгорнеться ширше в його наступному творі — «Божественній комедії».

|4|

«Божественна комедія»

Жанр твору. Головний твір Данте написаний у вигнанні. За сучасною жанровою класифікацією це лірико-епічна поема. Ліричний елемент виражається у розкритті думок і почуттів поета, а епічний — в зображенні подій. Сам Данте назвав свій твір «Комедією». В середні віки це була поширена назва для творів, написаних не вченою латиною, а народною мовою, які починалися сумно, а закінчувалися щасливо. Джованні Боккаччо додав до назви слово «Божественна», яке й утвердилося за нею назавжди. Сучасники закидали поетові те, що він написав твір не латинською мовою, в XV ст. його перекладали латиною. За середньовічною системою жанрів, перед нами *видіння* (візія). Данте описує свою уявну

подорож у потойбічному світі. Відповідно поема ділиться на три частини: «Пекло», «Чистилище», «Рай».

Нова парадигма історії у творі. Тричленність поеми має свій глибокий смисл. В середні віки образ чистилища жив у свідомості віруючих, проте католицька церква офіційно визнала його лише після Данте, у XIV ст. Данте ввів у твір чистилище як поетичний образ і таким чином створив свою тричасність, яка була для нього важливою для передачі християнської парадигми історії. Пекло — час гріха й минулого, чистилище — час каяття і вибору, рай — час праведності та вічного майбутнього.

Данте мандрує стежками пекла і чистилища у супроводі *міні* Вергілія, який знаменує собою водночас і язичницьке минуле, і праведний вибір (бо, як було показано раніше, він, на думку церкви, наблизився до християнських цінностей)¹. По Раю він іде у супроводі *душі* Беатріче, яка знаменує майбутнє і праведність.

Шлях душі в потойбічності. Данте втілює парадигму руху від минулого до вічного, від гріха до праведності не абстрактно, а в яскравих зорових образах. Шлях Данте починається внизу землі, бо саме там вхід у пекло. Поет уявляє пекло у вигляді величезної круглої прірви, яка звужується ближче до центру землі. На її колах розташовані грішники, засуджені на вічні муки. Данте не може зійти з пекельної стежки; раз ступивши на неї, він мусить підкоритися маршруту і прийти його до кінця — до центру землі, тобто до глибини гріха, який уособлює Диявол. Далі він піднімається на поверхню землі й потрапляє до чистилища, яке він бачить у вигляді гори з сімома терасами. На них знаходяться грішники, які спокутують свою провину і надіються на прощення. Після цього Вергілій залишає поета, і біля райської брами його зустрічає Беатріче. Рай уявляється у вигляді величезної троянди, на пелюстках якої знаходяться душі праведників. Над ними, в оточенні сліпучого саява, перебуває Бог.

Готична ідея у творі. Таким чином, шлях поета йде знизу вгору, що має символізувати очищення душі від минулого, гріховного й тілесного і прилучення до вічного, праведного, духовного. Темрява, що панує в пеклі, символізує не лише п'ятому гріха, а й морок незнання. Таким чином, це ще шлях душі до світла віри. Така поетична ідея одержала назву готичної, бо готичні архітектура і образотворча пластика будуються на контрасті високого і низького, верху й низу, темного й світлого, тілесно-матеріального і бесплотно-витонченого.

¹ Докладніше див.: Хлодовский Р. И. Данте и Вергилий: Литература раннего итальянского Возрождения и традиции античной классики // Античное наследие в культуре Возрождения. — М.: Наука, 1984. — С. 154–159.

Данте не сам розробив готичну естетику своєї поеми, а взяв її у готовому вигляді з уже існуючих уявлень про світ. І у сучасній мові ми знаходимо цілий «готичний» шар образів і смислів, які прийшли з середніх віків. Зокрема, це система протилежних понять, які ми звикли сприймати оціночно, тобто наділяти їх позитивним чи негативним смислом. Це антитеза верху й низу (піднесені чи низькі думки) і відповідно з ними зв'язаних понять світла й темряви (світла голова — темні наміри), тепла й холоду (тепле ставлення чи гаряча зустріч — і холодний погляд, крижане серце), руху і непорушності (жвава думка — застиглий погляд), душі і плоті (душевна людина — плотьодний погляд), духу й матерії (духовна сила — кам'яне серце), Бог і диявол (божественне мистецтво — диявольські спокуси), нарешті, самі поняття минулого і майбутнього. Вся ця палітра антитетичних понять була розроблена культурою християнського середньовіччя і стала поетичною основою для побудови світу в поемі Данте.

У своєму творі Данте обстоює цінність духовно насиченого, осмисленого життя.

Сюжет. Сюжетна канва поеми проста. Данте зупиняється біля душ небіжчиків і вступає з ними в бесіду. Він населив свій потойбічний світ не вигаданими персонажами, а людьми, добре знаними серед його сучасників. Це політики, полководці, воїни, аристократи, ченці та інші духовні особи, поети, авантюристи і просто пересічні злочинці. Оскільки трагічні події з їхнього життя ще були свіжі у пам'яті людей, поет не розповідає про них докладно, а це ускладнює для сучасного читача сприйняття твору. Серед персонажів нам трапляються міфологічні герої і образи стародавньої історії (Гомер, Платон, Евклід, Юлій Цезар та ін.).

Моралістична символіка. Данте постає перед читачем як психолог і мораліст. Поет уявляє муки і грішників у пеклі за біблійними словами: «Хай кожному віддасться за гріхи його». Насильники, що жадали крові ближнього свого, нині захлинаються у кривавій річці. У брехливих пророків голова звернута на 180° назад, щоб вони більше не могли читати «майбутнього» і обманювати людей. Лицеміри ходять в одязі зі свинцю, вкритому оманливим блиском золота. У заздрісників зашиті очі. Гордії, які піколи ні перед ким не схиляли голови, тепер не можуть підняти її, бо до шиї прив'язаний важкий тягар. Поет Бертран де Борн тримає власну голову окремо від тіла в руках. Таке було його покарання за те, що за життя він посварив своїми зухвалими піснями батька з сином — англійського короля Генріха II з принцом Генріхом, та й сам воював з рідним братом (XXVIII пісня). Потужний вихор — символ непереборної чуттєвої пристрасті — несе знаменитих коханців: Семіраміду, Дідону, Гелену (V пісня).

Змагання розуму і почуттів. Ставлення Данте до грішників неоднакове. Як справжній католик він судить їх за приписами біблійної моралі. Проте він робить важливе відкриття: розум засуджує, а людське серце жаліє і готове пробачити. У серця інші закони! Так Данте знов акцентує на неоднозначності людської природи, дуалістичності якої не може примирити навіть віра. Християнство знало про дуалістичність людини, але намагалося упокорити плоть через посередництво духу, пристрасті — через посередництво розуму, сумніви — через посередництво віри тощо. Проте Данте не соромиться цієї роздвоєності. Він не приховує своїх почуттів і вважає їх невід'ємною частиною людської природи. Так, вислухавши розповідь Франчески да Ріміні і Паоло про їх кохання,

...руки я простер
У даль за ними, від жалю вмиравши,
І впав, неначе той, хто нагло вмер¹.

(V, 140–142)

Ще один грішник — граф Уголіно, що заслужив пекельні муки через державну зраду. Та розповідь про нього викликає у читача скоріше співчуття до злочинця. На землі він загинув страдницькою смертю, замурований у в'язниці разом зі своїми синами й внуками. Особлива жорстокість катів полягала в тому, що він мусив пережити смерть своїх дітей від голоду, неспроможний допомогти їм нічим. Сам він помер останній. Данте побачив у ньому не полководця, а насамперед людину — нещасного батька, і судить його за законами людського серця, а не формального права (XXXIII пісня).

Данте знаходить у палаючій ямі свого політичного ворога — гібеліна Фарінату. Проте його зворушує відданість Фарінати Флоренції, яку той зберіг серед пекельного полум'я. Поет раптом побачив у ньому споріднену душу. Любов до рідного міста зблизила їх і на якусь мить відсунула на задній план політичні розходження (X пісня). Данте доходить висновку, що крім писаної моралі, зафіксованої в постулатах віри, існує ще мораль людського серця, яка ширша від писаної, бо спирається на саме людське життя. Так поет робить крок у напрямку до антропоцентричної, фактично гуманістичної, моралі.

Піднесення цінності земного життя. У своїй поемі Данте всіляко підносить цінність земного буття, що також розходилося із середньовічними настановами. Його грішники постійно згадують про земне. Уголіно більше страждань завдають не так пекельні муки, як спогади про страдницьку смерть його синів і внуків. Франческа і Паоло, яких носить безжалний вихор, втішаються

¹ Твір Данте тут і далі цитується в перекладі Євгена Дроб'язка.

спогадами про своє кохання на землі. Навіть Фаріната, що по пояс стоїть у вогні, питає про те, чим закінчилася сутичка між гвельфами і гібелінами. Як бачимо, ставлення у самого поета до земного не таке однозначне й рішучо негативне, як, скажімо, в Аврелія Августина. В його поглядах готується перехід до гуманістичного синтезу античного життєлюбства і християнської духовності життя.

Проте ці риси з'являються на сторінках поеми скоріше як тенденція, як передчуття наступної — гуманістичної — доби, ніж як усталена позиція.

Автопортрет Данте. Характерною проторенесансною рисою твору є також прагнення поета закарбувати в ньому свої *особисті* думки і переживання. Насамперед це почуття глибокої любові до втраченої батьківщини. У середньовічних релігійних творах — житіях, сповідах, мартирологах тощо їхні автори гранично щиро розповідали про свої особисті почуття, але з єдиною метою — засвідчити їхню близькість до християнської моралі або засудити їх, якщо вони їй не відповідали. «Мирські» почуття самі по собі не повинні були мати для віруючого ніякої високої цінності. Коли св. Єронім на певний час залишив учені заняття, піддавшись глибокому розпачу з приводу зруйнування варварами Риму, церква засудила його за те, що він підпав під владу «мирських» почуттів.

Данте не приховує свого глибокого суму з приводу розлуки з Флоренцією. Ми чуємо голос не тільки глибоко віруючої людини, а й патріота земної батьківщини. Він засуджує братовбивчі сутички й війни, які роздирають всю Італію:

Рабо Італіє! Скорбот житло,
Судно без стерника під хуртовину!
Не владарка земель — блудниць кубло! (...)
Поглянь на берегах морського ширу,
Злощасна, і на себе зір зведи:
Чи є куток, який радів би миру?

(Чист., VI, 76–78, 85–87)

«Мирський» автопортрет поета — незвичайне явище у середньовічному творі на релігійну тему, свідчення виникнення уявлення про цінність *земного*, що традиційно вважалося до цього часу «тимчасовим» і «несправжнім». Коли пізніше поет, абат Франческо Петрарка, наслідуючи Данте, у своїх канцонах і сонетах оплакував роздробленість Італії і таврував папську курію, його громадянський пафос сприймався вже як закономірне явище для всієї гуманістичної доби.

Характер оповіді. До важливих особливостей поетики твору належить уривчастий, ніби фрагментарний характер розповіді про події, що відповідає християнській настанові на несправжність реального світу. Відтворити повну канву подій життя зображу-

ваних персонажів сучасному читачеві допомагають коментарі, але вони саме й нівелюють таку характерну для середньовічного твору поетику замовчування, недомовленості. Матерія і людська плоть занурені у Данте в пекельну пітьму і ніби зникають в ній, що теж відповідає настанові на гріховність, несправжність всього матеріального. В Раю плоть зовсім зникає, замість неї — згустки сліпучого сяйва, а події відсутні зовсім.

Перифраз. Настанові на несправжність тілесного світу відповідають такі словесні прийоми (тропи), як *перифраз*, в якому предмет не називається прямо, а передається через певні відомі ознаки. Наприклад, про Дідону поет говорить так:

А це — кохання жертва нещаслива,
Яка збезчестила Сіхея прах.

(Пекло, V, 59 наст.)

Трапляються астрономічні перифрази. Ось як поет сповіщає, що до сходу сонця залишилося дві години:

Та час вже лаштуватися нам вниз.
Пливуть до обрію небесні Риби,
Наблизився до Кавру сяйний Віз.

(Пекло, XI, 112–114)

Яскравий приклад — перифраз імені Вергілія. Тінь римського поета так пояснює італійському поету, хто перед ним:

В Ломбардії мій батько оселився,
У Мантуї — моя там батьківщина.
Во врем'я Юлія я народивсь,
Хоч пізно, жив я в Августовім Римі,
Коли ще лжебогам народ моливсь.
Я був поет, пісні складав любимі,
Як славний син Анхізів з Трої втік,
А Іліон упав в огні і димі.

(Пекло, I, 68–75)

Характерно, що порівняння досить нечасто трапляються у Данте, адже за своєю поетичною специфікою вони покликані акцентувати матеріальну природу предмета, його чуттєві якості, а це суперечило загальній настанові Данте. Серед небагатьох порівнянь — одне в V пісні, де з'являється образ біблійних голубів (з ними порівнюються закохані Франческа і Паоло):

Як в полум'ї жадоби голуби
У рідні гнізда між зелені крони
Летять на крилах спільної судби,
Вони удвох з оточення Дідони
Перенеслись у пітьмі коловій
І стали біля нас без заборони.

(Пекло, V, 82–87).

Алегорія. Для поетики всього твору характерна настанова на алегоризм. Алегорія — це образ, завдання якого привернути увагу не до себе, а до якогось іншого явища чи думки, які прямо не називаються, а виражаються через його посередництво. Сам Данте писав у трактаті «Бенкет», що його поема має чотири смисли, з яких перший — прямий, другий — алегоричний, третій — моральний, четвертий — анагогічний (духовний)¹. Проте всі ці смисли не заперечують один одного, а поетично співіснують. Це надає всьому задуму невичерпної глибини, бо алегорія припускає різноманітні тлумачення.

Так, два смисли ми знаходимо уже в початкових рядках поеми. Ліс, в якому заблукав поет, — це образ реального лісу як явища природи, де заблукав поет — персонаж твору, і алегорія життєвих знегод, в які потрапив Данте-вигнанець:

На півшляху свого земного світу
Я трапив у нохмурий ліс густий,
Бо стежку втратив, млою оповиту.
О, де візьму снаги розповісти;
Про ліс листатий цей, суворий, дикий,
Бо жах від згадки почина рости.

(Пекло, I, 16)

Три звіра, що перетинають шлях поета в лісі, — також алегорії.

Образи головних персонажів поеми теж мають алегоричний смисл. Образ Данте слід розуміти як людську грішну душу, Вергілія — як розсудливий розум, Беатріче — як католицьку церкву. Пекло і чистилище — це алегорія земного буття, подорож поета — земного шляху людини, в якому вона має керуватися розумом, що упокорює пристрасті, і вірою, що дарує світло благодаті.

Версифікація. Цілеспрямованість і безперервність людського шляху від гріха до спасіння Данте виразив за допомогою спеціальної віршованої строфи з трьох рядків — терцини, римування якої не дозволяє довільно завершити низку терцин:

A	B	C	D	E	F	G	H
b	c	d	e	f	g	h	i
A	B	C	D	E	F	G	

В основі терцини лежить сакральне число 3. Символіка чисел також характерна для середньовічної поетики.

I. Франко про Данте. Значення Данте наголосив Іван Франко такими словами: «Данте являється найвищим виразом, поетичним вінцем та увічненням того, що називаємо середніми віками (...) Та рівночасно як людина геніальна, він усім своїм еством належить до

¹ Докладніше див.: Данте Алигьери. Из трактата «Пир» // Зарубежная литература средних веков / Составитель Б. И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1975 — С. 202.

новіших часів, хоча думками і поглядами коріниться у минувшині».

Висновки

В середні віки виникає нова, порівняно з античністю, система естетичного мислення. Античні сюжети і поетика, що їх плекали при дворах Юстиніана, Карла Великого і Оттона, вже не мали опертя на міфологічний світогляд і перетворилися на поверхову гру тропів. Поступово на перший план вийшов периферійний для античної літератури жанр — розповідна проза, де поєднувалися історичний переказ, чудесна подія або дивовижний випадок, побутовий елемент і моральне напучування («Діяння римлян» та ін.). Прецедентом слугувала історична проза пізньої античності (Тіт Лівій, Светоній, Тацит, Плутарх) та численні історичні компендіуми, що їх склали вчені. В одному ряду з цією прозою, що поступово втрачала свій науковий або апологетичний характер і наближалася до буденної свідомості, знаходилися численні апокрифи, які тлумачили епізоди святої історії наближено до невибагливих смаків масового читача чи слухача. У всіх цих нехитрих оповідях, в яких хіба що вчений ерудит міг вловити відлуння серйозних історичних подій далекого минулого, відбувся остаточний відхід від античної міфології як сюжетотворюючого начала і від античної поетики. Такі серйозні поети високого середньовіччя і раннього Відродження, як Данте, Чосер, Боккаччо та інші утверджували топіку *неміфологічної* оповіді й нової поетики, в основі якої — настанова на *вірогідність* і навіть загальновідомість розказаного. Міф начебто замінюється поголосом (*fama*).

Цю традицію доповнювала інша, що виникла на основі східних вражень доби хрестових походів (лицарські романи). Тут також знаходимо настанову на захопливість читача, але уже не буденного випадку, а подвигу, і не міфологічного в античному розумінні, а з новими героями і в нових обставинах. Замість подвигу — «авентюра», замість міфу — казковість. Замість руйнівних афектів античних героїв — складне морально-психологічне мотивування.

Останнє свідчить про те, що середньовічна людина під впливом християнського життя поступово відкривала для себе свою душу, життя якої вона намагалася зіставити з життям *поза* нею. Запити свідомості, внутрішні мотиви поступово ставали для людини мірилом в підходах до життя зовнішнього («Пісня про Роланда»). В середні віки формується *духовність*, порушується питання про *сенс життя*. Ні того, ні іншого античність не знала.

Незважаючи на строкатість середніх віків, ми можемо говорити про панування в їх культурі певної універсальної естетичної, а в літературі — універсальної стильової системи, яка не була резуль-

татом вузької інтелектуальної діяльності окремих поетів чи вчених, а відображала загальну духовну парадигму своєї доби. Про це свідчить також відхід від штучно насаджуваних в поезії пізньої античності (зокрема волею імператорів) «реставраторських» тенденцій.

В ліриці Вальтера фон дер Фогельвейде і Данте Аліг'єрі, найбільших ліричних поетів середніх віків, ми знаходимо цілком сформовану нову поетику. Відбулося *повне* оновлення лексики, а отже, і повне прощання з античністю. Думка збагатилася *абстрактними* поняттями. Поетичні порівняння відносять нас не до буденного, як у Гомера, а до смислу *безкінечного*, ідеального, «романтичного». Хоча абстрактне не поглинає реального, а в лицарському епосі стихія низької дійсності виявляється досить виразно (Трістан і Ізольда), — відбувається відкриття нової диспозиції: реальність знайшла свій *прихований зміст*. Наблизитися до нього можна не з міркою також реальності, а з міркою *внутрішнього* життя. Але це внутрішнє життя розуміють уже не як психологічну чи фізіологічну реакцію (як у Сапфо), зліпок із зовнішнього (бо зовнішній світ вважають тепер недостойним, за великим рахунком — грішним); внутрішнє стає незалежним від зовнішнього, сказати б, автономним, а отже — *самоцінним*. Його глибина була ще недостатньо відомою, можливою — не до кінця осягнуті; воно нерідко завдавало страждань, мучило докорами хворого сумління, не давало затамувати себе справами буденності (Франсуа Війон). Дух, спрямований до таємничої нескінченності, пов'язаний із грізними і водночас радісними перспективами буття людського, дух, що споглядав зі своїх висот низьку буденність, проте не зневажав її, а підносив людину над нею, *дух* проголосив себе володарем.

Література

2.1. Література раннього середньовіччя

1. Шкунаев С. В. «Похищение Быка из Куальнге» и предания об ирландских героях // Похищение Быка из Куальнге. — М.: Наука, 1985 — С. 382—446.
2. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. — Л.: Наука, 1971.
3. Стеблин-Каменский М. И. Миф. — Л.: Наука, 1976.

2.2. Література високого середньовіччя

1. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о нибелунгах / Пер. с нем. / Вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунского. — М., 1960.
2. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. — М., 1961.

3. Штейн А. Л. История испанской литературы (средние века и Возрождение).— Л., 1969.

4. Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры.— СПб., 1901.

5. Мейлах М. Б. Трубадуры.— Л.: Наука, 1975.

6. Мейлах М. Б. Язык трубадуров.— Л.: Наука, 1975.

7. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе.— М., 1976.

8. Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде.— М.: Наука, 1976.— С. 623—697.

9. Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Вопросы типологии // Художественный язык средневековья [Сб.].— М.: Наука, 1982.— С. 250—266.

10. Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщины во Франции XII в. // Одиссей. Человек в истории.— М.: Наука, 1990.— С. 90—96.

11. Шишмарев В. Ф. К истории любовных теорий романского средневековья // Избранные статьи: Французская литература.— М.; Л.: Наука, 1965.— С. 191—270.

12. Ле Гофф Ж. С небес на землю (Перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII—XIII вв.) // Одиссей. Человек в истории.— М.: Наука, 1991.— С. 25—47.

13. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры.— М.: Искусство, 1972.

2.3. Данте Алиг'ери

1. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура.— М., 1988.

2. Доброхотов А. Л. Данте Алиг'ери.— М., 1990.

3. История всемирной литературы: В 9 т.— Т. 2.— М., 1984.

4. Санктис Ф. де. История итальянской литературы: В 2 т. / Пер. с итал.— Т. 1.— М., 1963.

5. Франко І. Я. Данте Алиг'ери. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір з його поезій. Дантова друга любов // Збір. тв.: У 50 т.— Т. 12.— К., 1978.

РОЗДІЛ 3

ЛІТЕРАТУРА ВІДРОДЖЕННЯ





—3.1.—

ВІДРОДЖЕННЯ В ІТАЛІЇ

|1|

Загальне поняття Відродження

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

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

Міста і бюргерство. Відродження почалося в Італії, на батьківщині античності. Воно стало можливим завдяки історичній пам'яті про античність, яка не вмирала упродовж усього попереднього тисячоліття. Тож цілком логічно, що воно охопило переважно зону колишнього латинського впливу. Відродження можна

уявити як культуру європейського суперетносу, за віддалений історичний аналог якого може правити весь культурно-географічний ареал Римської імперії.

Центрами ренесансної культури стали насамперед молоді міста, де зароджувалися і розвивалися якісно нові економічні відносини — буржуазні¹. Їх стимулювали хрестові походи, які тривали протягом двохсот років і потребували економічного забезпечення в надзвичайних масштабах. В Італії і на півдні Франції ціла індустрія виробляла для хрестоносців озброєння, корабельний обладунок, одяг, побутові речі. Розвивалася банківська справа.

У містах утворився новий соціальний стан — бюргерство. Стала утверджуватися нова психологія життя, в основі якої лежала цінність *земного буття, земного успіху і слави*. Ця нова життєва психологія у своїх головних рисах збігалася з античною і суттєво відрізнялася від середньовічної, в основі якої лежав страх перед життям як перед долиною гріха².

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

Гуманісти. *Гуманісти* почали розглядати світ, людину в ньому, красу не з теоцентричної, а з *антропоцентричної* точки зору, що багато в чому збіглося з античними підходами. Першими популяризаторами всього римського, а потім і грецького в Італії у XIV ст. були Ф. Петрарка і Дж. Боккаччо. Свого справжнього піку вивчення античності й гуманістичний рух в цілому досягли в XV ст., коли в Італію стали переселятися із захопленої турками Візантії (1453 р.) вчені — хранителі античної мудрості. Вони принесли з собою знання грецької філософії, наприклад Платона, і літератури, зокрема Гомера. Серед гуманістів поруч з латинською мовою набула поширення грецька. В добу Відродження в Італії зародилася *інтелігенція*³.

Папи римські, королі й тирані оточували себе гуманістами, які давали їм поради, спираючись на праці давньоримських правознавців та істориків. Так, Петрарка (XIV ст.) перебував під покровительством кардинала Джованні Колонна, а пізніше — архієпископа Вісконті. У XV ст. Лоренцо Валла служив секретарем у неаполітанського короля Альфонса Арагонського; Леон Баттиста Альберті був службовцем папської канцелярії; Марсіліо Фічіно, Анджело Поліціано, Нікколо Макіавеллі знаходилися на службі або були під покровительством правителя Флоренції Козімо

¹ Від слова *bourg* (франц.) — ярмаркове містечко, місто.

² Див.: *Ле Гофф Ж.* Цивілізація середньовікового Запада / Пер. с франц. — М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. — С. 302.

³ Див.: *Петров М. Т.* Італьянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. — Л.: Наука, 1982; *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М.: Наука, 1978.

Медичі. Фічіно переклав діалоги Платона і став засновником «платонівської академії». Макіавеллі прославився написаним для Медичі невеликим трактатом «Державець» («Принцепс», «Il Principe»); продовженням став трактат «Роздуми з приводу трьох книг Історії Тита Лівія».

Ренесансна утопія. В політичному плані в ті часи також намагалися орієнтуватися на античні зразки. У XIV ст. спалахнуло повстання під проводом Кола ді Рієнцо, який задумав повернути середньовічний Рим до порядків ранньоримської республіки. Ця ідея захопила поета Петрарку. Збереглося листування Петрарки і Кола¹.

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

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

Християнський гуманізм. Відродження аж ніяк не можна розглядати як механічну реставрацію античності і повну зневагу до духовного досвіду середніх віків. Треба говорити про історичний синтез античності і середньовіччя, який виразився у поєднанні античного життєлюбства з євангельською етикою духовно змістовного життя. З цієї причини досить важко провести різку межу між кінцем середніх віків і початком Відродження. Найяскравіше вказаний нами синтез виявив себе в феномені так званого *християнського гуманізму*, принципи якого сформулював нідерландський вчений Еразм Роттердамський (1466–1536). Він обстоював думку, що щастя людини в земному житті є одним з положень християнської етики. А. Швейцер писав, що з погляду традиційної еван-

¹ Див.: Корелін М. С. Очерки італійського Возрождения.— М., 1910.— С. 35–114 («Петрарка как политик»)

гельської доктрини це була ересь: адже Ісус Христос закликав готуватися до кінця світу. Християнство в його ранньосередньовічному варіанті — це «релігія очікування кінця». Проте цій «ересі» Еразма ніхто не надав значення¹.

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

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

Ренесансний протестантизм. Стихійний сенсуалізм, сексуальна емансипація в розпусних формах, політична сваволя і правова анархія, персональний ризик як моральний принцип мали рано чи пізно привести до реакції аскетизму. Вона з'явилася у вигляді *протестантського руху*, щоправда не в Італії, а в інших країнах. В Німеччині розпуста римського духівництва, непомірні витрати грошей німецьких віруючих на монументальне будівництво, наприклад собору св. Петра, викликали бурхливий протест і призвели до утворення *лютеранства*. У Франції і Швейцарії поширився *кальвінізм*² (обидва на початку XVI ст.). Протестанти відмовилися від духівництва в релігійному житті і заперечували

¹ Швейцер А. Благоговение перед жизнью.— М.: Прогресс, 1992.— С. 127.

² Мартін Лютер (1483–1545), Жан Кальвін (1509–1564) — богослови, реформатори церкви відповідно в Німеччині та Швейцарії.

його виняткове право тлумачити Біблію та її цінності. Прагнучи повернути народ до колишньої чистоти віри і святості, вони перекладали Біблію національними мовами. Проте для мистецтва окремих країн протестантський рух виявився майже безплідним. Так, в Англії часів Шекспіра протестанти переслідували театр і народне мистецтво. Те ж саме було і у Швейцарії (XVI — поч. XVII ст.).

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

Три періоди італійського Відродження. В італійському Відродженні виділяють три періоди. Ранній — «Треченто»¹ (XIV ст.); його представляє так звана флорентійська трійця: Данте (якого прийнято вважати духовним батьком італійського Відродження), Петрарка і Боккаччо. Серед інших письменників слід згадати новеліста Франческо Саккеті (1335—1396). Зрілий період — «Кватроченто» (XV ст.); це був час загального захоплення всім античним після переселення в Італію візантійських учених, *вік гуманістів*. Певною мірою були навіть забуті літературні здобутки раннього Відродження, падала популярність італійської мови на користь латинської. Найпомітніші постаті: Луїджі Пульчі (1432—1484), Маттео Баярдо (1441—1494), Анджеоло Поліціано (1454—1494). Пізній період — «Чинквеченто» (XVI ст.), що переходить в бароко. Найяскравіші представники: поети Лодовіко Аріосто (1474—1533), Мікельанджеоло Буонарроті (1475—1564), історик і драматург Нікколо Макіавеллі (1469—1527), останній ренесансний і перший бароковий поет Торквато Тассо (1544—1595), гуманіст-утопіст Томмазо Кампанелла (1568—1639).

|2|

Франческо Петрарка (1304—1374)

Життєвий шлях. Життя Петрарки проходило переважно у місті Авіньйоні на півдні Франції, де знаходилася резиденція римських

¹ Trecento — дослівно: «(тисяча) трьохсоті (роки)»; Quattrocento — «чотирьохсоті», «Cinquecento» — «п'ятисоті» (італ.).

пап після їх вигнання з Риму¹. Батько поета, що був другом Данте, знайшов тут притулок після вигнання з Флоренції. Майбутній поет вивчав право в університетах Монпельє та Болоньї. В юності Петрарка прийняв духовний сан. Він прославився своїми гуманістичними студіями. Обсяг всього написаного ним величезний. Писав він латинською мовою. Ця мова, на відміну від середньовічної, одержала назву *гуманістичної латини*.

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

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

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

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

¹ Час так званого авіньйонського полону пап: 1304—1370.

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

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

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

Петрарка став засновником ренесансної ліричної поезії. Основною темою ренесансної лірики стало оспівування прекрасної дами і її краси. Петрарка узаконив і удосконалив в ренесансній літературі жанр *сонета*. Сонет складається з 14 рядків, які розбиті на два *катрени* і два *терцети*¹ і щодо змісту побудовані як силізм. Це вказує на раціоналістичний характер поезії Відродження. Суттєвий елемент становить не переживання чи споглядання, а аргументація, доказ.

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

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

¹ В сонеті катрен — строфа з чотирьох рядків, терцет — строфа з трьох рядків; трирядкова строфа з самостійною функцією називається терцина.

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

Як не любов, то що це бути може?
А як любов, то що таке вона?
Добро? — Таж в ній скорбота нищівна.
Зло? — Але ж муки ці солодкі, Боже!
Горіти хочу? — Бідкатись негоже.
Не хочу? — То даремна скарг луна.
Живлюча смерте, втіхо навісна!
Хто твій тягар здолати допоможе?
Чужій чи власній волі я служу?
Неначе в просторінь морську безкраю
В човні хисткому рушив без керма;
Про мудрість тут і думати дарма —
Чого я хочу — й сам уже не знаю:
Палаю в стужу, в спеку — весь дрижу.

(Переклад Дмитра Паламарчука)

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

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

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

(Переклад Дмитра Павличка)

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

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

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

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

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

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

(Переклад Дмитра Павличка)

Джованні Боккаччо (1313—1375)

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

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

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

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

«Декамерон». Найвище досягнення Боккаччо — це його збірка новел «Декамерон», написана на початку 1350-х рр. Вона складається зі 100 новел, які об'єднані між собою сюжетною рамою. Під час епідемії чуми у Флоренції (реальна подія) десять молодих людей і дам збираються у передмісті, де, відкинувши страх смерті, життєрадісно спілкуються і розповідають захоплюючі історії. Умо-

ва така: треба розповісти про те, що трапилося насправді, але знайти у звичному щось незвичне чи несподіване. Тобто поєднуються настанова на реальність і одночасно на елемент екстраординарності. Такий жанр короткої оповіді одержує назву *новела*, від *nova* — новий, незвичний. Як бачимо, Боккаччо в сенсуалістському дусі переосмислює тут Дантову ідею «нового життя».

Персонажі. Досліджено, що Боккаччо не придумав майже жодного сюжету збірки. За джерело йому правила книжка анекдотів італійською мовою «Новелліно». Серед персонажів ми знаходимо багато реальних осіб: тут королі сицилійські Фрідріх I, Фрідріх II та Гвільєльмо II, неаполітанські Карл і Роберт Анжуйські, арагонські і сицилійські Педро і Філіппо, Вільгельм II Шотландський, Філіп Кривий Французький та ін.; князі Танкред Салернський і Канне делла Скала Веронський; ватажки хрестоносців Готфрід Бульйонський і маркіз Монферратський; римські папи Александр III і Боніфаций VIII, засновник чернецтва св. Антоній, художники і поети Буффальмакко, Чімабуе, Джотто, Чекко Анджольєрі, Гвідо Кавальканті, знамениті купці і лихварі, прості городяни.

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

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

Боккаччо перший починає акцентувати увагу на стосунках людей *по горизонталі*. В середньовічному суспільстві вся структура людських відносин будувалася на основі соціальної вертикалі, коли брався до уваги офіційний статус людини, сама ж людина мала цінність з огляду на її соціальну роль, тобто певне майнове становище, васальну залежність, корпоративну чи партійну належність тощо. Та Боккаччо вважає, що для людини як такої важливішою є її природна сутність. На основі сутності, обумовленої самою *природою*, між людьми встановлюються довірливі, щирі, *відкриті* стосунки. Стосунки по горизонталі, на думку письменника, важливіші, ніж по вертикалі. Природна сутність людини

заявляє про себе в *екстраординарних* обставинах, коли йдеться про найсуттєвіші для неї життєві інтереси. Цим пояснюється авантюрно-пригодницький елемент у новелах як *ситуація випробовування*.

Відмінність концепції «Декамерона» від концепції «Божественної комедії» полягає в тому, що у Данте люди за життя розділені становою нерівністю і лише після смерті стають рівними. Вони рівні перед судом Божим. У Боккаччо люди рівні уже *за життя*, з огляду на свою спільну природну сутність.

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

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

Італійський дослідник В. Бранка у книзі «Боккаччо середньовічний» встановлює первісний, високий зміст текстів, покладених в основу чималої групи жартівливих і еротичних новел. Так, новела (I, 1) про сера Чаппеллетто, негідника і розпусника, якого після смерті було проголошено святим угодником, десакралізує жанр «про праведні усіння». Новела (II, 7) про дочку вавилонського султана Алатіель, яка, прямуючи до нареченого, належала великій кількості чоловіків, заснована на традиційному сакральному жанрі «про знамениті і героїчні пригоди звияжних дів». Тут знаходимо певну подібність до давньогрецького роману. В новелі (III, 10) про дівчицю Алібек в пустелі, яка втішає плоть якогось відлюдника, не розуміючи як слід, що вона робить, переосмислюється жанр оповідок «про плотські спокуси самітників та знамениті перемоги над дияволом».

Новели про архангела. Прикладом гуманістичного застосування техніки комічного переосмислення (десакралізації) може слугувати новела (IV, 2). Якось удовиця приймає у себе ночами одного хтивого ченця. Щоб скоріше домогтися своєї мети, чернець переконає жінку, що він — архангел Гавриїл. Лізетта вірить і навіть повідомляє про це подругам, ті розповідають своїм чоловікам, чоловіки приходять подивитися на архангела, впізнають ченця і

лупцюють його. Новела закінчується тим, що чернець голий тікає. Головний технічний прийом автора — пародія на біблійну легенду про Благовіщення. Всі її смислові лінії і поведінкові мотиви замінені тут на протилежні. Виникає ефект кривого дзеркала. Ренесансний читач сміявся, бо мимоволі порівнював відображення з тим, що має відобразитися. В цьому і полягала «новина» (несповіданка), що відповідала жанру «новели».

Вдруге Гавриїл, точніше його перо, фігурує в новелі (VI, 10). Мандрівний чернець Чиппола (Цибулина) показує довірливим віруючим перо нібито архангела Гавриїла і бере за це гроші. Два якихось пройдисвіти викрадають перо і насилають у скриньку золу. Чернець не розгубився і заявив, що зола — це те, що залишилося від святого Лауренціо (який був спалений) і має цілющу силу. Цього дня він зібрав ще більше грошей¹. Наступною несподіванкою в новелі стало примирення ченця з крутіями. Як бачимо, ренесансна новела містить настанову не так на унізнення знайомого матеріалу (що характерно для сакральних текстів, житій, хронік і т. п.), як на його нове переосмислення чи несподівану розв'язку.

Новела про Гізмонду. Проте тема переосмислення середньовічної моралі, а отже, й емансипації від неї, проходить не лише у жартівливих, а й у серйозних, сентиментальних новелах, яких чимало у збірці. Так, у новелі (IV, 1) Гізмонда, дочка князя, покохала Гвіскардо, простого слугу, захопившись «благородством його душі». Батько вбиває юнака, дочка від горя помирає. Наприкінці новели батько зрозумів свою провину і наказав поховати обох поруч в одній могилі (момент «новизни»). Герої самостійно вирішують свою долю і тим самим емансипуються від влади соціальної догми. Адже сеньйором у сім'ї вважався батько, його рішення було законом. Характерно, що закохані мотивують свою поведінку не анархічним еротичним свавіллям (як в попередніх новелах), а посилаються на певні релігійні постулати. Це поширений серед раннях гуманістів *пантеїзм*, або релігія природи. «Тіла наші зліплені всі з однакового тіста, і один творець створив душі наші, наділивши їх однаковими силами, здібностями і властивостями. Сама лише чеснота одрізняла з першопочину людей, що народжувалися і народжуються всі однаковими: хто тії чесноті мав більше і діяльніше проявляв її, тих називали благородними, а інших — неблагородними. Згодом усе перевернулося і закон цей затемнився...»² Смісл цих слів такий: людину належить шанувати не за те місце, яке вона посідає на ієрархічній суспільній драбині, а

¹ В добу Відродження починається гуманістична критика так званих святих реліквій, які заповнили Європу після хрестових походів.

² Переклад Миколи Лукаша.

за природні достоїнства. Це і є чисто гуманістична, ренесансна точка зору.

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

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

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

—3.2.—

РЕНЕСАНС У ФРАНЦІЇ

|1|

Франція доби Ренесансу

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

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

Ренесансні королі. Ренесанс у Франції розвинувся у дворянському середовищі, у нечисленних центрах влади. Французькі королі, духівництво і представники знаті виступали як меценати. Серед королів слід окремо згадати Франціска I (1515–1547), справжнього ренесансного володаря, що відзначався у придворному житті підступністю і жорстокістю, був охочий до грубих чуттєвих насолод і легковажних розваг, умів причаровувати жіночі серця, в разі потреби не зупинявся перед насильством¹. Безсумнівно, ренесансна «широта» постає в його особі ще як анархічна, груба, азартна жадоба життя.

Франціск воював з Італією, намагаючись підкорити її своєму впливу. Його солдати вивезли в Париж безліч скарбів італійського і античного мистецтва. Цей король багато сприяв розвитку мистецтва у Франції. Він запрошував до себе працювати Леонардо да Вінчі, Бенвенуто Челліні та ін. Він почав перебудовувати Париж. На противагу богословській Сорбонні відкрив світський навчальний заклад Колеж де Франс. Він дозволив ученим користуватися королівською бібліотекою в замку Фонтенбло. За його сприяння з'явилися переклади французькою мовою античних класиків —

¹ В. Гюго відтворив образ Франціска в драмі «Король бавиться», а Дж. Верді на сюжет цієї п'єси написав оперу «Ріголетто», де вивів Франціска під ім'ям Герцога.

Гомера, Плутарха, Фукидіда, Ксенофонта та італійських письменників — Данте, Петрарки, Боккаччо. На короткий час він наблизив до себе Ф. Рабле.

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

Реформація. Розквіт Ренесансу у Франції був затьмарений реформаційним рухом, який очолив Жан Кальвін (1509–1564). Франціск всіма силами намагався протистояти реформації і навіть вислав Кальвіна за межі Франції (1533). У 1536 р. Кальвін друкує в Базелі (Швейцарія) свою головну працю «Напучування у християнській вірі», невдовзі назавжди оселяється в Женеві. З середини 1540-х років це справжній релігійний диктатор і фанатик. В Женеві він переслідує мистецтво і театр, спалює на вогнищі іспанського вченого і природознавця Мігеля Сервета (1553). Постійні інтриги і злочинна енергія Кальвіна призвели до активізації реформаційного руху у Франції. Король залишався католиком. Нетерпимий і деспотичний Кальвін розпалював національну ворожнечу. У 1562 р. почалися релігійні війни між католиками і гугенотами (протестантами), їх кульмінацією стала Варфоломійська ніч на 24 серпня 1572 р., коли за наказом Катерини Медічі було таємно вбито до 30 тис. гугенотів. Після цього конфлікт тривав до 1598 р., коли король Генріх (Анрі) IV спеціальним указом («Нантський едикт») дарував гугенотам рівні з католиками громадянські права. Щоправда, в наступному XVII ст. конфлікт між католиками і гугенотами розгорівся з новою силою.

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

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

Саме містам судилося стати центрами нової культури, яка увібрала в себе естетичні особливості культури престоноардної, плебейської, низової. Відродження можна розглядати як синтез

нових гуманістичних ідей з певними елементами простонародної культури середньовічного міста. Саме з неї доцільно розпочати аналіз французького Відродження.

|2|

Література середньовічного міста

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

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

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

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

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

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

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

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

Стихія перевдягання знайшла відбиття у середньовічному *карнавалі*, який розігрував можливість переходу людини від узаконеного і незмінного життєвого статусу до іншого, але з обов'яз-

ковим поверненням назад. Тому всі сюжети з перевдяганням називають ще карнавальними, а всю культуру середньовічного міста — карнавальною, або *сміховою* культурою¹.

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

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

Головним твором Війона вважають «Великий Заповіт». Це також своєрідна сповідь, то іронічна, то трагічна, в яку вставлено кілька десятків віршів — *балад*. В них превалює тема марноти життя і швидкоплинності часу. Оскільки Війон пристрасно віддавався чуттєвим насолодам, то вважав своє власне життя, очевидно, безнадійно загубленим. Він кохає повію, товстеньку Марго, разом вони пропивають зароблені нею гроші. Він розуміє, що кожний його крок гріховний і наближає його до страшної розплати. Серед-

¹ Припускають, що саме слово «карнавал» дослівно означає «корабель на колесах» (car paval), який тягнули під час ходу. Докладніше про це див.: *Йоффе Й. И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI—XVIII веков. — Л., 1937. Про «карнавальну культуру»: *Бактин М. М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

ньовічний світ, в якому людська природа потерпає від численних обмежень, стає для нього фатальним, а життя як таке здається йому позбавленим сенсу. Станові привілеї, якими люди так пишались, здаються йому безглуздими, бо не допомагають врятуватися від смерті — ні лицарю, ні єпископу, ні графу — так само як і злодію. В цих віршах ми знаходимо поширений в середньовічній культурі мотив «танку смерті». Разом з тим Війон неспроможний піднятися духом над емпіричним буттям, йому не властива ренесансна широта, яка б дозволила спокійніше дивитися на свої біди і гріхи і шукати в них естетично цікавий матеріал. Звідси його песимізм і скептицизм.

Ваганти. В цілому вірші Війона примикають до цілого напрямку в середньовічній літературі — поезії *вагантів* — мандрівних поетів-школярів, чиї зухвало життєлюбні вірші-пісні в дусі стихійного сенсуалізму оспівують кохання і невибагливо-життєрадісних дівчат, вино, природу, дозвілля. Писали ваганти комічним суржилом з університетської латини і німецької або французької мови (*макаронічна мова*). Ми знаходимо у них також сильні антиклерикальні мотиви (пародійна «Всеїянійша літургія», XIV ст.)¹.

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

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

¹ Збереглися ноти з музикою вагантів. На основі такого рукопису XIII ст. німецький композитор Карл Орф (Orff) написав кантату «Carmina Burana» («Баварські пісні»), 1937 р.

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

|3|

Творчість Франсуа Рабле (1494–1553)

Життя Франсуа Рабле. Найповніше дух всієї епохи виразив Ф. Рабле у книзі «Гаргантюа і Пантагрюель». В першій половині свого життя він — духовна особа, живе в різних монастирях, які традиційно з часів середньовіччя були осередками освіти, але його вчені заняття були гуманістичними, що суперечило монастирським статутам. У 36 років він складає з себе духовний сан, щоб вільно віддатися наукам. Його захоплює медицина. Він вивчає людське тіло як ренесансний мислитель. Для нього воно не грішна плоть, а мікрокосм, окремий світ. Він хоче зняти з нього всі заборони і прокльони. Він провадить анатомічні досліді, читає лекції, лікує хворих. Так складається його філософія світу в душі стихійного сенсуалізму. Її він і прагнув виразити у своїй книзі, яку почав писати без певного плану у 1532 році. Наступного, 1533 р. вперше активізуються протестанти. Сорбонна, центр католицизму і теології, посилює релігійну цензуру. Книга Рабле підпадає під заборону. Письменник реагує по-своєму: отримує прощення гріхів у римського папи і знов приймає духовний сан¹. Проте наукової і лікарської діяльності не перериває, так само як і літературної. Він знаходить покровительство у Франціска I і присвячує йому розділ III книги. Проте король не може повністю захистити Рабле від переслідувань Сорбонни. Становище письменника стає вкрай небезпечним після смерті короля. Він випускає розділ IV і закінчує V, але раптово помирає в Парижі.

Життя Рабле — це типова ренесансна біографія. Середньовічний поет Данте не мислив себе без батьківщини, свій непевний життєвий шлях у вигнанні він зобразив у вигляді важких підйомів

¹ Між Сорбонною і папським двором існувала певна напруженість у стосунках, з якої і скористався Рабле.

і спусків у пеклі й чистилищі; а ренесансний письменник Рабле не мислив себе без нових життєвих вражень і знань, він умів багато разів усе починати спочатку. В іншому їхні долі подібні: обидва стали жертвою історичних перипетій, обидва були вигнанцями, обидва марно пов'язували свої надії з покровительством короля.

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

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

Для розгортання ініціальної долі свого героя автор звертається до вже наявних ініціальних сюжетів. Так виникає пародійна основа книги. Перший розділ — це щось на зразок комічно перелицьованого «Державця» Н. Макіавеллі, такий собі комічний трактат про виховання принца. Другий розділ — пародія на лицарські поеми, зокрема на ірої-комічні версії «Пісні про Роланда» в Італії. Розділи з третього по п'ятий — це пародія на «Одіссею» і «Утопію» Томаса Мора разом узяті. Ініціальні труднощі не драматизуються, а навпаки, всіляко розвінчуються. Уже ці факти свідчать, що книга написана в душі ренесансного сміху. Книга, написана за таким принципом, ніколи не може дійти логічного кінця. Так само, як

ніколи не може умерти ляльковий Совізжаль (Петрушка). Смерть Рабле обірвала роботу над твором.

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

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

Панург. В розділі III Пантагрюель знаходить собі ідеального друга — Панурга. В цьому персонажі все побудовано в карнавальному дусі, на взаємовиключних якостях. Він ненажера і п'яниця, бешкетник і лихослов, злодюжка і розпусник; але він чесна і порядна людина, балакун і жартівник, мудрець і дотепник, веселий і приємний у товаристві. Панург демонстративно емансипується не лише від забобонів і упереджень, а й взагалі від усіх моральних

заборон. Він у супроводі Пантагрюеля та інших вирушає у далеку подорож по морю до оракула Божественної пляшки, щоб почути від неї пораду: чи слід йому одружуватися. По дорозі друзі зупиняються на різних островах, де живуть дивовижні істоти. Тут багато чого нагадує читачеві «перелицьовану» «Одісею» Гомера. Є навіть «троянський кінь», але не кінь, а свиня, в середині якої ховаються кухарі. Пляшка дає Панургові пораду не одружуватися, а пити далі. На цьому твір уривається.

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

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

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

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

Демонстративний антикальвінізм. У своїй книзі Рабле прагне розкрити якщо не красу і гармонію, то чуттєву привабливість реального світу. Він робить це здебільшого демонстративно, переходячи межу смаку і дозволеного. Це можна пояснити ба-

жанням кинути виклик кальвінізму з його культом аскетизму і духовним терором. Ставши на бік Кальвіна, коли той виступав проти Сорбонни, Рабле невдовзі відчув небезпеку, яку таїть кальвінізм для Франції, всієї культури. У книзі Рабле відбилася така характерна риса французької ментальності, як настанова на сенсуалізм, коли вищим критерієм істини вважають сприйняття органів чуття. У самого Рабле така настанова була вихована його анатомічними заняттями.

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

Торкаючись питання про виховання ідеального правителя, Рабле перший в Європі пропонує нову педагогіку, в основу якої покладено принципи єдності фізичного і розумового виховання, поєднання навчання з реальним досвідом, поваги до особистості учня. Зразковий правитель, на думку Рабле, мусить бути мудрим і освіченим (до нього пасують слова Платона: «Держава тільки тоді стане щасливою, коли царі будуть філософами, а філософи — царями» — I, 45), а також гуманним і доброзичливим до простих людей («Їхнею працею я живу, їхнім потом живлюся я сам, мої діти і вся моя сім'я» — I, 28). Він — опора для свого народу («Як молодий саджанець, народ треба підпирати, оберігати від усіяких бур, небезпек і пошкоджень» — III, 1). Правитель піклується про земне щастя і добробут підданих. За допомогою знань люди в майбутньому опанують сили природи («дістануться до джерел граду, витоків дощу і до кузні блискавок») і будуть справжніми господарями життя, більше того — «самі стануть як боги» (III, 51). Таким апофеозом увінчується натхненний, хоча здебільшого далекий від гармонійності сенсуалізм Рабле.

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

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

Майже всі поети були близькі до короля, служили при дворі або були під покровительством можновладців (Дора, Белльо, Жодель, Ронсар; Тіар був духівником короля), що не заважало їм бачити тіньові сторони придворного життя і навіть страждати від них (П. Ронсар: «Я ненавиджу двір, як смерть»). Всі здобули блискучу освіту, досконало володіли обома мовами античності, знали культуру ренесансної Італії. Якщо Рабле знайшов свою художню стихію в образах народного ярмаркового театру, а освіта його була переважно природознавчою, то культурно більш витончені поети «Плеяди» «повернули повагу до античності, особливо до латинської поезії, яка була для них джерелом натхнення»¹. Дехто (Дора) писав вірші латиною. Майже всі віддали данину історико-міфологічній трагедії чи ренесансній комедії на основі текстів Плавта і Теренція («Плутос» Ронсара, «Сміливець» і «Євнух» Баїфа, «Євгеній» і «Клеопатра» Жоделя та ін.). Серед їх кумирів і об'єктів наслідування були Анакреонт, Сапфо, Гораций, пасторальний Вергілій (у Белльо, Дюбелле). Наслідуючи «Енеїду», Ронсар написав «Франсіаду» (не закінчено). Баїф в ренесансному дусі вигадав собі любовну біографію у віршах; інші присвячували свої поезії певним дамам, що стало традицією після Петрарки. Слава Жоделя-драматурга суперничала зі славою Ронсара-поета.

Поезія Ронсара. Поети «Плеяди» висунули настанову не на переклад (що відповідало риторичним традиціям пізнього середньовіччя), а на *імітацію*. Цей принцип найбільш оригінально і творчо вільно втілював П'єр Ронсар (1524–1585). Історик французької мови так пише про Ронсара: «Це наш перший великий поет, він відкрив новий світ поезії століттям раніше, ніж Паскаль створив класичну прозу (...) У Ронсара ми знаходимо усталену і багату, впевнену у собі мову, добре відкарбовані вірші, слова, що

¹ Доза А. История французского языка. — М.: ИЛ, 1956. — С. 408.

посідають належне їм місце, гарну і гармонійну форму, патхненну античність»¹. В особі Ронсара ренесансна «широта» людини знайшла для себе не так належну глибину, як раціональну, урівноважену форму, що нею поет завдячує наслідуванням античних зразків, осмислених крізь призму римського класицизму. У Ронсара немає хаотичності мови Війона чи Рабле, душевних терзань Петрарки; не притаманна його почуттям і властива любовним переживанням Данте сувора прохолода католицького храму; його почуття сентиментальні чи цнотливо стримані, а еротика ховається за іронією і теплим комізмом. При цьому він не аскет, а яскравий ренесансний сенсуаліст, його поетичний погляд прикутий до речей. Але все ж не так, як у Рабле! У Ронсара це окультурена природа — в душі Вергілія і сприйнятої крізь його призму Сапфо: парки, квіти, примхливі рослини, пташиний спів, маленькі тварини, картинно стилізовані краєвиди — все милозвучно, все охоплено гармонійним сентиментальним настроєм, що вгадує наперед традиції рококо.

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

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

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

¹ Доза А. История французского языка. — М.: ИЛ, 1956. — С. 408.

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

Маніфест відроджував деякі жанри античності (епопея, трагедія, комедія та ін.), окремі з них протрималися у французькій літературі аж до середини XIX ст. (ода, сатира, послання, елегія, еклога). Мова поезії мала відрізнитися від мови прози. «Плеяда» стала далеким попередником французького класицизму — стиліскою правилами краси і естетичного самообмеження.

— 3.3. —

ВІДРОДЖЕННЯ В НІМЕЧЧИНІ ТА НІДЕРЛАНДАХ

|1|

Ідейні течії доби

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

Найвищі досягнення німецького Відродження належать насамперед образотворчому мистецтву (а нідерландського — ще й му-

зичному). Серед безсмертних малярів доби — Альбрехт Дюрер, Матіас Грюневальд, Ганс Гольбейн-молодший, Лукас Кранах та інші. Щодо літератури доби, то вона не подарувала нам творів, які можна було б поставити врівень з творами італійців, Шекспіра чи Сервантеса. Причиною того був цілий ряд специфічних обставин.

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

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

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

Лютер був талановитим літератором. Його значною заслугою був переклад народною мовою тексту Біблії, який сприяв утворенню з часом єдиної літературної німецької мови¹. Лютер створив також «протестантський хорал». Він написав тексти для священних співів, які виконувалися уже не спеціальним хором, як в католицьких храмах, а самими парафіянами. Музику він брав з народних пісень. Пізніше традиції протестантського хоралу використав у своїх творах Й. С. Бах.

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

|2|

Література доби

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

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

Отже, людина вільна у своєму виборі між добром і злом, між гріхом і благодаттю. Людина сама може визначити шлях своєї душі до вдосконалення. Ні диявол, ні божественна напередвизначеність не стануть їй на заваді².

¹ Сучасні німецькі видання Біблії використовують Лютерів переклад.

² Матеріали полеміки Еразма і Лютера вміщено у: *Еразм Роттердамський*. Філософские произведения. — М.: Наука, 1986.

«*Похвала глупоті*». «Похвала глупоті» (1509) — головний літературний твір Еразма, написаний в традиціях ренесансного сміху. Цей сміх виражає внутрішню незалежність і емансипованість людини від життєвих цінностей середніх віків. Оповідь ведеться від імені Глупоти. Глупота проголошує себе богинею і сама собі складає похвальну промову в традиціях карнавальної культури. Вона доводить, що немає у світі людей, які б не поклонялися їй. Серед них — звичайні люди і правителі, філософи і митці, поети, риторичні, філологи, правознавці, математики... Але чи не найдурніші — ченці, кардинали, папи, єпископи, а надто «німецькі єпископи і незліченна кількість священників — також недоумків». Виявляється, що «глупоту хвалить і Святе Письмо», а теологи дурні, бо «нерозумно пояснюють Святе Письмо». Сатира Еразма овіяна подихом Лукіана, його улюбленого письменника пізньої античності.

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

Хоч силу книг я маю вдома,
До них не сяду ні на мить.
Навіщо голову сушить?
Книжки, наука — то химери.
І прагнуть знать лиш фантазери.
Хай я невіглас, та піколи
Не розгублюсь в учених колі.
Скажу я «*ita*», замість «так».
Хоч я в латині й не мастак,
Туман пускаю все одно,
Завчивши: «*vinum*» — це «вино»,
«*Cuculus*» — «пень», «*serpens*» — «змія»,
«*Dominus doctor*» — звісно, — я.
Ховаю вуха, бо ж каюк:
Помітять зразу — я віслюк¹.

¹ Переклав з німецької Феофан Скляр за редакцією Дмитра Паламарчука.

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

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

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

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

¹ Переклали з латинської Йосип Кобів і Юрій Цимбалюк.

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

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

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

Ульріх фон Гуттен. До значних діячів німецького Відродження належить письменник-лицар Ульріх фон Гуттен (1488—1523). Вважають, що він був одним з авторів «Листів темних людей». Ульріх не ставить перед собою якихось спеціальних художніх завдань і вдається до сатиричної публіцистики, про що свідчать і назви: «Промови» (1515—1519), «Діалоги» (1520), «Нові діалоги» (1521). Його критика спрямована проти князів, бюргерів, німецького чернецтва, а також проти папських прелатів і католицького кліру. Як лицар Ульріх мріє про політичне об'єднання Німеччини в єдину державу під владою імператора. Він люто ненавидить папу римського. Помирає він в еміграції, де опинився після одної невдалої політичної авантюри (участь у повстанні архієпископа Трирського проти курфюрста).

«Народні книжки». Плебейський напрям у Відродженні представлений так званими народними книжками, написаними німецькою мовою. Вони не утворювали певного літературного жанру і являли собою цикли міських шванків, а здебільшого — перекази чи переробки строкатої літературної продукції минулих століть і сучасності. В цьому плані вони продовжували середньовічну традицію сюжетних компендіумів і переказів («Gesta romanorum» та ін.). Тут були лицарські романи, поезія шпільманів, сатиричні шванки, історичні хроніки, народні перекази, тваринний епос

тощо. Викладалися вони обов'язково прозою і були лексично й сюжетно пристосовані до розуміння нового читача: бюргера, ремісника, селянина. Це такі «книжки», як «Чарівна Мелузіна» (1456), «Трістан і Ізольда» (1484), «Рейнеке Фос Лис» (1498), «Фортунат» (1509), «Тіль Ейленшпігель» (1515), «Чарівна Магелона» (1535), «Доктор Фаустус» (1587), «Книга Лалів, або Шильд-бюргери» (1597) та ін. Нерідко сюжети «книжок» розігрували в ляльковому театрі.

—3.4.—

ВІДРОДЖЕННЯ В АНГЛІЇ

|1|

Дошекспірівський етап Відродження

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

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

Національно-історична свідомість. XVI століття сформувало характерну рису англійської нації — національну самосвідомість, яка виражалася, зокрема, у загальному інтересі до національної

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

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

Джефрі Чосер. Передвідродженню належить творчість Джефрі Чосера (1340—1400), головний твір якого — збірка з 24 вішованих «Кентерберійських оповідань», написаний в дусі «Декамерона» Дж. Боккаччо. Гурт прочан прямує до міста Кентербері, щоб поклонитися мощам святого Томаса Бекета; по дорозі вони розважаються тим, що розповідають різні захоплюючі історії. Припускають, що Чосер зустрічався в Італії з Петраркою і Боккаччо. Взагалі, італійська новелістика була широко відома в Англії. Шекспір черпав з неї свої сюжети — зокрема для «Отелло», «Ромео і Джульєтти» і більшості комедій.

Томас Мор. Найважливіша постать 1-го періоду Відродження — Томас Мор (1478—1535). Його доля була типовою для ренесансного гуманіста. Він здобув ґрунтовну гуманітарну освіту, посідав важливі державні посади, зокрема був лордом-канцлером при королі Генріху VIII. До його друзів належав Еразм Роттердамський, разом з яким вчені зараховують його до *християнського гуманізму*¹. Подібно до всіх гуманістів, він у своїх поглядах широко спирався на античні зразки. Перекладав грецьких класиків, зокрема сатирика пізньої античності Лукіана. Майже всі свої праці

¹ В. Дільтей називає цей напрям «релігійно-універсалістським тейзмом». Він пише: «Під цим я розумію переконання, що Божество однаково діяло і ще сьогодні діє у різних релігіях і філософіях. Воно знаходить своє вираження у морально-релігійній свідомості кожної шляхетної людини. [Це] твердження, передумовою якого є ідея універсальної дії Божества в усій природі і у свідомості усіх людей» (Дільтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. — М.; Иерусалим: Университетская книга; Geshtarim, 2000. — С. 42).

написав латинською мовою. Як англійський гуманіст, виявив інтерес до національної історії і написав, зокрема, історію Річарда III (роки правління 1513—1518), на основі якої пізніше Шекспір створив свою знамениту драму.

«Утопія». Т. Мор прославився твором «Утопія» («Золота книга, така ж корисна, як і забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопія»¹, 1516). Розповідь про цей небувалий острів ведеться від імені одного з супутників Америго Веспуччі, що нібито прожив на ньому 5 років. Характерні риси життя на острові: приватна власність відсутня, золото не має ніякої цінності. Деякі свої ідеї Мор почерпнув з Біблії, дещо узяв з «Політії» Арістотеля (ідея демократії, соціальної рівності і виборності всіх посад) і з «Держави» Платона (використання праці рабів). Після Т. Мора жанр утопії набув поширення в європейській літературі. Це типовий ренесансний жанр, в якому вироблялися варіанти ідеального суспільства, побудованого не на релігійній, а на *світській* основі. В «Утопії» моделювали можливість щасливого життя людини *на землі* — на противагу середньовічній ідеї «царства небесного».

Другий етап. 2-й етап Відродження позначений розквітом різних жанрів. Філіп Сідней прославився циклом сонетів «Арістотель і Стелла», в яких наслідував любовну лірику Петрарки, і морально-дидактичним романом в буколістичному стилі «Аркадія»; він розробив першу англійську поезію «На захист поезії» (1595). Найкращим здобутком Едмунда Спенсера, автора численних віршів в буколістичному стилі, стала поема «Королева фей» (1590, 1596), в якій поет алегорично пов'язав постать королеви Єлизавети I з часами легендарного короля Артура. Твір написаний знаменитою «спенсеровою строфою», яка складається з восьми п'ятистопних і одного шестистопного ямбічного рядка. Джон Лілі став популярним дякуючи пишномовному стилю своїх романів «Евфус, або Анатомія дотену» і «Евфус та його Англія» (1578, 1580); цей стиль був названий «евфуїстичним». Засновником жанру ренесансної трагедії вважають Крістофера Марло (1564—1593). Він перший розробив в літературі сюжет про Фауста («Трагічна історія доктора Фауста», 1589).

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

¹ Назва утворена від слова *топос* — «місце» і заперечувальної частки *ου* (грецьк.).

В. Шекспір як людина і автор

«Шекспірівське питання». Життєвий шлях Вільяма Шекспіра (1564–1616) відомий науці дуже погано. Нагромадилося чимало підстав для сумнівів у реальному існуванні цієї людини. Проблема реальності особи Шекспіра і справжнього авторства його творів відома в науці як «шекспірівське питання»¹. Причини цієї проблеми слід шукати в самому характері ренесансної творчості, коли митець вдавався до активного використання уже відомих літературних і театральних сюжетів, не зупиняючись навіть перед перенесенням у власний твір окремих шматків чужих текстів (так зване театральне піратство); а також в тій надзвичайно складній ситуації, в якій опинився англійський театр у XVII ст. — в умовах пуританської реакції: багато труп тоді вимушені були емігрувати (переважно до Німеччини) і показувати класичний ренесансний репертуар у зміненому вигляді, адаптованому до смаків і розуміння іншомовної публіки. За цих умов, коли значення індивідуального авторства взагалі було зведене нанівець, годі було й думати про збереження біографічних даних про драматурга.

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

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

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

Поетична творчість. Важливе місце у доробку Шекспіра посідає скромна за обсягом поетична творчість. У сонетах Шекспір оспівує не лише жіночий образ (традиційна тема ренесансного сонета), а й чоловічу дружбу; тут ми відчуваємо вплив філософії Платона, що в цю добу набула поширення у так званих плато-

¹ Див.: Гилілов И. М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого феникса. — М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997.

нівських академіях. Знаходимо мотиви гораціанства, збагачені чисто ренесансним *сенсуалізмом*. Це, зокрема, тема «пам'ятника»: сенс життя по-ренесансному зв'язується із земним. Людина здобуває безсмертя в нащадках (1–19); тендітна краса і палка пристрасть закарбовані у віршах поета, переживуть віки (55, 65, 74, 81 та ін.). Поет не боїться зізнатися, що його хвилює чуттєва краса обраниці, яка постає перед читачем далекою від шляхетного ідеалу раннього Відродження (130). Петраркіанські вагання при спогляданні земної краси дами відкидаються геть, поета не бентежить думка про гріховність чуттєвого потягу до жінки (порівняй сонет Шекспіра 141 із сонетом Петрарки CXII). В душі ренесансного індивідуалізму поет визнає за коханою право на вільний вибір, нехай навіть і не на його користь (116). Вище за кохання до примхливої і зрадливої красуні він ставить чоловічу дружбу (42). Почуття кохання оспівується як *бурхливе й пристрасне*, що оволодіває всією людиною (116). Внутрішні переживання розкриваються через опис афектів, майже в душі Сапфо (порівняй сонет 23 і вірш Сапфо «До богів подібним мені здається»). Погляд поета прикутий не до ідеальної краси як відображення вищої досконалості (як у Данте і Петрарки), а до земного, в якому він відкриває трагічні колізії. Проте радість захоплення чуттєвою повнотою земного сусидить у нього з трагізмом самотності: ренесансний індивідуалізм має свій зворотний бік (30, 66). Особливо це помітно при порівнянні сонета Петрарки XXXVI з сонетом 66¹, де розпач на ґрунті кохання без взаємності переростає в англійського поета у справжню «світову скорботу». Дуже показово, як Шекспір перетворює тут петрарківську антитезу з поетичного прийому на світоглядний принцип. Захоплення драматурга Петраркою виявилось в «Ромео і Джульєтті»: в яві 1 Ромео говорить про свої почуття до Розаліни мовою Петраркових сонетів. Взагалі Шекспірове осмислення поширених в ренесансній ліриці «петраркізмів» наближає його до чуттєво повнокровної поезії «Плеяди», зокрема П'єра Ронсара, хоча й без врівноваженості та сентиментальної стриманості французького поета. Причиною трагізму у Шекспіра стає не недосяжність ідеального (як у Петрарки), а чисто *земне* начало.

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

¹ Ці ідеї відбилися також у монологі Гамлета «Чи бути, чи не бути...».

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

3

Естетика Шекспірової драми

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

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

Концепція трагізму. У цьому прихованому характері *причинно-наслідкових зв'язків* полягає, за Шекспіром, непевність існування людини, яка може стати навіть трагічною. Це відповідає старозавітній концепції втручання вищих, непізнаних сил в життя людини. Так, біблійний персонаж Авраам ретельно і дбайливо крок за кроком будував свій добробут, але наслідок його праведного способу життя виявився для нього цілком непередбаченим: Ягве зажадав від нього принести в жертву Іакова. Але й цього разу наслідок був несподіваним, бо Ягве врятував Ісаака. З іншого боку, панування випадковості може стати причиною комічного безладдя (як в комедіях).

Поєднання трагічного і комічного. По суті, трагічне і комічне мають у Шекспіра одну основу. В його комедіях, як правило, ми знаходимо серед комедійних колізій одну таку, де події розвива-

ються з драматичною гостротою («Багато галасу даремно», «Сон літньої ночі» та ін.); разом з тим досить часто в трагедіях трапляються комічні ситуації і комічні персонажі, а деякі трагедії до певного місця розвиваються за законами комедійної колізії («Ромео і Джульєтта»). Деякі трагедії написані на сюжети комічних італійських новел («Отелло»).

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

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

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

Особливо оригінально поєднує Шекспір сюжетні лінії в історичних драмах (хроніках). Одна з них відтворює *реальні* історичні події, а друга розгортає *домислені* драматургом події приватного, нерідко інтимного життя персонажа. Розвиваючись відносно незалежно, ці лінії впливають одна на одну. Приватне життя й історична доля людини виявляються примхливо зв'язаними між собою. Так побудована історична драма «Генріх IV». Одна лінія відтворює реальну історичну подію — повстання графа Генріха Готспера проти короля, а друга знайомить нас з життям непутя-

щого принца, спадкоємця престолу Генріха в товаристві шахраюватого і розпусного сера Джона Фальстафа (Генріх і Фальстаф нагадують нам іншу пару персонажів: Пантагрюеля і шахрая Панурга з книги Ф. Рабле).

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

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

Приклад «несправжньої зав'язки» ми знаходимо в «Гамлеті», де появу привида нічний дозор і сам принц пов'язують спочатку з війною з Фортінбрасом. Істинний смисл нічної події розкривається лише в останній яві 1-ї дії, яку і можна вважати зав'язкою. Проте

лінія Фортінбраса не зникає, більше того, — появою Фортінбраса з армією завершується весь твір.

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

Ідея дуальності людини. В основі всієї драматургічної проблематики Шекспіра лежить по-ренесансному осмислена ідея дуальності людини і світу. Ми знаємо, що античність спиралася на ідею цілісності світу і людини. Ідею роздвоєності і світу, і людини внесло християнство. Світ роздвоєний на теперішнє, несправжнє і тимчасове, в якому фізично перебуває людина (сама до того ж роздвоєна на тіло і душу), і майбутнє, справжнє і вічне, до якого людина лине душею.

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

власної природної сутності, тобто згідно з логікою почуттів, життя серця.

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

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

|4| Трагедії

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

Ця п'єса дає нам нагоду подивитися, як переосмислював Шекспір свої сюжетні першоджерела. В новелі письменника італійського Відродження Джіральдо Чінтіо йдеться про звичайнісінькі ревності, тому його новела має комічний відтінок. У трагедії Шекспіра Отелло вбиває Дездемону з іншої причини. За його словами, в людині — крім того, що може побачити кожний, — є ще

певне внутрішнє джерело, яке живить її душу і цим робить неповторною. Справжнє щастя дружби чи кохання залежить від цього джерела душі, яке відкривається не кожному. Зрозуміло, що тут йдеться про природну сутність людини, яка є її прихованою сутністю і відкривається тільки спорідненій душі. Шекспір тут зіставляє чисто сенсуалістичне (емпіричне, прагматичне) світовідчуття з трансцендентальним (ідеалізуючим), наділяючи мавра здатністю до останнього. Та Отелло фатально повірив, що цього чистого джерела в Дездемоні не було, тобто що він обманувся, прийнявши видимість за сутність. Після вбивства він дізнається всю правду і переконується, що природна сутність людини, пов'язана з вищою духовною досконалістю, все-таки існує. Це робить його в останні хвилини життя щасливим.

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

Як бачимо, Шекспір в «Гамлеті» досить далеко віддалився від Боккаччо чи Рабле, у творах яких природна сутність допомагала людині вижити й утвердитися в житті. В «Гамлеті» природна сутність людини робить її життя трагічним. Тут ренесансна роздвоєність людини осмислюється як *трагічна* роздвоєність.

Помста як проблема належного вчинку в «Гамлеті». Шекспір зіштовхує Гамлета з персонажами, які чинять в аналогічних ситуаціях так, як їм *належить* чинити за їхнім офіційним статусом. Це персонаж із монологу актора, античний герой Пірр, який мстить за смерть батька — Ахіллеса, не вагаючись ні хвилини, бо такий вчинок визначений його родовим обов'язком. Юний принц Фортінбрас мстить за образу свого батька — старого норвезького короля, бо такого вчинку вимагає від нього кодекс лицарської честі. Лаерт покладається на авторитарне начало — слово і владу короля, а чисто людська симпатія до Гамлета на цей час відступає

для нього далеко на задній план. Показовий фінал трагедії: Гамлет передає всю владу Фортінбрасові, бо той не буде вагатися між двома природами людини, як Гамлет, а буде робити тільки належне¹.

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

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

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

ДЖУЛЬЄТТА. Лише твоє ім'я — мій ворог лютий,
А ти — це ти, а зовсім не Монтеккі.
Що є Монтеккі? Таж чи так зовуть
Лице і плечі, ноги, руки, груди
Або якусь частину тіла іншу?
О, вибери собі нове ім'я!
Та що ім'я? Назви хоч як троянду,
Не змінився в ній аромат солодкий!
Хоч як назви Ромео — він Ромео.
Найвища досконалість все ж при ньому,
Хоч би він був і зовсім безіменний.

¹ Див. про тему помсти: Шалагінов Б. Б. Зітнутись в герці з морем лиха («Гамлет» В. Шекспіра) // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1996. — № 9. — С. 13–17.

Шекспір протиставляє «найвищу досконалість» і «ім'я», тобто природну сутність і офіційний статус. В кожній трагедії він підшукує образ для позначення цієї вищої прихованої сутності. В «Отелло» це джерело, в «Гамлеті» — флейта, грати на якій може далеко не кожний...

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

ТІБАЛТ. Ромео, я ненавиджу тебе.
Для тебе слова іншого й вітання
Не могу я знайти, окрім «Негідник»!
РОМЕО. Проте, Тібальте, в мене є причина
Любить тебе. Вона тобі прощає
Образливі слова. Я не негідник.
Прощай! Як бачу, ти мене не знаєш!

(Переклала Ірина Стещенко)

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

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

виражається пафос звільнення людини від старих догм, то нерідко тема кохання об'єднується з темою ренесансного сміху; кохання — це найулюбленіша тема комедій (не тільки у Шекспіра).

В «Ромео і Джульєтти» тема кохання розкривається за допомогою трьох сюжетних ліній. Всі вони зіставляються між собою. Шекспір любить *дублювати* основну ідею, щоб привернути до неї увагу глядачів. Перший раз тема кохання звучить у зв'язку з тим, що Ромео закоханий в Розаліну. Самої дівчини ми не бачимо. Кохання Ромео зображається в душі любовної знемоги Петрарки. Юнак закохується в образ своєї дами, вона для нього недосяжний ідеал. Він прагне усамітнитися, щоб ніхто не заважав йому мріяти про неї. Він звертається до неї з монологами, які навіть за формою нагадують нам сонети Петрарки. Основний пафос його кохання — меланхолія. Ця лінія не має свого сюжетного розвитку. Вдруге тема кохання звучить в тій самій 1-й дії у зв'язку з тим, що юний граф Паріс сватається до Джульєтти, а вона дає згоду. Лінія кохання Паріса проходить через усю трагедію і уривається тільки зі смертю графа на могилі Джульєтти. В коханні Паріса домінує не ідеалізація і не пристрастність та чуттєвість; його почуття врівноважене і у своїх глибинах ґрунтується на *раціональному*. Порівнюючи кохання і дружбу, він в душі Платона віддає перевагу дружбі. Кохання Ромео і Джульєтти розкривається як ренесансне.

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

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

Шекспір конструює сюжет досить схематичний і водночас геніальний: він виводить на сцену людину, яка повністю зрослася, злилася зі своєю соціальною роллю, а потім відбирає в неї цю роль і спостерігає, що залишається в людині. Король Лір на початку трагедії повністю ототожнює себе зі своєю соціальною роллю. Здається, він ніколи не був просто людиною, а народився з короною на голові. Він не знає, чи може мислити, відчувати,

розмовляти якимось інакше, ніж король. Знаки його королівської влади стали нібито частиною його особи. Для нього масштаб і мірило всього на світі — його королівське достоїнство.

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

Між тим Гонерилья і Регана, які перестали бути підданими, тепер ставляться до Ліра як до нижчої від себе людини. Адже він уже не король! Шекспір різко розколює існування Ліра. Подумки він живе у минулому, фізично — у зовсім нових умовах. Зрозуміти цей розкол він не може. Річ не тільки у сильній психологічній залежності від старого стереотипу. Проблема глибша. Виявилось, що крім соціальної ролі, крім всіма визнаного соціального статусу в ньому як в людині більше нічого не було. Не було особистості. Не було душі. Він навіть втрачає розум.

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

Такий сюжет нагадує нам поширену в середні віки сюжетну схему про відродження до нового життя. Це уже згадувана нами «Сповідь» Аврелія Августина, «Божественна комедія» Данте... Це не випадково, адже і сам сюжет Шекспір узяв майже без змін із готового джерела (Гальфрід Монмутський. «Історія бриттів», роз-

діл 31). Як відроджується, наприклад, душа Данте до нового життя? Через споглядання страждань грішників і через співчуття їм. Так само розгортається і подальша доля Ліра. В 3-й дії він потрапляє у своєрідне пекло. Шекспір зображає на сцені жахливу бурю. Лір із жменькою відданих людей опиняється в чистому полі, безпритульний і безпомічний. За задумом автора, він втрачає розум, тобто здатність мислити по-старому — зухвало і зверхньо. Тільки тоді він починає розуміти людське страждання, нужденність:

...Бродяги,
Сіроми голі! Як на вас падуть
Страшні удари бурі оцієї,
Чи ж можуть ваші голови невикриті
Худі тіла в подертому вбранні
З негодою жахливою боротись?
Занадто мало думав я про це¹.

Нарешті в ньому прокидається здатність співчувати:

Навчайся, багатію! Відчувай,
Що бідарі всякденно відчують,
Віддай їм зайвину добра свого,
Щоб правда на землі запанувала.

(III, 4)

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

Лір. І неже ж оце людина? Придивись-но тільки до нього. Він не завдячує черв'якові шовком, звірові хутром, віви вовною, гірській кішці мускусом. Тут нас троє підроблених. Він — справжня людина. Неприкрашена людина — це ж і є така от злиденна, гола двонога істота. Геть, геть усе позичене! Иди-но, розстебни тут (*Рве з себе одежу*).

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

¹ Тут і далі переклад Максима Рильського.

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

|5| Комедії

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

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

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

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

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

його необізнаності (четверо закоханих в «Сні літньої ночі»), наївної простодушності (стражники в «Багато галасу з нічого», ремісники-актори в «Сні літньої ночі») чи порочних нахилів (сер Джон Фальстаф у «Віндзорських жартівницях»).

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

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

«*Сон літньої ночі*». В комедії «Сон літньої ночі» (1594) Шекспір показує, до яких непорозумінь і бід можуть призвести нестямні пристрасті, що не лише вирвалися з-під влади розуму, а й потрапили в полон до фантастичних істот і їх чаклунства. Ідеальному парю закоханих виступають князь афінський Тезей і його наречена Інполіта — зі шляхетною стриманістю і спокійною просвітленістю своїх почуттів. Тут же автор сміється ще з одної групи «закоханих». Це ремісники — грубі, малокультурні люди. Вони належать до поширеного у Шекспіра типу *фарсових* персонажів, що прийшли в його комедію з міського фольклору і відрізняються простакуватістю, незграбними манерами та комічною самовпевненістю. Вони балакуни і жартівники, їхні характери розкриваються головним чином через мову — недолугу та пишну. Діють вони невлад, проте наприкінці нерідко виходять героями. Навій зі своїми товаришами пристрастно закохані в театр і акторське ремесло. Вони репетирують трагедію, щоб показати її на весіллі Тезея та Інполіти. Їх пристрасть має жалюгідні наслідки, їх не освистали тільки дякуючи поблажливості князя. П'єса, яку вони розігрують, — історія про фатальне кохання Пірама і Тісби, що закінчилося смертю закоханих. Ще один натяк Шекспіра на ту ж саму тему.

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

У «Сні літньої ночі»¹ автор «переплутує» кілька сюжетних ліній, які, однак, легко розрізнити, оскільки вони позначені чіткою контрастністю. Шекспір показує нам любов у її численних іпостасях: любов всупереч волі батьків, що врешті-решт закінчується щастям (Гермія і Лізандр), але і смертю закоханих (літературні персонажі Пірам і Тісба); любов, що позначена браком взаємності чи ревнощами, але закінчується щасливо (Деметрій, Гелена); любов, що спокійно і гармонійно приводить до щасливого шлюбу (Тезей і Інполіта); шлюбні відносини, що переживають складний період сімейних чвар, але завершуються щасливим примиренням (король і королева фей та ельфів Оберон і Титанія); кохання як сліпе почуття (фантастична любовна пригода Титанії і ткача Навоя); нарешті, ідеальна любов — до мистецтва, яка долає брак таланту і смаку і здобуває поблажливу винагороду (ткач Навій та його товариші).

¹ Ця комедія була написана до весілля графа Вільяма Дербі.

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

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

В основі характерів Шекспірових героїв ми знаходимо *моральний і психологічний максималізм* — гранично виражені переживання, які, до речі, майже не трапляються в реальному житті. Такий максималізм почуттів властивий також Геро, яка продовжує кохати Клаудіо, незважаючи на глибоку образу, якої юнак завдав їй своєю відмовою в церкві. Тему надмірно пристрасних почуттів, які приводять людину до нещастя, подибуємо в інших творах, зокрема в «Ромео і Джульєтті». Тут заслуговують на увагу слова патера Лоренцо: «Бурхливі радощі страшні, мій сину, // Бо часто в них бурхливий і кінець (...) / Люби, та міру знай, і ти надовше // Любитимеш. Хто надто поспішає, // Спізнється, як той, що зволікає»¹.

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

Пристрасть, опановуючи людину, часом робить її смішною. Про це в комедії свідчить третя сюжетна лінія, пов'язана з дозорцями Кизилом, Дрючком і Протоколістом. Кизил та його товариші випадково дізнаються про злочинну змову, спрямовану проти Клаудіо. Вони хочуть розповісти про все губернатору Леонато. Але

¹ Переклала Ірина Стешенко.

пиха та гордість за свій вчинок, бажання виставити себе в найкращому світлі й дістати похвалу заважають їм зосередитися на суті справи. Комічно-простодушне почуття власної ваги Кизила викликає у глядача не просто сміх, а й тривогу за долю юних наречених.

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

— 3.5. —

ВІДРОДЖЕННЯ В ІСПАНІЇ ТА ПОРТУГАЛІЇ

|1|

Історичні передумови Відродження в Іспанії

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

Араби прийшли в Іспанію з Африки у VI ст. і фактично змінили інших завойовників — своїх попередників римлян і вестготів. Проте, будучи висококультурними племенами, араби збагатили культуру середньовічної Іспанії. Вони ретельно зберігали античні рукописи, розвинули античну математику і створили алгебру¹. Вони вплинули на формування іспанського етносу — його ментальність, зовнішній вигляд, смаки, звичаї, музику і поезію; в архітектурі створили так званий мавританський стиль.

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

¹ Саме це слово арабського походження.

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

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

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

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

Причини катастрофи. До причин занепаду відносять приплив золота з іспанських колоній в Америці, що зруйнував фінансову систему країни, загальмував розвиток власної економіки, посилив контраст бідності й багатства. Друга причина — негативна роль, яку відіграла католицька церква, зокрема інквізиція. Католицька церква посилюється на заключному етапі реконквісти, коли особливо жорстоко переслідували іновірців (арабів).

Католицизм сприяв зміцненню іспанського абсолютизму. Відтоді характерними рисами іспанського життя стали набожність, жорстка релігійна дисципліна, суворі мораль у побуті, етика лицарської честі¹. Церква та інквізиція мали великий вплив на монархічну владу. Інквізиція переслідувала всіх інакомислячих і своєю діяльністю гальмувала розвиток багатьох сфер: науки, техніки, інженерну і військову справу, економічну теорію тощо. Зло-

¹ Не слід забувати, що свою подорож до Індії—Америци Колумб вважав хрестовим походом. Жорстокість конкістадорів в Америці значною мірою пояснювалася бажанням викоринити жорстокі язичницькі звичаї американських індіанців, які суперечили християнській моралі.

вісної слави набуло ім'я інквізитора Торквемади, який за неповних десять років послав на вогнище 8 тис. чоловік.

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

|2|

Ренесансна література до Сервантеса

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

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

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

«Шахрайський (крутійський) роман». Якщо лицарський роман розкриває перед читачем світ ідеальних почуттів і умовно-

героїчної дійсності, то шахрайський (крутійський) роман занурює у стихію народного життя. Роман являє собою, як правило, розповідь від першої особи, яку веде *пікаро* (шахрай, волоцюга) про своє повне азартних пригод і кумедних витівок дитинство і юність. Події розгортаються у місті. В основі жанру лежать анекдоти й оповідки плебейського походження, об'єднані в одне сюжетне ціле постаттю пікаро. Композиційно роман будується як низка пригодницько-авантюрних епізодів.

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

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

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

Класичні зразки. Першим і класичним зразком шахрайського (пікареского) роману вважають «Життя Ласарільо з берегів Тормеса» невідомого автора (1554); за ним йде «Гусман з Альфараче» Матео Алемана (1599—1604). Неабиякої популярності жанр набув у наступну добу — бароко, в ньому посилилася поширена барокова ідея марної боротьби людини з обставинами. Особливо просла-

вився роман Франсіско Кеведо «Історія пройдисвіта на ймення Пабло, зразка волоцюг і дзеркала крутійв» (1604).

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

Іноді центральним персонажем шахрайського роману виступає жінка, як в романі Франсіско Лопеса де Убедо «Шахрайка Хустина» (1605) чи в романі Кастільо де Солорсано «Севільська куниця, або Вудка для гаманців» (1647). Шахрайський роман мав величезний вплив на розвиток європейського роману, зокрема на Філдінга, Діккенса, Гоголя.

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

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

Та, мабуть, найпопулярнішими і досі залишилися його комедії про кохання: «Собака на сні», «Дівчина з глечиком». «Учитель танців», «Валенсіанська вдова», «Зірка Севільї». Головні поетичні прийоми є типовими для ренесансної комедії. Рушійна сила сюжету — втручання випадковості та збіг обставин, який перешкоджає вільному волевиявленню персонажів. Лопе вміє розгортати події в стрімкому темпі. Як і в Шекспіра, у нього існує комізм обставин, коли серйозний персонаж потрапляє у смішні обставини

і стає смішним; і комізм характеру, коли персонаж смішить своєю поведінкою чи спорадичними виявами свого характеру. Як і Шекспір, Лопе дуже співчутливо і толерантно ставиться до своїх персонажів, він ніколи не буває сатириком.

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

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

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

|3|

Мігель Сервантес

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

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

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

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

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

Новелістика. До шедеврів Сервантеса належать «Повчальні новели» (1613). Сама назва збірки пояснюється тим, що Тридентський собор вимагав від письменників посилювати виховний, «настановчий» елемент у творах. Кінець творів мусить бути «щасливим і пристойним». Якщо італійська новела нагадує збільшений

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

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

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

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

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

Пародійний елемент. Наскільки незвичайним був пародійний задум твору? Відродженню було притаманно переосмислювати і

комічно «перелицьовувати» високі сюжети. В цей ряд нерідко потрапляли лицарські сюжети, і так утворився жанр під назвою *ірої-комічний епос* (в Італії це поеми, створені у XVI ст. на основі «Пісні про Роланда»: «Великий Моргант» Луїджі Пульчі, «Закоханний Роланд» Маттео Боярдо — XV ст., «Шалений Роланд» Лодовіко Аріосто та ін.).

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

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

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

Так само іронічно розкриваються взаємини Дон Кіхота і оточення. Його лицарські наміри високі і благородні, але здійснюються незграбно, без урахування реальності. Ось він зупиняє знатну даму, яка поспішає у власній кареті у справах, бо йому здалося, що її захопили розбійники. Ось він розганяє череду

баранів, бо вирішив, що то неприятельська армія. Ось звільняє каторжників, бо, на його переконання, «люди́на народжується вільною і ніхто не сміє тримати її в кайданах». Захищає хлопчика від жорстокого господаря, але після цього хлопчикові перенало ще більше, і так далі.

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

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

Світ двох реальностей. В романі існують дві реальності. Одна — це реальна провінція Ламанча з її безлюдними просторами, убогим населенням, бідними заїжджими дворами. А друга — це уява Дон Кіхота, яка цю реальність перетворює, прикрашає, героїзує, ушляхетнює. Дон Кіхот діє відповідно до своєї уяви, а не реальності. Питання, яка ж з двох реальностей вагоміша для самої людини, автор залишає відкритим.

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

Але, показуючи страждання свого зануреного у світ фантазій героя від зіткнення з реальністю, Сервантес тим самим підносить значення самої реальності. Навіть фанатик ідеї, страстотерпець віри не може ігнорувати реальність, бо скрізь відчуває її на своєму *тілі*. Але це не сенсуалізм раблезіанського кшталту. Конфлікт духу й тіла набуває тут трагікомічного характеру. Назвемо інші суттєві відмінності, які відображають перехід від високого Ренесансу до пізнього. В «Дон Кіхоті» реальність — чуттєвий, предметний світ — завдає герою самих лише страждань, а в «Гаргантюа і Пантагрюелі» дає радість і повноту буття; в романі Сервантеса надійним притулком від недружелюбної реальності для героя стає його уява і внутрішній світ, а в книзі Рабле життя персонажів протікає лише

в чуттєвому, емпіричному світі, який постає перед ними як привабливий і відкритий, а якогось окремого від неї *внутрішнього* світу герої не потребують.

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

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

Роль вставних новел в романі. Тепер ми можемо запропонувати свою відповідь на запитання, в чому полягає сюжетна близькість вставних новел з основним змістом роману. В новелах розповідають історії кохання, але не уявного, як у Дон Кіхота, а реального. Проте це кохання в усіх новелах закінчується трагічно, розпачем персонажів. І тільки Дон Кіхот з його уявним коханням залишається щасливим і внутрішньо непохитним. Це також свідчить на користь «ідеалістичної» концепції твору.

Проблема сутності людини. Сервантес виносить непросте і неоднозначне судження про людину. Людина, що заглиблена у свій внутрішній світ, світ уяви, і керується високою ідеєю чи вірою, — духовно незламна, непохитна. Але в реальному, фізичному житті така людина самотня, не може повністю реалізувати себе в оточенні, на її долю випадають тільки страждання. Драма в тому, що узгодити уяву і реальність між собою така людина не спроможна; та ж людина, що занурена в саму лише емпіричну реальність, не

заслуговує на звання Людини (це розкривається в 2-му томі, в історії губернаторства Санчо Панси).

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

Висновки

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

Сформульовані нами риси типологічно відділяють Відродження від середньовічної культури, попри найміцніший генетичний зв'язок з нею. Якщо в середні віки найвищою цінністю для людини було вміння неухильно наслідувати соціальний, моральний, естетичний *канон* (що, зауважимо, містило уже принципову відмінність від античності), наприклад, вірно служити сюзеренові, дотримуватися цехової поетики, відповідати правилам лицарського вєжества, додержуватися офіційно визнаних постулатів (християнської) моралі тощо, — то в нову добу найвищою цінністю почали вважати самотність і самодостатність особистості, не передбачувані ніяким соціальним, етичним, естетичним та іншими канонами.

В літературі ці зміни особливо яскраво відбилися в характері *трагічного*: в середні віки герой добровільною смертю доводив вірність своєму васальному обов'язку, відданість найвищому авторитарному началу; з огляду на це жанр трагедії тоді був неможливий¹. В нову ж добу персонаж обстоював через свою смерть власну духовну самодостатність. Смерть була мірилом внутрішньої самотності індивіда. Такий пафос смерті в драмах Шекспіра.

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

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

¹ Далі буде показано, що в добу Бароко, коли спостерігається певне повернення до середньовічної концепції людини, жанр трагедії зникає, щоб поступитися місцем морально-релігійній драмі (Кальдерон).

Шекспіра, в новелах Сервантеса, в шахрайському романі). Широке перероблення знайомих сюжетів, що було правилом уже в еліністичну добу античності, тепер набуло просто-таки бурхливих форм.

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

Література

3.1. Відродження в Італії

1. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.— М.: Искусство, 1978.
2. Санктис Ф. де. История итальянской литературы: В 2 т.— Т. 1.— М.: Прогресс, 1963.
3. Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка.— М.: Наука, 1974.
4. Веселовский А. Н. Боккаччо, его среда и сверстники.— Петроград, 1915.
5. Хлодовский Р. И. Декамерон: Поэтика и стиль.— М.: Наука, 1982.
6. Бранка В. Боккаччо средневековый.— М.: Прогресс, 1983.

3.2. Відродження у Франції

1. Люблинская А. Д. Особенности культуры Возрождения и Реформации во Франции. // Культура эпохи Возрождения и Реформации [Сб.].— Л.: Наука, 1971.— С. 170–178.
2. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— М.: Худ. лит., 1965.
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.— М.: Мысль, 1978 (Рабле: с. 586–593).
4. Білецький О. І. Франсуа Рабле і його книга // Зібрання праць у 5 томах.— К., 1966.— Т. 5.
5. Винтер Ю. Б. Творческие судьбы и истории.— М.: Худ. лит., 1990. (Ронсар: с. 17–35; Дюбелле: с. 36–59; Общие вопросы французского Возрождения: с. 59–79).

6. Шиммарев В. Ф. Избранные статьи: Французская литература.— М.; Л.: Наука, 1965. (Ронсар: с. 392–440).

7. Хейзинга Й. Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в 14 и 15 веках во Франции и Нидерландах / Пер. с голл.— М.: Наука, 1988.

3.3. Відродження в Німеччині і в Нідерландах

1. Пуришев Б. И. Очерки немецкой литературы XV–XVII веков.— М.: Худ. лит., 1955.
2. Шалагінов Б. Б. Німецька література X–XVII ст. // Вікно в світ.— К., 1999, № 1.— С. 8–22.
3. Культура эпохи Возрождения и Реформация [Сб.] — Л.: Наука, 1971.— С. 139–170.
4. Соловьев Э. Ю. Непобежденный еретик: Мартин Лютер и его время.— М.: Молодая гвардия, 1984.

3.4. Відродження в Англії. Вільям Шекспір

1. Осинковский И. Н. Томас Мор.— М.: Наука, 1974.
2. Франко І. Передмови до п'єс В. Шекспіра: «Гамлет», «Приборкання непокірливої», «Макбет», «Юлій Цезар» // Зібрання творів: У 50 т.— К.: Наукова думка, 1981.— Т. 32.
3. Аникст А. А. Творчество В. Шекспира.— М.: Искусство, 1963.
4. Аникст А. А. Трагедия В. Шекспира «Гамлет».— М., 1986.
5. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.— М.: Наука, 1967 (с. 181–198: Теория драмы в Англии в эпоху Шекспира).
6. Аникст А. А. Первые издания Шекспира.— М.: Книга, 1974.
7. Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир: Исследования.— М.: МГУ, 1977 (анализ исторических драм).
8. Барг М. А. Шекспир и история.— М.: Наука, 1976.
9. Шалагінов Б. Б. «Зітнутись в герці з морем лиха...»: Тема помсти в трагедії В. Шекспіра «Гамлет» // Зарубіжна література в навчальних закладах.— 1996.— № 9.
10. Кольридж С. Т. Лекции о Шекспире и Мильтоне; Хэзлит У. «Макбет» Шекспира // Писатели Англии о литературе: XIX–XX вв. [Сб.].— М.: Прогресс, 1981.— С. 35–53.
11. Кагарлицкий Ю. И. Шекспир и Вольтер.— М.: Наука, 1980.
12. Schoenbaum S. William Shakespeare: A compact documentary Life.— New York, 1977 (перекл. рос. мов.— М., 1985).

3.5. Відродження в Іспанії і в Португалії

1. Державин К. Н. Сервантес: Жизнь и творчество.— М.: Гослитиздат, 1958.— 743 с.
2. Кржевский Б. А. Сервантес; «Дон Кихот» на фоне испанской литературы; Сервантес и его новеллы // Кржевский Б. А. Статьи о зарубежной литературе.— М.; Л., 1960.— С. 215–288.

3. Менендес Пидаль Р. К вопросу о творческой разработке «Дон Кихота». Сервантес и его рыцарский идеал // Избр. произв.— М., 1961.— С. 583—644.

4. Кожин В. В. Происхождение романа.— М.: Сов. пис., 1963.— С. 136—188.

5. Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература / Под ред. Н. И. Балашова, А. Д. Михайлова, И. А. Тертерян.— М.: Наука, 1969.— С. 86—111.

6. Ауэрбах Э. Зачарованная Дульцинея // Ауэрбах Э. Мимесис / Пер. с нем.— М.: Прогресс, 1976.— С. 338—361.

7. Сервантесовские чтения: Сб. / Отв. ред. акад. Г. В. Степанов.— Л.: Наука, 1985.

8. Шалагинов Б. Б. Немецкий «Дон Кихот»: Опыт эвристической реконструкции // «Вікно в світ»: Іспанська література.— 2000.— № 3 (12).

РОЗДІЛ 4

ЛІТЕРАТУРА XVII СТОЛІТТЯ





—4.1.—

ЕСТЕТИКА І ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРИ БАРОКО

|1|

Поняття бароко

Значення поняття бароко. У XVII ст. Європа вступає у нову культурно-історичну добу — вік Бароко. Поняття бароко включає в себе кілька значень: 1) бароко як *світорозуміння* чи *світовідчуття*, пов'язане зі специфічним розумінням світу і місця людини в ньому в новий історичний час, що прийшов па зміну Відродженню. В цьому сенсі ми говоримо про «барокову людину», яка у своїх життєвих цілях, почуттях, думках і поведінці відбиває неповторність нової доби; така людина стає персонажем мистецтва¹; 2) загальномистецький *стиль* (*стильова система*) бароко, який відобразився в літературі, образотворчих мистецтвах, музиці й театрі; 3) літературний *напрямок* бароко, в який включають літературні явища, позначені бароковим стилем і світорозумінням (світовідчуттям).

Термін бароко. Слово «бароко» походить від португальської назви «*répçola bagçosa*» (перлина чи мушля з перлиною незвичної форми). Це слово почали вживати в Італії (*bagosso*) щодо архітек-

¹ Таку концепцію бароко розроблено у фундаментальному дослідженні: Роме-нець В. А. Історія психології XVII століття.— К.: Вища школа, 1990.

тури і образотворчих мистецтв, щоб підкреслити відмінність нового стилю від стилю Ренесанс. Тривалий час вживали у тому самому смислі *caricçioso* (від *carço* — цап, козел), *stravagante* (оригінальний), *puovo* (новий), *bizzarro* (незвичний з відтінком глузливості). Як мистецтвознавчий термін «бароко» узаконили Jakob Буркхард («*Cicerone*», 1855) і Генріх Вольфлін («Ренесанс і Бароко», 1888). Відтоді інші назви стилю забулися. У XX ст. термін «бароко» поширили на інші види мистецтва XVII століття — музику, літературу тощо.

|2|

Історичні передумови бароко

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

Події в Англії. В Англії релігійні протиріччя між прихильниками національної англіканської церкви і католиками привели до буржуазної революції (1640—1688), яка почалася ув'язненням пізніше страченого короля Карла I Стюарта, в очах віруючих — помазаника Бога на землі. Королі цієї династії, що посіли англійський престол після смерті Єлизавети I Тюдор — Якоб (Джеймс) I і Карл (Чарлз) I, — почали провадити політику, яка ущемлювала інтереси буржуазії, що звикла відчувати себе вільготно за правління королеви. «Богом дане» королям право стягувати податки наштотвхнулося на «богом дане» право приватної власності. Будучи католиками, Стюарти намагалися реставрувати церковні порядки, беручи за зразок Францію; а це загрожувало тим, що не найгірші ділянки землі на острові поступово потрапили б до рук нових господарів — єпископів і монастирів. Проте після страти короля часи правління Олівера Кромвеля і його республіканського парламенту (1640—1660), які із зброєю в руках виступили на захист «божественної справедливості», виявилися не кращими. Аскетичний і суворий пуританський порядок не відповідав інтересам молодого бюргерства. Після смерті церковного і державного диктатора народ повернув трон королю. Спочатку це були Якоб II та Карл II Стюарти, а з кінця грудня 1688 р. — рятівник протестантської віри Вільгельм Оранський (до 1702 р.), штатгальтер (правитель) Нідерландів, який навіть не знав англійської мови. Такою була ціна відновлення релігійної, соціальної і політичної рівноваги в Англії.

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

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

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

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

Зміцнюються позиції єзуїтів, які беруть під свій контроль не тільки мистецтво, а й науку. Діяльність ордену найяскравіше роз-

горнулася в ході контрреформації (XVI—XVII ст.) — руху з метою зміцнення позицій католицької церкви в нових умовах громадянського життя. Науково-просвітницька діяльність єзуїтів мала також і негативні наслідки. Так, в Іспанії на вимогу ордену були закриті провідні університети (в Севільї, Валенсії, Алкалі), а в тих, що збереглися, процвітало невігластво (у Саламанці). В цей період з'явився «Індекс» — список заборонених католицькою церквою книжок.

|3|

Духовно-етичний пафос бароко

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

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

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

Бароко і освіченість. Попередня доба Відродження значно інтелектуалізувала культуру. В цей час зростає питома вага друкованої літератури. Все більше людина долучається до мистецтва через читання. Через книжку поширювалася антична освіченість. Був перекладений національними мовами Старий Завіт¹. Тож в мистецтві бароко набуває значення поряд з «первісною» реальністю (людським життям, природою), реальність «вторинна», культурно і художньо сприйнята. Вона знаходить своє вираження не лише в улюблених сюжетних мотивах і кліше, а й у численних *символах* (алегоріях, емблемах тощо), застосування яких розраховано на активне впізнавання з боку читача чи глядача. Життя перідко предствлене не так через його реальні компоненти, як через його символи.

¹ У Німеччині і Франції переклад Старого Завіту вийшов друком 1534 р., в Англії — 1611 р.

Це надзвичайно ускладнило мистецтво порівняно з простодушною ренесансною схильністю до позичених чи «вічних» сюжетів і типів та культурних цитат. В Бароко виникає щось на зразок культурної рефлексії, коли автор не лише намагається передати свої враження від реальності, а й через систему складних символів прагне осмислити реальність з погляду її місця в системі мистецтва, культури. Але митець Бароко йде ще далі: він намагається співвіднести повсякденність з вищими, універсальними цінностями — такими як Всесвіт, Бог, вічність тощо. Невипадково є схильність авторів Бароко до передмов, пояснень і автокоментарів. *Полеміка* виділяється навіть як окремий специфічний жанр барокової літератури (також і в країнах православного віросповідання, зокрема в Україні). Змістом літературних творів нерідко стає захист якогось абстрактного світоглядного положення, вираженого в художній формі. Роздуми не тільки супроводжують читання, вони стають темою і героєм мистецьких творів.

Філософська і наукова революція. Вік Бароко — це вік філософської і наукової революції. Царицею наук та її уособленням вважали *математику*. Лейбніц писав, що кожен галузь людського життя можна схопити і виразити через математичні відношення¹. Математика, її методи і символи виражали суть барокового мислення. Практично всі філософи доби Бароко були математиками (Декарт, Спіноза, Паскаль та ін.). Спіноза виклав своє вчення про етику в «геометричній» формі.

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

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

¹ В добу, коли виникло це твердження, не існувало поділу наук на природничі (точні) і гуманітарні, вчені були схильні ототожнювати методи дослідження цих двох протилежних сфер.

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

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

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

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

Індивідуалізм у добу Відродження означав руйнування васально-сеньйоріальної моралі і переконаність у рівності всіх людей перед Природою, незалежно від їх офіційного статусу. В добу Бароко важить ще більше прагнення індивідуальності відстояти

себе, спираючись на *надособистісний* етичний принцип. Однак через це пафосне самообмеження, високу підлеглість становище індивідуальності стає ще трагічнішим («Втрачений рай» Дж. Мільтона). Вершинним виявом барокового індивідуалізму ми можемо вважати пасьйони Й. С. Баха («Страсті за Матвієм», «Страсті за Йоанном»), де сила індивідуального самоствердження особистості розкрита з граничною, просто-таки космічною трагедійністю.

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

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

Що ж стає опорою для людини в чужому і загадковому світі? — Розум! Мислення! Якщо пафосом Відродження був *пристрасний вчинок*, то пафосом Бароко стала *пристрасність роздумів*. Сам літературний твір нерідко перетворюється на напружений філософський роздум про суть людини і світу. Нерідко персонаж виводиться як людина, одержима прагненням роздумів, як філософ («Чарівний маг» П. Кальдерона), а центром твору стає полеміка про найсуттєвіші питання людського буття («Втрачений рай» Дж. Мільтона).

Знецінення реального вчинку. Для героїв раннього і високого Відродження (Боккаччо, Рабле) у світі панують радість життя і краса, а людська воля не знає ніяких обмежень. В бароко світ сприймають як розколотий і різко дуалістичний, відповідно *знецінюється значення людського вчинку*. Література пізнього Відродження набуває в цьому сенсі значення *передбароко*. Так, усі вчинки Дон Кіхота втрачають свою об'єктивну цінність, хоча «над-

діяльний» характер героя викликає схиляння перед його духовною силою. Гамлет, який, на відміну від Дон Кіхота, мусить постійно сам себе спонукати до вчинку, поступово доходить висновку про недоцільність своїх вчинків, бо йому все одно не викоринити зла, що панує у світі.

В літературі бароко ще різкіше проходить *розкол між вчинком і його об'єктивними результатами*. Справжні причинно-наслідкові зв'язки приховані від людини. Щось подібне ми бачимо у «Сні літньої ночі» В. Шекспіра — комедії пізнього Відродження: адже ми не можемо назвати щасливу розв'язку комедії закономірним результатом дій персонажів. Дії обох пар закоханих і ремісників-акторів викликають враження швидше безглуздої і невгамовної метушні, ніж цілеспрямованих зусиль. Їхні дії так і не стали вчинками. А розв'язку спричинено втручанням інших, таємничих сил (лісових духів), про існування яких вони навіть не здогадуються і ніколи вже не дізнаються! Результат мистецької праці ремісників просто-таки жалюгідний, і самовідданих акторів-невдах рятує лише поблажливість публіки. В передбароковій трагедії «Гамлет» вбивство короля Клавдія ми теж не можемо назвати закономірним результатом всіх дій Гамлета. Втручається випадковість, що відбирає у персонажа вчинок, залишаючи йому лише дію.

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

|4|

Естетична сутність бароко

Теоретики бароко. Літературний стиль бароко мав своїх теоретиків. Це іспанець Бальтазар Грасіан («Про дотепність, або Мистецтво витонченого розуму»), італієць Еммануеле Тезауро («Підзорна труба Арістотеля») та ін.¹

Стиль літератури бароко. Від Старого Завіту бароко переймає полемічний пафос, дидактизм, взагалі силу цілеспрямованого психологічного навіювання. Бароковий письменник ніби постійно

¹ Див.: Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения. — М.: Высшая школа, 1988. — С. 59–62. Голеніщев-Кутузов И. Н. Буало Барокко. Теоретики умеренного барокко // Голеніщев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М.: Наука, 1975. — С. 325–340. З видань естетичних текстів: Грасіан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение / Пер. с испан. — М.: Искусство (История эстетики в памятниках и документах). — С. 169–464.

бачить перед собою читача, до якого він звертається як до співбесідника.

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

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

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

Бароковий водограй як символ доби. Символом, який ілюструє відмінність бароко від ренесансу, може бути водограй. Водограй, уподобаний митцями Відродження, — це струмінь води, який стрімко і пружно здіймається вгору і наскрізь просвічується промінням сонця. Це символ простоти і відкритості буття, символ волі і цілеспрямованого руху. Бароковий водограй — це каскад, що тече і примхливо спадає по ступінчастому рельєфу. Йому не притаманна власна воля, він тече у готовому річищі. Його потік не просвічується сонцем, але вражає темною глибиною, в якій прихована таємничість, загадка. Таким є фонтан Треві в Римі¹.

Символи бароко. Не тільки мистецтво бароко, а й все життя тої доби характеризується символічною навантаженістю. Воно бере свої символи звідусіль: з античності, середніх віків, з Нового

¹ Див. Дмитрієва Н. А. Краткая история искусств.— М.: Искусство, 1989.— С. 95.

Завіту, а також з відкритого в добу Бароко для європейської культури Старого Завіту. В роки революції в Англії короля й королеву називали не інакше, як біблійними іменами «гнобитель Ахава й розпусниця Єзавель». Філософ Томас Гоббс назвав державу біблійним іменем «Левіафан». Мільтон називав англійську республіку Вавилонською вежею — великою, але незакінченою будовою. Цікаво, що Мільтон свого персонажа Сатану («Втрачений рай») характеризує ім'ям Вовк, знайшовши цю алегорію у Данте і в арсеналі антиєпископальної пропаганди.

Відродження не захоплювалося символами, Гамлет в трагедії Шекспіра — це просто Гамлет; а поет Данте як персонаж «Божественної комедії» — це насамперед символ людської душі. Бароко вело активний продуктивний діалог з середніми віками. Барокові письменники люблять виражати свою думку в алегоріях, складних метафорах, параболах, емблемах. Вони схильні до афористичності. Літературний афоризм¹ — породження доби Бароко.

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

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

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

¹ Афоризм — узагальнене судження у стислій, художньо ефектній формі, в основі якого нерідко лежить логічно гострий поворот думки.

—4.2.—

ТВОРЧИСТЬ ПИСЬМЕННИКІВ БАРОКО

|1|

Барокова драма

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

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

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

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

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

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

Йост ван ден Вондел. Видатним представником барокової драми був голландець Йост ван ден Вондел (1587—1679), автор трагедій на біблійні теми: «Люцифер», «Адам у вигнанні», «Ной». Від ораторії¹ він уподобав хоріві партії і монологи, від літургійних дійств успадкував спокійну велич і монументальну пишноту, які поєднуються з трагічним відчуттям краху світу. Містико-релігійний пафос Вондела був підхоплений Дж. Мільтоном («Втрачений рай») і Ф. Г. Клопштоком («Мессіада»), а в музиці Г. Ф. Генделем («Мессія»).

Педро Кальдерон. Найбільш суттєвий внесок у барокову драму зробив іспанець Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681). В більшості його творів відчувається сильна католицька забарвленість. Кожну драму можна тлумачити в розрізі певної символіки. На відміну від Шекспіра, який прагне насамперед розкрити характери через боріння почуттів і прагнень, у Кальдерона персонажі ілюструють яку-небудь важливу для автора абстрактну думку, самі ж характери і почуття подекуди відступають на задній план. Центр ваги переноситься на сюжет, його прихований параболізм². У побудові сюжету нерідко можна знайти *принцип силогізму*: теза — антитеза — синтез. Так побудована, зокрема, драма «Чарівний маг».

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

¹ Засновником і найвидатнішим майстром кантатно-ораторіального жанру Бароко слід вважати сучасника Вондела німецького композитора Генріха Шютца (1585—1672), який широко використовував старозавітні тексти (псалми Давида та ін.).

² Парабола (від грецьк. *παραβολή* — порівняння, зіставлення, подоба) — ідейно-тематична забарвленість твору, що орієнтує на виявлення іншого плану змісту, на пошуки прихованого смислу.

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

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

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

Між тим Анхела охоплена бажанням ближче познайомитися з Мануелем. Уночі до юнака приходять посланці якоїсь дами, садять його в закриті ноші й цілу годину несуть нібито в іншій кінець міста. Проте глядачі бачать, що його заносять лише у сусідню кімнату, де Анхела пригощає його вином і шербетом. Брати чують якісь голоси і стукають у двері. Анхела гасить свічку і переправляє юнака через шафу в його власну кімнату. Слуга повертається додому і запалює свічку. З подивом бачить Мануель свого слугу. Але ось небезпека в сусідній кімнаті минула, і Анхела посилає по Мануеля служницю. Та у темряві помилково хапає слугу і переправляє його до Анхели. Мануель же, опинившись у цілковитій темряві, не може зрозуміти, куди зник слуга. Нарешті з шафи виштовхують слугу і натомість хапають його. І ось він знов поруч з таємничою дамою.

Вся ця метушня привертає увагу братів. Вони вбігають у кімнату. Як результат — здивування Мануеля, обурення братів і страх Анхели. За іспанськими звичаями, честь — понад усе. Брати пропонують Мануелю одне з двох: або він б'ється на дуелі з кожним з них, або негайно одружується з дівчиною. Мануель обирає друге.

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

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

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

принца. Проте, пам'ятаючи про марність реальності й необхідність чинити добро, Сехисмундо обнімає батька і, за задумом автора, тим самим «перемагає зірки», тобто фатальну долю. Змагання фатальної долі й людської свідомої волі розкривається в драмі як змагання вищого обов'язку милосердя і добра з нищими пристрастями (фактично приборкується ренесансна сваволя як сенсуалістичний анархізм). Людина не зовсім під владою фатальних сил (у тому числі власної сваволі), хоче сказати Кальдерон, вона перемагає їх і утверджує власну вільну волю через мораль — тим, що творить добро.

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

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

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

|4|

Барокова поема

Джон Мільтон. Бароко рішуче вводить в літературу проблему моралі. Воля ренесансних героїв не знає обмеження, але письменники ніколи спеціально не порушували питання її моральності. Показуючи світ у бурхливому русі та становленні, мистецтво

бароко розкриває в людині болісну внутрішню боротьбу, що розгортається, як правило, між двома *рівнозначними* мотивами. Цим самим вони приводять людину до моральної проблеми, яка нерідко розв'язується втручанням вищої сили (як в драмах Гріфіуса і Кальдерона), проте нерідко стає справою самих персонажів, як це ми бачимо у творчості англійця Джона Мільтона (1608–1674).

«Втрачений рай». В основу головного твору Мільтона — поеми «Втрачений рай» покладено біблійний сюжет, який поет нерідко трактує просто-таки по-ренесансному. Стислі і стримані рядки Святого Письма він насажує широким диханням живого життя з його яскравими барвами, чарівними звуками і всіма видами руху — від могутніх катаклізмів небесної битви янголів і сатанинського війська, створення землі і всесвітнього потопу до найніжніших порухів у Раю. Можна сказати, що в художньому плані поет освоїв поєднання естетики піднесеного (відчуття схвилюваності і внутрішньої розбурханості, яке, за І. Кантом, викликає в нас спостереження явищ, що перевищують спроможності людських фізичних чи розумових сил) і прекрасного (почуття внутрішньої гармонії і спокою).

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

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

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

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

Єва міркує так: якщо Бог сотворив їх як живих людей, тобто виділив із неживої природи, то їхня людська сутність може вира-

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

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

Бароковий індивідуалізм. Мільтон опиняється перед необхідністю виразити своє ставлення до гріхопадіння прабатьків. На відміну від поширених дрібних пороків у Дантовій поемі, тут йшлося про вчинок, який визначав долю всього людства на землі. Сам Мільтон був палко віруючою людиною, він знав, що вчинок Адама і Єви приведе до величезних нещасть, страждань і загибелі мільйонів, до релігійних воєн і революцій. Та як барокового мислителя його більш захоплює проблема людського сумління і самоусвідомлення. Подібно до Данте, який з людського погляду визнає за грішниками у Пеклі право на власні почуття, Мільтон також виправдовує Адама і Єву з більш високої точки зору, порівняно з ортодоксальною конфесійною. Це точка зору *барокового індивідуалізму*, суттю якого є право особистості утверджувати себе в самостійному мисленні та прийнятті рішення.

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

Але, ставши вільним, Сатана тим самим прирікає себе на трагічну самотність і страждання. Йому непросто примиритися з думкою, що заради самоствердження він мусить підняти руку на красу, юність, щастя. Тож мотиви і переживання Сатани складніші, ніж, скажімо, у Яго («Отелло»); на відміну від цього шекспірів-

ського героя, в душі Сатани анархічній сваволі протистоїть такий самий могутній моральний мотив.

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

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

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

|5| Бароковий роман

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

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

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

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

Маятник як принцип композиції. Оповідь ведеться від першої особи. Сюжет побудований як нескінченна низка пригод Сімпліція¹ — то драматично суворих і небезпечних для життя, то веселих і комічно захоплюючих, то брутальних і відверто аморальних. Композиційно події роману чергуються за принципом маятника: «везіння — невезіння». Їх можна уявити як рух колеса Фортуни. Ніколи ні герой, ні читач не можуть передбачити наступної події, яка залежить не від волі героя, а від втручання сліпої випадковості. Композиція відбиває барокове світорозуміння автора.

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

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

Чи можливі в житті розумний порядок і справедливість? Таке питання постійно звучить у підтексті книги. Автор недвозначно відповідає на нього усамітненням свого персонажа, який віднині не

¹ Ім'я персонажа означає латинською мовою «простак найпростіший».

хоче мати нічого спільного з суспільством. Крім того, він вводить одного персонажа — божевільного волоцюгу, який розповідає про прийдешній «золотий вік». Це нове життя нібито буде здобуто подвигами «німецького героя».

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

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

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

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

|6|

Барокова лірика

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

Консейт. Поширюється *консейт* — складна метафора¹, звернута до активної уяви, поступово витісняє ренесансні епітет і порівняння, зорієнтовані на зорові враження. Споріднене консейту явище — дотепність, гострий розум — wit. За твердженням теоретика бароко Є. Тезауро, консейт як художній прийом притаманний і іншим видам мистецтва. «Вони (майстри дотепу.— Б. III.) з неіснуючого роблять існуюче, з нематеріального — предметне, і ось вже лев стає людиною, а орел — містом. Вони поєднують жінку з образом риби і створюють сирену як символ пестоців, вони поєднують тулуб кози зі змією і утворюють химеру — ієрогліф, що має означати безумство»². Консейт в поетичному творі, за словами С. Джонсона (XVIII ст.) — це «комбінація образів, не подібних один до одного, або відкриття таємної подібності у предметах, що здаються неподібними», він має підкреслити прихований, але уявлений зв'язок всіх речей у світі, їх співвіднесеність з красою як цілим:

Пішов останній акт моєї драми,
Остання миля мандрівок моїх,
Все швидше рух до рубежів сумних,
До всім навстріч розчахнутої брами.

(Джон Донн, 1572–1631)³

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

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

(Джон Донн)

Гонгоризм і марінізм. У своєму багатомірному баченні природи барокові поети виявляють більше спільного з ранньоре-

¹ Консейт (концепт) розробляли ще поети шекспірівської доби. Див., зокрема, сонет 47 В. Шекспіра.

² Цит. за: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. — М.: Наука, 1975. — С. 330.

³ Вірші Д. Донна цитуються у перекладі Віктора Коптілова.

несансною італійською лірикою, пройнятою ще середньовічним містицизмом (Данте, Петрарка), ніж з яскраво чуттєвими сонетом чи одою високого Відродження (Ронсар, Дю Белле). Так, наступний сонет іспанця Луїса де Гонгори (1561–1627) починається нібито розгортанням типової петраркіанської колізії «любви-страждання», але продовжується як складний *символ*, в основі якого — узагальнені образи Поета і Весняної Природи.

Вже тричі Аквилон несамовитий
Зелених нив незайманість терзав,
І тричі Феб оновлений вставав
Колхідське золоте руно зігріти,
Відколи йду я (намертво пробитий
Стрілою) скрізь, де голос твій лунав,
О наймиліша, де по морю трав
Нікими знаками палають квіти.
В траві не видно крапельин рудих
Моєї крові; твій політ — із тих,
Що в небі грають дивокольорами.
Аж наостанку пастухи за нами
Слідами йдуть, що на землі ми їх
Лишаємо: я — кров'ю, ти — квітками¹.

Такий стиль, коли конкретні зорові образи, підкоряючись грі примхливої уяви, продовжують своє життя в царині переносних, символічних значень, одержав назву *гонгоризм*. В Італії аналогічні риси поетичного стилю пов'язують з поетом Джамбаттіста Маріно (1569–1625) під ім'ям *марінізм*. У своєму вільному польоті асоціацій барокова поезія поступово долає раціоналізм ренесансної поезії. Разом з тим поезії бароко властивий високий рівень поетичної рефлексії.

—4.3.—

КЛАСИЦИЗМ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

|1|

Історико-культурні передумови класицизму

Класицизм — це другий після бароко провідний напрям, у мистецтві Європи XVII ст., що є водночас його окремим стильовим відгалуженням. Класицизм поширився спочатку в мистецтві Франції.

¹ Переклад Михайла Москаленка.

Політична і релігійна криза на межі століть. Кінець XVI ст. пройшов у Франції під знаком релігійних воєн унаслідок загострення ворожнечі між католиками і гугенотами (прихильниками реформованої церкви). Примирити ворогуючі партії вдалося було королю Генріху (Анрі) IV. Проте після загибелі короля у 1610 р. від руки католицького фанатика стара ворожнеча спалахнула з новою силою. При дворі різні угруповання боролися за вплив на малолітнього спадкоємця престолу Луї XIII (в 1610 р. йому було 9 років).

Рішельє як культурний реформатор. В ці роки поступово висувається особа кардинала Рішельє. Йому й вдалося виконати відповідальне завдання — примирити французьке суспільство. А коли король почав правити самостійно, Рішельє був його першим міністром до самої своєї смерті (1642).

Рішельє фактично став засновником французького абсолютизму. Ідеалом правителя для нього був римський імператор Гай Октавіан Август, наслідуючи якого він почав здійснювати централізацію всієї влади в одних руках. Кардинал створив розгалужену адміністративну систему, яка підпорядковувалася особисто йому, минаючи короля і уряд. Він сам контролював економіку, зовнішню і внутрішню політику, фінанси, армію тощо.

Рішельє цілеспрямовано формував державну ідеологію і з цією метою започаткував пропагандистську машину (1631 р. у Франції вийшла перша в Європі газета). Державного значення надавав він також мові. 1635 року в Парижі за його вказівкою була створена Академія, завданням якої було розробити словник, граматику, риторичку і поетику французької мови. Зразком для наслідування була проголошена мова французьких салонів. Поетики так і не створили, проте Академія намагалася спрямовувати творчість письменників, спираючись на принципи Арістотеля та ідеї абсолютизму. Зажадавши через Академію від митців і поетів підтримки французького абсолютизму, Рішельє зробив літературу *частиною ідеології*. Рішельє диктував і певні принципи літератури. Він вимагав, зокрема, щоб в її основу був покладений принцип *раціональності*, який мав поширюватися на ідейний зміст і на форму твору.

Під наглядом Рішельє (який сам займався літературною творчістю), за участю Академії і під значним впливом життя паризьких салонів (таких як салон маркізи Рамбуїє та ін.) у середині XVII ст. утвердилися нові норми французької мови¹, а в літературі дедалі відчутніше почав заявляти про себе новий стиль, що ґрунтувався

¹ Рене Барі, «радник та історіограф короля», встановлює у 1653 р. три роди мови: мова університетів, коли поряд із знанням багатьох іноземних мов бракує чистоти рідної мови; мова простих людей (*du vulgaire*), купців і ремісників; мова прихильників чистоти (*des puristes*) — тих, хто належить до світських салонів, Академії, двору (Сергієвський М. В. История французского языка. — М., 1947. — С. 158).

на принципах раціоналістичної естетики. В першій третині XIX ст. він одержав назву *класицизм*, чим наголошувався генетичний зв'язок з аналогічними тенденціями доби Августа (з «римським класицизмом»).

Ідеологізація культури за Людовіка (Луї) XIV. У другій половині XVII ст. державотворчі й ідеологічні принципи Рішельє розвивав король Луї XIV, талановитий політик і вольовий правитель (король з 1643, самостійне правління 1661—1715). До часів його правління належить розквіт літератури класицизму у Франції.

|2|

Загальні принципи класицизму

Філософські та естетичні передумови класицизму. Теоретичні передумови мистецтва класицизму зародилися в Італії як спроба застосувати до нової літератури естетичні принципи Арістотеля («Поетика» Юлія Цезаря Скалігера, 1561; «Поетика» Арістотеля, викладена народною мовою з роз'ясненнями» Лодовіко Кастельветро, 1570).

Серед попередників класицизму у Франції називають поета і критика Франсуа Малерба (1555—1628). Його основні принципи, що їх пізніше повністю прийняла Академія Рішельє, були: ясність і правильність літературної мови; мова аристократичних салонів як мовленнєва і лексична норма; неприпустимість італіанізмів та інших запозичень. В поезії Малерб запровадив жанр оди, але не в гораціанському чи ронсарівському розумінні (маленький ліричний вірш, написаний не гекзаметром), а як «промову у віршах про якусь важливу державну подію»¹. Головним у поезії він вважав розум, а не почуття; запорука майстерності — насамперед суворості дисципліна думки, а не спонтанний порив.

Філософським предтечею класицизму у Франції вважають Рене Декарта (1596—1650). Філософ перебував у ворожих стосунках з Рішельє, навіть змушений був залишити Францію і помер у Голландії, де тоді знаходили притулок більшість прихильників протестантської віри. Декарт був засновником філософії раціоналізму в Європі, суть якої виражають його власні слова: «Я мислю, отже, існую». У нього були окремі міркування про суть мистецтва, які він виклав у листі до письменника Геза де Бальзака: «Мистецтво має бути підпорядкованим суворій регламентації з боку розуму. Композиція мусить відрізнятися ясністю і чіткістю. Головне завдання художника — переконувати силою і логікою думки».

¹ Див.: Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения. — М.: Высшая школа, 1988. — С. 46.

Роль критики «Сіда». Поштовхом до створення класицистичної доктрини стала критика «академіками» драми П'єра Корнеля «Сід» (1637), в якій автор, в дусі бароко, розкрив боротьбу рівноцінних мотивів в душі людини, які не дозволяють їй зробити однозначний вибір і приводять до нерозв'язної внутрішньої колізії. Корнеля повчали, що душевна колізія розв'язується, якщо людина добровільно накладає на свої переживання обмеження, зокрема підкоряється такій надособистісній силі, як громадянський обов'язок. Така думка мала опертя на важливий античний прецедент: розв'язання аналогічної морально-психологічної колізії в «Енеїді» Вергілія, де головний герой усмирляє власні почуття і беззастережно підкоряється волі Бога. За спиною Академії стояв сам Рішельє.

Серед творців класицистичної теорії літератури у Франції не було якихось видатних мислителів (Декарт спеціально мистецтвом не займався). Свого остаточного вигляду класицистична теорія набула у написаному віршами трактаті Нікола Буало-Депрео «Поетичне мистецтво» (1674), персонально схваленому королем Луї XIV.

Основні принципи класицистичної теорії. Згідно з доктриною класицизму, література мала орієнтуватися на готові високохудожні зразки, за які правила насамперед *римська* література. Брили сюжети з античної міфології і переважно з римської історії, рідше — зі Старого Завіту.

Поети повинні були дотримуватися жанрової ієрархії. Високі жанри — трагедія, ода; низькі жанри — комедія, сатира, байка. В трагедіях діють персонажі високого, в комедії — низького соціального статусу (городяни, селяни тощо). Для трагедій сюжети брали з міфології та історії, для комедій — з повсякденного життя.

Митцю слід було орієнтуватися не на побутову (емпіричну) правду, а на правду *високу*, на ідею. Основним принципом була *ідеалізація*. Позитивний персонаж мав бути зразком для морального наслідування. Класицисти, розвиваючи тезу Арістотеля про мистецтво як наслідування природи («мімеміс»), наголошували, що йдеться про наслідування *прекрасної природи*.

Розкриття характерів мало відповідати статусу персонажа. Зокрема царів, королів, імператорів зображали як благородних і добродішних людей. Неприпустимо було зображати царя вбивцею чи злочинцем (як це зробив Софокл у «Царі Едіпі»).

Французький класицизм і античні міфи. Класицизму належить важлива роль у поширенні в європейському мистецтві античних міфів. В добу Рішельє та Академії ренесансний «класицизм» переріс рамки *studia humanitatis* і став значним літературним явищем. Для французів міф був тотожний *античній трагедії*. Поети прагнули співвіднести його з ідеєю *державності*,

відтворити монархічне підґрунтя; прагнули орієнтувати глядача на ідею раціонально-етичного буття особистості як буття в державі. Якщо афінянам «подобалося бачити на сцені жорстокі діяння і нещасливу долю царів, загибель знатних сімей, повстання народу, викликані поганими вчинками володарів», то «ми відчуваємо до наших державців повагу й любов... і не хочемо вірити, що королі можуть бути злочинцями, не можемо терпіти, щоб піддані... зазіхали на їхні священні особи і повставали проти влади, навіть тільки на сцені» (Ф. д'Обіньяк). Важливим критерієм була *історична достовірність*. Автор має «ретельно потурбуватися про те, аби додержати вірогідності, тобто представити все так, ніби ця історія відбулася насправді». Був відчутний елемент *утилітаризму*. Зокрема, вірили Ф. Бекону, що всі міфи ще в давнину «були перероблені мудрецами так, щоб народу була від них найбільша користь», що законодавці набагато раніше від поетів оцінили корисність міфів для керівництва народом. У міфі важливе *повчальне* начало, зокрема «сентенції і поради морального характеру», «зображення пороків і добродішностей», коли «погані вчинки покарані, а добродішність винагороджена» (П. Корнель). Відчутний був *елітарний* підхід: писати треба не для «невігласів», яких «муки (розбещеної) Клітемнестри зворушують не менше ніж страждання (добродішної) Пенелони»; «видовища, що представляють у трагедії, приносять користь лише душам великим, які своєю величиною завдячують або високому походженню, або видатним достоїнствам, або шляхетному вихованню» (І.-Ж. ля Менардьер). Підходили до міфу з критеріями панівної релігії й *куртуазного смаку*, що забороняли пропонувати «ще незрілому юнацтву... стародавні поеми... повні низьких, безсоромних висловів і прикладів поведінки, що суперечать святості нашої релігії, а нерідко й благопристойності моралі» (П.-Д. Юе). У наступному, XVIII столітті, зокрема в поезії рококо, цю вимогу моралістичності міфу стали сприймати як зайву.

«Суперечка про стародавніх і сучасних». До кінця правління Луї XIV в культурі й ідеології Франції панувала «парадигма Рішельє» (французький абсолютизм духовно успадкував абсолютизм римський). Проте почала поширюватися думка, що за Луї XIV Франція досягла могутності, незрівнянної з усіма попередніми етапами європейської історії. А це ставило її в особливе становище щодо культури античності. Такі думки свідчили про виникнення концепції історизму і прогресу (вона буде детальніше обґрунтована у XVIII ст.). Знаменитий автор «Казок моєї матінки Гуски» Шарль Перро (1628–1703), блискучий і глибокий знавець усієї античної і сучасної літератур, талановитий поет, перший назвав античність дитинством людської культури, порівняно з яким сучасність вступила у вік зрілості (поема «Вік Луї Вели-

кого»). Він закликає письменників не обмежуватися наслідуванням античних сюжетів, а звернутися до власних фольклорних джерел. Зразок такого підходу він втілює у своїх казках. Втім жанр літературної казки на фольклорній основі, написаної витонченою мовою придворних салонів і не без відчутного морального підтексту, був узагалі поширеним в другій половині XVII століття у Франції. Дискусія між прихильниками пуритського наслідування античності і новаторами, яка одержала назву «суперечка про стародавніх і сучасних», не могла суттєво похитнути основи класицизму, а сам Ш. Перро безумовно належить класицизму¹.

Жанри літератури класицизму. Класицизм виявив себе в різних літературних жанрах. Знаменитим байкарем у Франції був Жан Лафонтен (1621–1696), який у своїх дванадцяти книгах байок поновив сюжети античних байкарів Езопа, Федре, Бабрія та інших. Перші книжки він присвятив юному спадкоємцю престолу, майбутньому Луї XIV. Писав він також віршовані казки еротичного змісту, чим викликав гнів церкви.

До другої половини століття належить розквіт класицистичної прози. Її представляла, зокрема, Марія-Мадлена де Лафайєт романом «Княгиня Клевська» («La Princesse de Cleve», 1678).

Помітною постаттю в поезії був Ніколя Буало-Депрео (1636–1711), автор не лише сатир і діалогів в дусі пізньої античності, а й написаної як наслідування «Послання до Пісонів» Горація поеми «Мистецтво поезії», що була сприйнята як теоретичний маніфест класицизму. Та найяскравіше класицизм виявив себе у театрі. Найвидатнішими драматургами були П'єр Корнель і Жан Расін. Найповніше виразив у своїх комедіях складні тенденції всієї доби бароко Жан-Батист Мольєр.

Класицизм в інших країнах Європи. В інших країнах літературний класицизм не проявився в таких яскравих художніх формах, як у Франції, і виразився здебільшого у теоретизуванні. Він також розпочався як рух за створення «правильних» мовних норм і літературних жанрів. У цей час почалося наукове вивчення мови, вперше з'явилися тлумачні словники (в Англії у 1604 р.); з поступовим розвитком журналів порунали питання правильності мови почали широко обговорювати. Упорядкуванням англійської граматики займався Дж. Мільтон. З часом було визнано, що мова елизаветинського театру не відповідає принципам «правильності»; в результаті розвиток мови і літератури пішов іншим шляхом, ніж той, що був проторений Шекспіром². В Англії, на відміну від Франції, існувала сильна тенденція проти застосування граматичних прин-

¹ Див.: Спор о древних и новых.— М.: Искусство, 1985 (История эстетики в памятниках и документах).

² Дж. Свіфт вважав мову Шекспіра зразковою для англійців.

ципів античних мов до англійської мови; це ускладнило, хоча й не перекрило зовсім шлях всього античного в літературу, у поетику і версифікацію¹. Найраніші тенденції англійського класицизму вчені знаходять у «вченій поезії», що переносила на англійський ґрунт ідеї італійського гуманізму і принципи Арістотеля, і в трактаті старшого сучасника Шекспіра — Філіпа Сіднея «На захист поезії» (надрукований 1595), спрямованого проти пуритан, що таврували поезію як «богонротивне заняття», а театр — як грубу розвагу для юрби. Молодший сучасник Шекспіра драматург Бенджамін Джонсон намагався підпорядкувати розвиток дії певним раціональним принципам, які він постійно обмірковував у своїх трактатах («Діалог про “Мистецтво поезії” Горація» та ін.). Джон Драйден («Ессе про драматичну поезію», 1668) був визначним теоретиком драми, за словами філолога XVIII ст. С. Джонсона, «батьком англійської критики, який вчив визначати достоїнства творів на основі чітких принципів».

У Німеччині трагічні роки Тридцятилітньої війни не сприяли розвитку художнього мистецтва, а отже, й літератури; відчувався занепад світського мистецтва. Національна мова була надзвичайно засмічена внаслідок численних іноземних інтервенцій (це стосувалося і Франції). Художня мова залежала від мови протестантського богослужіння (зокрема хоралу) і пруської канцелярії, вплив яких за цих страшних умов слід визнати позитивним. Досить довго трималися традиції народного бароко, пов'язані з діяльністю в Німеччині мандрівних театральних труп з Англії, що не мали там для себе умов у зв'язку з боротьбою пуритан з театром. Для того щоб зробити свої вистави зрозумілими для німців, актори навіть у серйозні п'єси вводили образи народних комічних персонажів (Гансвурста та ін.), які розважали публіку інтермедіями і надавали виставам примхливо змішаного трагічно-комічного колориту. Класицизм розпочався як спроба протиставити стихії народного бароко чисту німецьку мову і строгі правила театральної п'єси. Видатний поет доби Мартін Опіц виступив з трактатом «Книга про німецьку поезію» (1624). Боротьба за «правила» тривала аж до другої половини XVIII ст. і виявилася у формі «облудного класицизму» (Й. К. Готшед).

Значення класицизму для європейської культури. У мистецтві класицизму була досконало розроблена міра естетичної гармонії, спокійної, вираженої краси. Ренесансна ідея сенсуалістичної «широти» людського початка, такої співзвучної античності, була обмежена знайденим в тій самій античності ідеалом чеснот, строгої форми і краси в їх єдності. Прекрасне — те, що розумне і логічне.

¹ Див.: Костюченко Ю. П. Історія англійської мови.— К.: Ралянська школа, 1963.— С. 319–325.

Барокова фантастика, містика і гротеск також відкидаються, оскільки художній смак ґрунтується на розумі (здоровому глузді). В Європі завдяки класицизму врівноважена краса стає *нормою* достойного життя. Це стосується художнього смаку, способу життя і мови. Класицизм підніс значення мовного етикету і загальної культури мовлення.

|3|

Класицистична трагедія

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Критика драми Академією. Академія і кардинал Рішельє піддали драму суворій критиці. Хімена, на їхню думку, мусила пожертвувати почуттями заради обов'язку помсти. Це означало б примат розуму (здорового глузду) над почуттями. Це відповідало б моделі громадянина, за яку виступав Рішельє. Заслуга Корнеля у тому, що він обстоював важливу, рівнозначну з розумом, роль по-

чуттів у житті людини, роль суб'єктивних мотивів — рівнозначних з об'єктивним примусом. Обидва мотиви він розглядав як високі, *ідеальні*, і це відрізняло його позицію від поширеної в середині XVII ст. філософії афектів, згідно з якою афекти, вирвавшись з-під влади здорового глузду, руйнують щастя людини (Б. Сніноза).

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

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

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

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

(М. Рильський. — 3Т: у 20 т. — Т. 9. — С. 172)

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

Концепція трагічного та ідеї янсенізму¹. Расін втілює у творі певні ідеї янсенізму — релігійного вчення, за яким посмертна доля людини не залежить від глибини віри чи способу життя. Людина має бути моральною в земному житті, навіть якщо у потойбічному їй суджено вічно страждати. Її вчинки мають бути моральними, а спонукальні мотиви високими, незалежно від того, чи наявна їх оцінка з боку оточення. Таким чином, Расін, відповідно до норм янсенізму, підніс самодостатню цінність *моральної мотивації* вчинку². Для його персонажів збереження внутрішньої гідності в моральній безвиході є самоцінною метою. Відповідно концепція трагічного у Расіна ґрунтується на неухильному дотриманні героєм високого морального *обов'язку перед собою* навіть ціною власної загибелі.

А я, гидкий послід людського роду всього,
Від світу крилася, від сонця золотого,
У смерті бачила один рятунок свій,
Про неї мріяла, молилась тільки їй!
У власній жовчі я собі поживу мала,
Горючими її сльозами запивала
Та не могла, проте, себе втопити в них,
Порвать ланцюг тяжкий проклятих днів моїх!

¹ Янсенізм — у XVII–XVIII ст. неортодоксальний релігійний напрям усередині християнства, щодо основних позицій близький протестантизму; бачив головного противника в єзуїтах. Назва — за ім'ям голландського теолога К. Янсена.

² Висока цінність моральної мотивації вчинку при знеціненні самого вчинку як основа колізійної напруженості уперше була заявлена в образі Дон Кіхота. Очевидно, й тут можна віднайти певне підґрунтя, пов'язане з доктриною католицизму.

Ні! Спокій мусила на людях удавати
І полум'я в душі од всіх очей ховати!

(М. Рильський, т. 9, с. 185)

Сам Расін одержав виховання в янсеністському монастирі Пор Ройяль (недалеко від Парижа), коли залишився без батьків у трирічному віці¹.

—4.4.—

ЖАН-БАТИСТ МОЛЬЄР

[1]

Поетична техніка «високої комедії»

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

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

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

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

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

Творець жанру «високої комедії». Суть жанру високої комедії полягає у серйозному, *соціально* забарвленому змісті. З одного боку, Мольєр в душі часу широко користується готовими сценіч-

¹ Іншим вихованцем Пор Ройяля був Блез Паскаль.

ними і психологічними кліше, зокрема масками, які ще в античності виявили Арістотель («Етика») чи Теофраст («Характери»), або тими, що прийшли з ренесансної комедії. Серед його улюблених персонажів — невірна дружина, дотепні й заповзятливі слуги, хвалькуватий дворянин, невіглас-буржуа; є й нові комічні типи: нетямущий і самовпевнений лікар, ображений на весь світ меланхолік та ін. На перший погляд, кожна з таких масок діє відповідно до заздалегідь заданого характеру. Проте драматург не просто кепкує з абстрактних людських типів, а виводить конкретні *соціальні* типи. Деякі сюжети підійшли б для психологічно напруженої драми. Так, в «Тартюфі» він бере на кпини орден єзуїтів, в «Міщанин-шляхтич» — так зване дворянство мантиї. В «Дон Жуані», хоча й використовує популярний напучувальний сюжет, робить Дон Жуана вільнодумцем і лібертемом. Сміх Мольєра здебільшого сатиричний, *викривальний*. Той же Тартюф — це не просто смішна людина, а зловісна, соціально небезпечна постать. Подібних комічних персонажів Шекспір чи Лопе де Вега не виводили.

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

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

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

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

Комедійний конфлікт. В основі комедійного конфлікту у Мольєра ми знаходимо антитезу пристрастей і здорового глузду,

яка в комічному плані була розроблена ще у Боккаччо (довірлива закохана вдовиця і кмітливий чернець), а в трагічному — у Шекспіра (пристрасний, довірливий Отелло і холодно-підступний Яго). Носіями того і того у Мольєра виступають два окремих, протилежних за характером персонажі; умовно назвемо їх *протагоніст* і *антагоніст*. У Мольєра пристрасть і здоровий глузд карикатурно збільшені й доведені до комічної гіперболи, тобто до *гротеску* (це важлива основа комічного у Мольєра).

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

«Хворий, та й годі!» (1673). Головний персонаж Арган одержимий незвичайною маніакальною пристрастю: він вважає себе невиліковно хворим і готовий терпіти неймовірні прийоми лікування. Все це — робота його молоді дружини Белінди, що свідомо навіює йому думку про страшну хворобу і умовляє його написати заповіт, в якому він залишає їй все майно і статки. Зусиллями рідних та друзів наміри Белінди вдається викрити. Полуда спадає з очей Аргана, до нього повертається здатність судити, хто друг, хто ворог. Белінду з ганьбою проганяють геть.

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

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

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

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

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

[2] Головні комедії

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

Барокова відкритість фіналу. Розв'язка цілком несподівана для пана Журдена: маркіза виходить заміж за графа, Журдена дочка Люсіль всупереч волі батька — за простого юнака Клеона, одружуються навіть слуги. Але цим фінал не вичерпується. Несподіванка чекає на маркізу, адже бідність і марнотратство графа мають виявитися на другий день! Багато несподіванок має пережити й сам граф після весілля. Фінал є по-бароковому відкритим: чи можемо ми вважати, що граф Дорант домігся свого?

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

«Тартюф» (1664). Набожність, якою одержимий протагоніст цієї комедії — дворянин Оргон, показана як справжня манія. Весь

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

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

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

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

«Мізантроп» (1666). Головний персонаж п'єси Альцест одержимий незвичайною манією: він правдолюб, шукач правди. Він закоханий в молоду дворянку Селімену. Але його кохання виявляється у вельми своєрідній формі: він постійно повчає дівчину, терзає її моральними настановами, картає за вияви чисто жіночої легковажності чи цікавості. Йому не вистачає поблажливості до людських слабкостей. Селімену оточують друзі — юні дворяни з

простими людськими вадами і слабкостями. Один читає недоладно написаний сонет, другий говорить претензійні компліменти. Але всі вони щирі, відкриті люди. Цієї відкритості не вистачає Альцесту, він відчуває себе в їхньому колі чужим. Альцест вимагає від Селімени кинути друзів і поїхати з ним в село, подалі від світської метушні.

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

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

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

«Дон Жуан» (1665). Тут ще менше комічного. Це скоріше барокова драма, ніж класицистична комедія. В центрі твору — розкриття драми нереалізованої волі, знеціненого вчинку. Мольєр

розробляє широко відомий ще з часів середніх віків іспанський сюжет про легковажного й сміливого спокусника жіночих сердець, який тоді ж поєднався з сюжетом про кам'яного гостя.

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

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

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

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

драмі Мольєр-раціоналіст робить прорив за межі барокового мислення, в царину трансцендентного, фактично — ідеалізму.

Висновки

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

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

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

Бароко було універсальною художньо-стильовою системою, що віддзеркалювала загальну спрямованість національного життя в його духовній єдності. В цьому значенні Бароко, без сумніву, було спадкоємцем Відродження. Етика, самопізнання сприймалися тепер як барокові духовні універсалиї. Світ психологічно осягався як нескінченний зв'язок окремого, випадкового, емпіричного із загальним, закономірним, ідеальним. Найбільш яскраво така настанова відбилася у вченні про монади Г. В. Лейбніца, котрий проголосив, що людина рівна Космосу як рівноцінні дві окремі монади. Уперше після Відродження людина починала усвідомлювати себе як суспільна істота. Відчуття суспільства, громадського життя — відчуття, яке загалом ще не було відоме за доби Відродження, виражається, зокрема, в розвитку естетики *одягу*. Але найбільше — у новому відчутті мови, у намаганні впорядкувати її згідно з

естетичними вимогами. Бачимо його також у високому авторитеті *вченості*, що вже переходила за рамки церковної *scholae* і починала служити всьому суспільству. Мистецтво тієї доби зафіксувало прагнення естетизувати суспільне буття, а також і приватне життя людини. Зросла музична розкіш церковної відправи — цієї найважливішої форми публічності за доби Бароко. Іншим важливим центром громадського життя став театр, що вперше після тисячолітньої перерви подавав досконалий синтез поетичного слова та образотворчого мистецтва, музики й пластики тіла.

Були тенденції унормувати всі ці прояви духовного оновлення, підкорити їх єдиному началу. В церковному житті ці напрямки чітко окреслились в Італії та Іспанії, в політичному — у Франції. Тут спостерігається спроба зробити літературу частиною державної ідеології, що, природно, не могло не накласти на неї певного відтінку. Звичайно, характер самої ідеології в ті часи значно відрізнявся від сучасної. Ми можемо охарактеризувати її як почуття станової честі, що розуміли як складну сукупність моральних, естетичних та релігійно-правових елементів. Все це можна побачити, зокрема, в літературі *класицизму*, що на свій лад відобразила добу Бароко як окремий художній напрямок. Класицизм збагатив універсальну стильову систему бароко елементами, що виявились продуктивними для подальшого розвитку літературної форми у наступному XVIII столітті.

Література

4.1. Естетика і поетика літератури бароко

1. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.— М.: Наука, 1967 (Ч. 2, гл. 3: Маньеризм и его отражение в теории драмы — с. 130—150; ч. 2, гл. 7: Высказывания писателей о драме в «золотой век» испанской литературы — с. 199—208; ч. 3, гл. 4: Теория драмы в Англии XVII века — с. 266—276).

2. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили.— К.: Мистецтво.— Кн. 1.— 1981. Кн. 2.— 1985.

3. *Штейн А. Л.* Четыре века испанской эстетики // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение.— М.: Искусство, 1977 (История эстетики в памятниках и документах).— С. 12—47.

4.2. Творчість письменників бароко

1. *Самарин Р. М.* Творчество Джона Мильтона.— М.: МГУ, 1964.

2. *Плавский З. И.* Испанская литература XVII — середины XIX века.— М.: Высшая школа, 1978.

3. *Виппер Ю. Б.* Поэзия барокко и классицизма // Европейская поэзия XVII века.— М.: Художественная литература, 1977.

4. *Санктис Ф. де.* История итальянской литературы: В 2 т.— Т. 2.— М.: Прогресс, 1964 (XVIII. Т. Тассо, XVIII. Марино. С. 176—276).

5. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. Статьи и исследования.— М.: Наука, 1975 (Литература Испании и Италии эпохи Барокко. С. 213—340).

6. *Морозов А. А.* «Симплициссимус» и его автор.— Л., 1984.

7. Вікно в світ: Іспанія.— 2000, № 3 (12).

4.3. Класицизм у французькій літературі

1. Литературные манифесты французских классицистов / Под ред. Н. П. Козловой.— М.: МГУ, 1980.

2. *Обломиевский Д. Д.* Французский классицизм: Очерки.— М.: Наука, 1968.

3. *Сигал Н. А.* Пьер Корнель.— Л.; М., 1957.

4. *Кадьшев В. С.* Расин.— М., 1990.

4.4. Жан-Батіст Мольєр

1. *Бояджиев Г. Н.* Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии.— М., 1967.

2. *Бояджиев Г. Н.* Мольеристика XX века // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. XIII—XVII вв. Очерки.— М.: Наука, 1977.— С. 118—217.

3. *Булгаков М. А.* Жизнь господина де Мольера.— М., 1991.



— 5. 1. —

ЛІТЕРАТУРА
ПРОСВІТНИЦЬКОГО
РАЦІОНАЛІЗМУ В АНГЛІЇ

[1]

Загальна характеристика просвітницького руху

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

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

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

На рубежі епох Бароко і Просвітництва прагнення досягнути сенс людського буття у зв'язку з універсальними початами, не заперечуючи при цьому самого *земного* існування людини і не принижуючи її гідності¹, дало могутній поштовх для подальшого оновлення європейської філософії. В ній Бог постав як вищий логічний синтез, *абсолют*, в якому знімаються усі протиріччя (Декарт, Спіноза, Лейбніц).

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

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

Значення Ньютона. Однак просвітники не затримувалися на ідеї Бога — інакше б вони просто розвивали барокову доктрину світу, — а почали розглядати вищий закон розуму, на якому ґрунтується Всесвіт, як цілком природний закон. Божественний розум розглядали як *природний розум*. Більшість із просвітників відводили Богові роль першого поштовху, після якого світ розвивався за власними (розумними) законами. Ісаак Ньютон своїми дослідженнями всесвітнього тяжіння привів мислителів до переконання у самодостатній і універсальній силі цього закону. Його дослідження «Математичні основи філософії природи» (1686) фактично руйнувало барокову картину світу, бо, по-перше, відкинуло дуалістичний принцип світу; по-друге, натомість утвердило моністичне розуміння світу, поклавши в його основу *одну* універсальність; по-третє, пов'язало ця універсальність з виявом вищого розуму, який через цей закон якнайгармонійніше упорядковує все життя.

¹ Середньовічне богослов'я (теологія) розглядає людину у співвіднесеності з ідеєю Бога як вищою універсальною ідеєю так, що самодостатній сенс земного існування людини заперечується.

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

Значення Джона Локка. По-новому почали розуміти природу. Стверджували, що вихідним принципом і головним джерелом наших знань про світ може бути тільки *досвід* (на цьому наполягав ще Френсіс Бекон, що писав на рубежі XVI–XVII ст.). Джон Локк, якого слід вважати одним з духовних вождів просвітництва, стверджував у «Міркуванні про людське розуміння» (1690), що людина одержує свої знання про світ через органи чуття. Зусиллями розуму сигнали органів чуття перетворюються на *достовірний* образ світу, якому людина може цілком довіряти. Локк, слідом за Ньютоном, робить свій внесок у руйнацію барокової картини світу. Якщо для барокової людини справжні причини були оповиті таємницею і результати дій були непередбачуваними, то Локк вважав, що розум, спираючись на сигнали органів чуття, спроможний встановити *справжню* причину і передбачити *необхідний* наслідок, а людина спроможна діяти *адекватно* реальності. Сама ж реальність стає прозорою і доступною для осягнення¹.

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

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

¹ Ця обставина дозволяє зрозуміти, чому у XVIII ст. продовжує своє життя і набирає нової сили мистецтво класицизму, яке ґрунтується на раціональній естетичності.

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

Народ, окремі люди також повинні узгоджувати свої вчинки з вимогами розуму. Правда, народ так і залишився «нерозкритою» темою для просвітників; на їхню думку, він саме й втілював у собі барокову непередбачуваність, хаотичне начало. Просвітники не підтримували ідеї народних заворушень і революційних¹ соціальних перетворень, бо це означало б повернення до часів барокового хаосу. Держава (звісно, влаштована на засадах розуму) була для них цариною стабільної гармонії. Яскраво цю точку зору виразив Шарль Луї Монтеск'є у трактаті «Про дух законів» (1748). Вихідною для нього став постулат Спінози, що світ – це є Бог, отже, вічна, розумна й стабільна субстанція; тож було б зухвало і нерозумно намагатися її змінити.

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

Критика церкви і нетолерантності. Просвітники, насамперед у Франції, критикували католицьку церкву через насаджувани нею забобони і обов'язування людей, релігійну нетерпимість і переслідування інакомислячих (Вольтер, Дідро). Наприкінці століття були припинені «відьомські процеси» і спалення людей інквізицією². Особливо різко звучала критика єзуїтів. У 1773 році папа римський спеціальним декретом розпустив орден єзуїтів. Цим остаточно був покладений край добі Бароко.

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

¹ У XVIII ст. слово «революційний» як антонім до «еволуційний» застосовували щодо геологічних процесів у значенні «раптовий, бурхливий, нестримний».

² Була спроба відновити їх у XIX ст. після повалення Наполеона Бонапарта.

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

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

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

[2]

Література просвітницького раціоналізму в Англії

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

Всі ці риси найбільш помітні у творах письменників — представників просвітницького раціоналізму. У них ми можемо виділити дві поширені сюжетні моделі: у першій розкривається невідповідність певних умов життя вимогам здорового глузду. Такими є «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Перські листи» Ш. Л. Монтеск'є, «Кандід» та інші філософські повісті Вольтера, «Небїж Рамо» Д. Дідро, «Весілля Фігаро» О. Бомарше. Водночас створюється образ людини, яка сама у собі втілює вищі вимоги розуму. Цей досконалий розум витримує складні випробування екстра-

ординарною дійсністю. Такими є твори «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Черниця» Д. Дідро, «Емілія Галотті» Г. Е. Лессінга та ін.; риси такого героя можна знайти і у вищеназваних творах.

Локківська парадигма в «Робінзоні Крузо». Найхарактернішим твором просвітницького раціоналізму в Англії можна вважати «Пригоди Робінзона Крузо» Даніеля Дефо¹. В образі Робінзона відбилися уявлення про людину, суголосні з філософією Дж. Локка. Опинившись на безлюдному острові, герой сприймає довколишню реальність як закономірну даність, розумну і непорушну у своїй основі; а своє завдання бачить у тому, щоб інтегруватися в цю даність на правах її окремого, але закономірного елемента. Природа — це втілення універсального розуму, з яким людина мусить узгодити свій індивідуальний розум. Робінзон вижив тому, що підкорив весь свій новий спосіб життя і мислення об'єктивному, раціональному в своїй основі порядку. Він пізнав справжні причини і наслідки і навчився використовувати їх для себе. Він навчився долати в собі владу *афектів* і довіряти не почуттям, а *здоровому глузду*. Врешті-решт домігся, щоб результат його зусиль завжди відповідав намірам і меті. В літературі Просвітництва *вчинок знов повертає собі цінність!*

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

Категорії буржуазної самосвідомості. Спосіб життя і мислення Робінзона характеризує його як типового буржуа, хоча він і живе далеко від цивілізації. Автор обґрунтовує самою природою певні важливі складові, або категорії, буржуазного життя. Це *природний розум*, який допомагає герою приймати бездоганно правильні рішення. Це *природна релігійність*, яка допомагає йому

¹ Перу Д. Дефо (1661–1731) належить понад 350 творів різних жанрів, серед яких багато памфлетів, трактатів і віршованих сатир на злободенні теми соціального, політичного і релігійного життя, 7 романів з яскраво вираженою моральною тенденцією («Робінзон Крузо», 1719; «Мемуари кавалера», 1720; «Капітан Сінгльтон», 1720; «Молль Флендерс», «Полковник Джек», «Щоденник чумного міста», 1722; «Леді Роксана», 1724) та ін.

без посередництва церкви виконувати свій важкий обов'язок щоденної праці; читаючи Біблію, він виступає як пресвітер, тобто як протестант обходиться без церковного чиновництва; у втішних результатах своєї праці він вбачає правильність своєї віри, свідчення допомоги Бога. Це *природне право*, за яким Робінзоніві належить весь острів на тій підставі, що він вклав у цього свою працю, обробив його «в поті чола свого». Це *природна моральність*, бо сама природа оберігає Робінзона від руйнівних афектів (характерно, що в романі відсутній жіночий образ).

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

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

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

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

рається на поняття *емпіричної* дійсності, а високі поняття відносять до метафізики, яка вважалася спадщиною бароко.

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

Приєм очуднення в «Мандрах Гуллівера». У центральному творі Джонатана Свіфта (1667–1745)¹ «Мандрі у різні віддалені країни світу Лемюеля Гуллівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів» головний персонаж постає як втілення просвітницького розуму. Своєю участю в подіях герой має відтінювати їх здебільшого абсурдність і безглуздість з просвітницького погляду. Автор прагне пробудити в читачеві почуття внутрішнього опору тим обставинам, які існують як звичайні і узаконені громадською думкою, але насправді не повинні бути такими. Свіфт широко користується прийомом «очуднення» (термін В. Б. Шкловського — «остранение»), коли загальнопоширене і звичне для всіх явище «оновлюється» чи «розвінчується» тим, що виводиться як гідне подиву чи зневаги.

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

Твір Свіфта в ряду політико-утопічних студій. «Мандрі Гуллівера» складаються з 4 частин, що зображують подорож героя в Ліліпутію (I), країну велетнів Бробдінгнэг (II), державу з летю-

¹ Практично всі твори Свіфта написані в жанрі просвітницького памфлету, де засоби художності включають в себе відкриту публіцистичність і сатиру. Це «Битва книжок» (1697), в якій автор відгукнувся на суперечку «стародавніх і новітніх», що точилася в цей час між французькими письменниками; «Казка про бочку, написана для вдосконалення всього людства» (1698); кілька памфлетів і звернень на початку 1710-х років, присвячених питанням мови («Пропозиції щодо виправлення, покращення і поширення англійської мови...»); «Листи суконника», де із співчуттям описується життя ірландського народу (1724). Своє особисте життя Свіфт розкриває у «Щоденнику для Стелли» (1710–1713), що містить листи до коханої Естер Джонсон. Задум «Мандрів Гуллівера» народився у гуртку лондонських дотепників, до якого, крім Свіфта, входили Джон Арбетнот, Александр Поуп і Джон Гей; тут придумували гумористичні історії від імені обмеженого ученого-педанта Мартіна Скріблеруса (тобто «писакі»).

330
332
330-346

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

Сатира на політичне життя. Перша частина («Подорож до Ліліпутії») найбільше віддзеркалює біографію автора і насичена конкретними політичними алюзіями. Свіфт зображує тут парламентську монархію, маючи на увазі Англію¹. Мізерність державного життя, безглуздя політичної метушні і нездарність політиків він символічно підкреслив розмірами мешканців країни. Вдавана велич імператора іронічно наголошується тим, що він «на ніготь» вищий од інших. Правлячі партії англійського парламенту віги і торі *травестійно* відрізняються у творі зуеттям на високих чи на низьких підборах; спадкоємець престолу (йдеться про принца Георга II Уельського), аби не сваритися з ними, змушений взувати на кожну ногу різне взуття, відтак «при ході його величність накульгує». Боротьба різних релігійних конфесій – пуритан і англіканців – показана у вигляді теоретичних суперечок про те, з якого кінця слід розбивати яйце. Прихильники тупого кінця знайшли собі притулок у сусідній державі Блефуску (тобто у Франції), що ворогувала з Ліліпутією.

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

¹ Сучасниками Свіфта були королі: Яків (Джеймс) II (до 1688), Марія II (до 1694), Вільгельм III (до 1702, спочатку спільно з Марією), Анна (до 1714), Георг I (до 1727), Георг II (до 1760).

в'язання карних і громадянських справ». Багато в чому він нагадує короля-філософа Пантагруеля з книги Ф. Рабле, який передбачив просвітницькі ідеї освіченого абсолютизму.

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

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

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

Свіфт переконаний, що ніщо не може бути згубнішим для народу, ніж держава, на чолі якої стоять учені. Самі вчені – мате-

матики — зображені цілком відчуженими від усього земного. Вся їхня увага зосереджена на спостереженні за кометами, які, на їхню думку, впливають на острів. Захоплені абстрактними теоріями, вони зневажливо ставляться до практичних завдань, через що їхні будинки кособокі, одяг не відповідає фігурі тощо¹. Зневага Свіфта до абстрактного філософування сягає тут своєї *гротескної* межі.

Особливо в'їдливою стає сатира Свіфта, коли він описує Академію прожектерів у Лагадо (сатира на вчене Королівське товариство в Англії). Вчені розробляють проекти, які ніколи не можуть бути здійснені: вони хочуть одержати сонячні промені з огірків, порох з льоду, харчові речовини з людських екскрементів, міцну тканину з павутиння, лікувати хворого за допомогою ковальського міха тощо.

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

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

Свіфт по-своєму розглядає тут важливу для просвітників ідею природної людини. Сама по собі природа гармонійна і розумна, вона здатна передати розумність навіть тваринам. Водночас цивілізація здійснює на людину згубний вплив, звільнитися від якого часом неможливо. Так, нащадки людей йегу успадкували від цивілізації і розвинули в собі на острові такі негативні риси, як жорстокість, підступність, брехливість, войовничість, схильність до грубих розваг і насолод, жадобу золота. Недаремно володар коней, вислухавши розповідь Гуллівера про Англію, відзначає подібність між англійцями і йегу.

¹ В. Б. Шкловський стверджує, що такий острів міг спроектувати не хто інший, як Ісаак Ньютон, і гротескне зображення математиків — це критика на його адресу. Свіфт мав підставу не любити Ньютона у зв'язку з його участю у карбуванні грошей, призначених для Ірландії. Як прагнув довести Свіфт у «Листах суконника», нова монета, якби її запровадили, зруйнувала б економіку Ірландії.

Але й життя розумних коней, яким, на перший погляд, симпатизує герой, не в усьому досконале. Їх суспільний лад, побудований на монотонно раціональних засадах, нагадує зрівняльний соціалізм. З одного боку, вони забезпечені житлом і харчами, у них сувора дисципліна і порядок, у всьому вони дотримуються рівності, панує колективізм і взаємодопомога, вони не воюють, моральний рівень життя характеризується уже тим, що в їхньому лексиконі немає слів для таких понять, як війна, брехня, гнів, покарання, влада і т. п. Водночас колективний порядок нівелює все індивідуально-неповторне, їхні почуття мають лише загальнозначущий характер: доброзичливість, ввічливість, лагідність. Їм незнайомі особистісні, індивідуальні переживання. Вони стримані у вираженні емоцій, не здатні переживати палкі пристрасті, соромляться інтимних переживань. У них застосовується колективне виховання дітей, дозволя одноманітне, практично немає мистецтва...

Полеміка з Дефо. Книга Свіфта полемічно спрямована проти роману Д. Дефо «Робінзон Крузо»¹, в якому опоетизовано буржуазну підприємливість, тверезу розсудливість і сувору протестантську моральність сучасного їм англійця. Різниця між двома романами суттєвіша, ніж протиставлення Робінзона, що на вільній природі «цивілізувався», і йегу, що, навпаки, здичавіли. Обидва письменники провідним началом у житті людини вважали локківський розум, *ratio*. Проте автор «Робінзона» показує раціоналізм в оптимістичному дусі, як міцну опору в життєвій боротьбі; автора ж «Гуллівера» раціоналізм навпаки настроює на скептичний лад. Він скрізь знаходить розум — або егоїстичний — в дусі Т. Гоббса (як у ліліпутів), або відірваний від життя (як у лапутян), або знеособлений, деіндивідуалізований (як у розумних коней), або переконується у неможливості міряти реальність міркою абсолютного розуму (як у країні велетнів).

Свіфт і філософія Девіда Юма. Англійський емпіризм, відкинувши барокову метафізику, позбавив себе принципової можливості філософськи обґрунтовувати *ідеальні* поняття, а фіксуєчи розум на скінченному, — можливості продуктивно шукати сенс життя в *нескінченності* людського розуму, діяльності. Тут лежать, зокрема, витоки філософського скептицизму Д. Юма, видатного філософа доби. Світоглядний емпіризм Свіфта, обтяжений драматичними перипетіями особистого життя, логічно привів його до трагічного розчарування в людській природі, яку він сприймав тільки в її проявах у повсякденному, буденному, земному, зрештою — у низькому. «Ми залишаємося особливою пороодою тварин,

¹ У житті Свіфт зневажав Дефо і часом безпідставно ганьбив його у своїх пам'ятках.

що наділена завдяки щасливій випадковості крихітною частинкою розуму, яку використовуємо лише для поглиблення притаманних нам вад для набуття пороків, що не властиві нам від природи. Притлумлюючи в собі багато високих обдарувань, які одержали з рук природи, ми майстерно змножуємо наші первісні низькі потреби і, без сумніву, проводимо наше життя у марних намаганнях задовольнити їх за допомогою витончених засобів».

— 5.2. —

ЛІТЕРАТУРА ПРОСВІТНИЦЬКОГО РАЦІОНАЛІЗМУ У ФРАНЦІЇ

[1] Вступ

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

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

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

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

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

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

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

У сфері соціальної і антицерковної думки просвітники успадкували дух П'єра Бейля (1647—1708), автора багатотомного «Історичного і критичного словника» (1695). Бейль виступав проти католицизму і проповідував широку віротерпимість. Він перший доводив думку, що моральні принципи необов'язково пов'язані з релігією і можуть розглядатися з позицій природного розуму¹.

[2] Монтеск'є

«Перські листи». Шарль Луї де Монтеск'є барон де ля Бред (1689—1755)² увійшов в літературу як автор «Перських листів» (1721). Двоє знатних іноземців зі Сходу — Узбек і Реді — подорожують Францією і в листах обмінюються враженнями щодо поба-

¹ Цю думку пізніше розвивали в Німеччині Г. Е. Лессінг і І. Кант.

² Першу половину свого життя Монтеск'є присвятив державній службі в судах, був навіть президентом парламенту (тобто головуючим у суді); тоді ж він написав гостросатиричні «Перські листи», що не завадило йому невдовзі стати членом Французької академії (1728). Другу половину життя він присвятив літературній творчості, випустив трактати: «Роздуми про причини звеличення та занепаду римлян» (1734), «Дух законів» (1748) та ін.

ченого і пережитого. За допомогою прийому «очуднення» (або «наївного спостерігача») письменник піддає суду здорового глузду негативні риси французького суспільства часів Луї XIV. Кореспонденти засуджують деспотизм короля, його безмірну пиху і марнотратство, спустошливі війни, що веде король заради підтримання власного престижу.

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

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

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

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

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

В цілому Монтеस्क'є дотримується думки, що суспільний лад і політичний порядок відповідають особливостям самого народу і місця його проживання, формуються історично, сягають корінням

глибокої давнини (природи!) і тому не можуть бути йому нав'язані ззовні, навіть волею сильного політика. Основні шляхи удосконалення суспільства він пов'язував з реформами, а не з революціями.

[3]

Вольтер

Життя вигнання. Геніально обдарований письменник Франсуа Марі Аруе, відомий під псевдонімом Вольтер (1694–1778), поставив свою літературну творчість і публіцистику на службу одній меті — викриттю монархічного деспотизму, аристократичного свавілля і церковної нетолерантності, які, на його думку, суперечили «природному розуму»¹. Він викликав проти себе гнів найвищих державних осіб, серед яких були королі Луї XV і Луї XVI, та вищого духовництва, і фактично все своє життя, починаючи з юності, провів дисидентом і вигнанцем. Лише в останній рік життя поет зміг відкрито повернутися в Париж. Церква виступила проти його поховання в освяченій землі. Тіло таємно поховали у Шампані, у церкві родового абатства Селльєр. У 1791 році, під час революції, прах Вольтера був перенесений в церкву св. Женевиєви в Парижі — пантеоні великих людей Франції.

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

Англійське життя було фактично невідоме у Франції (в повісті Вольтера «Простак» персонажі-французи серйозно сумніваються,

¹ Вольтер був двічі ув'язнений у Бастилії (1717–1718, 1726); 1726–1728 рр. він провів у вимушеному екзилі в Англії; 1733–1749 рр. жив далеко від Парижа в маєтку Сірей, що належав його приятельці Е. дю Шатлі; 1750–1753 рр. — в Сан-Сусі, резиденції пруського короля Фрідріха II, на його запрошення; 1758–1778 рр. — у віллі Ферней, на самому кордоні Франції з Швейцарією, де почувався неприступним для королівських жандармів. Проміжкі були заповнені вимушеними переїздами по Франції і Європі. Вольтер залишив численні твори в усіх жанрах — драматургії, прозі, поезії. Драматургічний доробок становить понад 50 трагедій і комедій (найкращі — трагедії «Заїра», 1732, «Альзіра», 1736, і «Фанатизм, або Пророк Магомет», 1740). В прозі виділяють 14 так званих філософських повістей («Задіг, або Доля», 1747; «Мікромегас», 1752; «Кандід, або Оптимізм», 1759; «Простак», 1767; «Царівна Вавилонська», 1768, та ін.). В жанрі бурлескної ірої-комічної поеми створена «Орлеанська дівка» (1730–1755). Історичній темі присвячені дослідження: «Історія Карла XII» (1731), «Вік Луї XIV» (1751), «Історія Російської імперії за Петра I» (1759); на філософську тему написані «Філософські листи», «Філософський словник», статті для Енциклопедії та багато ін.; на естетичну тему — «Вежа доброго смаку» (1733), «Роздуми про трагедію», «Роздуми про стародавню і нову трагедію» та ін. Бомарше видав його твори у 90 томах. Про псевдонім поета див.: Артамонов С. Д. Вольтер и его век. — М.: Просвещение, 1980. — С. 63–64.

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

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

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

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

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

Вольтер-історик. Крім «Віку Луї XIV», Вольтер написав ще кілька історичних трактатів, зокрема «Історію Карла XII» (1757) і «Історію Російської імперії за часів Петра Великого» (1759). В них

яскраво відбилися його ідея освіченого абсолютизму і антикатолицькі переконання. Філософ дає високу оцінку російській історії тому, що в ній не було інквізиції, відьомських процесів, релігійних воєн, як у Франції. Сам Петро I в зображенні Вольтера відрізнявся релігійною терпимістю, поставив церкву в залежність від держави і примусив платити податки, знищив владу духовництва (патріаршество).

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

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

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

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

Вина іншої жертви, молодого дворянина де ля Барра, полягала у тому, що він не зняв капелюха у присутності духовної особи. Його звинуватили ще у тому, що він нібито поламав придорожне роз'яття (без жодного свідка!). «Я і не знав, що за таку дрібницю у нас можуть стратити», — сказав він перед смертю. В юнака вирвали язик, відрубали голову, а потім спалили. У вогнище кинули знайдені у нього під час обшуку «Філософський словник» Вольтера.

9 років витратив Вольтер, щоб довести невинність протестанта Сірвента, якого облудно звинуватили у вбивстві дочки. «Невже ми

знаходимося на батьківщині філософії і мистецтва?» — запитував Вольтер у листі до д'Аламбера. — Ні, це батьківщина Варфоломійвської ночі». Всі свої листи в ці роки він починав закликом проти церкви: «Роздушіть гадину!»

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

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

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

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

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

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

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

Однак найвищим досягненням мистецтва, на думку Вольтера, все ж таки слід вважати *трагедію*, яка «для освіченого і розвинутого розуму (...) чарівніша за всі інші поетичні жанри». Законодавцями трагедії в давнину були греки та римляни, а зараз Корнель та Расін. Бажаючи створити зразкову трагедію, автор мусить

«постійно переборювати перешкоду, яку становить рима, а це титанічна праця». Йому доводиться «накладати на себе кайдани єдності часу, місця і дії», він змушений пам'ятати «про пристойність, про те, що не можна показувати сцену порожньою, (він) мусить побудувати дію так, щоб жоден персонаж не з'являвся і не йшов зі сцени без видимої причини, майстерно зав'язувати інтригу і вести її до природної розв'язки, просторікувати шляхетними і водночас простими виразами, вкладати в уста державців промови, погоджені з благопристойністю, яка їм споконвіку притаманна або принаймні бажана і (при цьому) ніколи не порушувати закони мови».

Розуміти мистецтво людині допомагає *смак* — «чуття, дар розрізняти якість», бо для смаку «недостатньо (якогось) невиразного відчуття чи розмитой розчуленості, йому треба розібратись в усіх відтінках». «Тільки звичка та роздуми дають людині здатність відчутти раптову насолоду, розрізнити те, що раніше було недоступним».

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

Театральна діяльність. Працюючи для театру протягом усього життя, Вольтер написав 27 трагедій і 25 комедій. Перша драма — «Едіп» (1718) — була створена під час першого ув'язнення в Бастилії, остання — «Ірена» (1778) — в останній рік життя. Розквіт драматургічної творчості припадає на плідне дванадцятиліття у Сіреї, маєтку маркізи Е. дю Шатле в Шампані (1733—1745). Побудувавши тут театр, Вольтер нерідко сам виступав на сцені. Він став застосовувати змінні декорації і відмовився від постійних, що представляли здебільшого якусь відкриту місцевість для пасторальних сюжетів або внутрішнє приміщення розкішного палацу (за зразок правила картини художників-класицистів — Ніколя Пуссена, Фрагонара). Тепер декорації малювали до кожного акту, і вони представляли те місце, де розвивалися події. Вольтер заборонив надавати на сцені місця глядачам, зате вивів на сцену масовку (народ). У нього могли проїхатися вершники на конях, стріляти з гармат. Під впливом театру Шекспіра митець удосконалив свої сценічні прийоми і нерідко порушував вимоги класицизму. Про Шекспіра Вольтер писав: «Сама істина, сама природа говорять його мовою без домішків мистецтва». Проте його ставлення до англійського драматурга було далеко не однозначним¹.

¹ Докладніше на цю тему див.: Кагарлицкий Ю. И. Шекспир и Вольтер. — М.: Наука, 1980. — С. 39—47 та ін.

Практично в усіх п'єсах Вольтера домінує тема засудження деспотизму і духовної нетолерантності. Прийоми вольтерівської драматургії увійшли в романтичну драму (В. Гюго) і оперу (Мейєрбер, Спонтіні, Верді).

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

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

«**Фанатизм, або Пророк Магомет**». До найкращих творів відносять також трагедію «Фанатизм, або Пророк Магомет» (1740). Вольтер створює вельми умовний образ відомого пророка; проте для нього важлива не так вірність історичним подіям, як просвітницьке засудження релігійного фанатизму, який, на його думку, властивий всім релігіям в усі часи. За словами Вольтера, образом Магомета він показує, що міг би наробити мольєрівський Тартюф, якби йому була дана повна свобода дії. В трагедії автор використовує сценічний досвід історичних п'єс Шекспіра. Як і Глостер-Річард («Річард III»), вольтерівський Магомет не зупиняється перед жодною перешкодою для досягнення влади і усуває їх шляхом брехні, облудних клятв, союзу з ворогами, вбивств непотрібних свідків тощо. Як і Марк Антоній («Юлій Цезар»), він вміє грати на почуттях легковірної і темної маси. Його гасла: «Міцна релігія, що відкидає жалість...»; «Нехай народ шанує Бога, а головне — боїться!»

Магомету протистоїть шейх Меккі Зоїр. Як і шекспірівський Брут («Юлій Цезар»), він вірить у здатність юрби зробити розумний вибір і трагічно помиляється. Зоїр виражає ідею гуманності і широкої терпимості, що відповідає поглядам самого автора. Не можна «примусити всіх людей жити і мислити так, як хтось

один!» — стверджує він. В іншому місці Вольтер афористично виразив своє кредо терпимості: «Нехай я не згодний з вашою думкою, але я готовий вмерти за ваше право висловити її!»

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

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

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

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

Діалог з Г. Ф. В. Лейбніцем, Дж. Локком і Д. Юмом у повісті. Перед нами власне не характери, а комедійні маски. Герої уособлюють різні філософські системи. Панглос представляє систему німецького філософа Г. Ф. В. Лейбніца, згідно з якою людина з коліски має у свідомості так звані природжені ідеї щодо розумності і гармонійності всього навколо сущого. Йому протиставлено філософію англійця Дж. Локка: довіряти треба не наперед даним уявленням про реальність, а самій реальності, яка свідчить про себе через органи чуття. Кандід ладен повірити у піднесений ідеалізм Панглоса, але досвід його багатостраждального тіла свідчить про зовсім протилежне. Вольтер глузує з філософського

твердження Лейбніца про те, що у світі панує «напередумановлена гармонія», тобто все, що відбувається — відбувається на благо¹. За твердженням Шефтсбері, сама природа ніби допомагає людині приймати морально бездоганні рішення. Вольтер викривлює цю думку, і в повісті Кандід страждає саме від своєї моральної незіпсованості і наївності.

Вольтер розгортає події повісті в душі скептицизму Д. Юма, який заперечував існування причин і наслідків у світі. Вольтер виявив неабияку майстерність, придумавши сюжет, де фактично немає жодної видимої причини! Справді, сюжет підкоряється тут єдиній логіці — логіці маятника: від везіння до невезіння і назад.

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

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

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

Так, в «Кандіді» автор комічно переробляє сюжетну схему давньогрецького (невною мірою і середньовічного лицарського) роману: доля розлучає юних палко закоханих героїв, вони поне-

¹ Ім'я Лейбніца прямо названо в повісті. У філософській «діатрибі» «Треба зробити вибір, або Принцип дії» (1772), яку можна вважати авторським коментарем до «Кандіда», Вольтер називає ще ім'я англійського філософа Шефтсбері, який «зробив цю казочку модною» (Вольтер. Філософские сочинения. — М.: Наука, 1988. — С. 521–523).

віряються в чужих краях. Дівчину змушують до шлюбу, навіть продають у будинок розпусти, проте вона зберігає цнотливість і вірність коханому. Юнак переживає численні пригоди, які загартовують його дух. Він навіть сходиться з іншими жінками, проте його серце належить тільки обраниці. Нарешті розлучені зустрічаються і одружуються. Так — в античних романах. У Вольтера ж ми знаходимо комічну травестію цієї сентиментальної схеми: Юнак (Кандід) зберігає свою цнотливість і вірність обраниці. Дівчині (Кунігунді) цього не суджено, хоч у душі вона й зберігає наївність своїх античних попередниць.

У повісті панує стихія майже раблезіанського бурлеску¹.

Повість «Простак» і прийом «очуднення». Головний герой філософської повісті «Простак» (1767) належить до нецивілізованого індіанського племені гуронів і потрапив до Франції випадково. Все, що звичне для цивілізованих французів, викликає в юнака простодушне здивування (це підкреслено іменем героя). В цьому полягає головний прийом — *очуднення* (коли раптом щось здається «чудним»), запозичений автором в його улюбленого англійського письменника Дж. Свіфта². «Очуднюються» ті риси французького життя, які, на думку письменника, суперечать здоровому глузду, природному еству людини: «Його розум, не викривлений помилками, зберіг усю свою природну прямізну. Він бачив речі такими, якими вони насправді є, між тим як ми, під впливом засвоєних у дитинстві поглядів, бачимо їх скрізь і завжди такими, якими вони ніколи не бувають». На думку автора, *природний розум* вищий від здорового глузду, набутого в умовах цивілізації, бо остання наскрізь отруєна забобонами. В основі *комічного* у творі лежить саме невідповідність суджень природного глузду і загальнопоширених суспільних звичаїв (забобонів). Проте в зображенні напрочуд наївної чистоти Простака неважко розпізнати глузування з моральних теорій Шефтсбері, чим пояснюється певне іронічне ставлення Вольтера до свого героя (особливо в першій половині твору). В основному ж Простак виступає як рупор авторських поглядів.

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

Головна сюжетна лінія — історія кохання Простака і юної вродливиці Септ-Ів. Спочатку події відбуваються в Нижній Бре-

¹ Див. глибокий аналіз художнього стилю «Кандіда» Вольтера в: *Еткінд Е. Семінарий по французькій стилістиці: В 2 ч. — Ч. 1 — Л.: Госучпедгиз, 1960. — С. 46–55.*

² У французькій літературі першим застосував прийом очуднення Монтеск'є у «Перських листах» (1721).

тані, в пріораті Гірської Богоматері. Своїми наївними, але влучними судженнями гурон, сам того не знаючи, викриває різноманітні суспільні забобони і нісенітниці, зокрема поведінку людей, що базується на буквальному розумінні релігійних приписів.

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

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

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

|4| Дідро

У творах Вольтера розум виведений як сила, що руйнує пережитки, забобони і догми минулого; у творах Дені Дідро (1713—1784) розум набуває рис конструктивної і моральної сили¹.

Організатор Енциклопедії. Величезна заслуга Дідро перед європейською культурою полягає у створенні Енциклопедії, яку сам філософ вважав своєю головною справою. Він присвятив їй понад 20 років життя, написавши 1259 статей. Для роботи над виданням, що нараховувало 35 томів і виходило з 1751 по 1772 рр., він залучив усіх найкращих вчених того часу, серед яких були Вольтер, Монтеск'є, Кандільяк, Гольбах, Руссо, д'Аламбер, Тюрго, Рейналь, Неккер, Кене, Маблі, Мореллі та ін. Тому французьких просвітників називають ще енциклопедистами. Церква і король всіляко перешкоджали здійсненню видання. Російська імператриця Катерина II пропонувала субсидувати видання за умови, що він перенесе його в Росію. Вона купила у письменника його бібліотеку і дала йому посаду придворного бібліотекаря. Перебування Дідро в Петербурзі було обмежене кінцем 1773 — початком 1774 р.²

В Енциклопедії розкривалася проблематика матеріальна і духовна, технічна і естетична. Проте значення Енциклопедії виходило за межі просто довідкового видання. В ній було здійснено перегляд усіх основ людського буття з позицій просвітницького

¹ За волею батька Дідро спочатку готувався до духовної кар'єри і в двадцять років прийняв тонування. Проте, закінчивши в Парижі колеж Д'Аркур, розірвав стосунки із сім'єю і став жити, покладаючись на власні сили. В подальшому самотужки здобув широку освіту. Дідро вважав себе філософом, а не письменником, тому з усіх написаних літературних творів опублікував за життя лише роман у стилі рококо «Нескромні скарби», написаний на замовлення високопоставленого покровителя (1747), і кілька новел («Два друга з Бурбони», 1773, та ін.). Його славу видатного письменника склали твори: «Черниця» (1760), «Жак-Фаталіст та його Пан» (1773), що вийшли друком 1796 р., і «Небіж Рамо» (1762—1779), що вперше з'явився друком у німецькому перекладі Й. В. Гете 1805 р. Йому належить кілька театральних драм («Позашлюбний син», 1757; «Батько сімейства», 1758, та ін.) і статей («Про драматичну літературу», 1758; «Парадокс про актора», 1770-ті рр., надруковані 1830 р.), в яких він роз'ясняє принципи власної драматургічної реформи. Більшу частину написаного Дідро становлять статті для Енциклопедії і філософські есе, зокрема: «Філософські думки» (1746) (публічно спалені), «Прогулянка скептика, або Алсі» (1747), «Листи про сліпих на користь зрячим» (1749) (за атеїстичні погляди, виражені у творі, автор був ув'язнений), «Сон Д'Аламбера», «Розмова Д'Аламбера з Дідро» (обидві 1769), значна кількість статей з питань образотворчого мистецтва і літератури для газети М. Грімма «Літературні, філософські і критичні дописи» та ін. Він переклав французькою мовою трактат Шефтсбері «Дослідження про заслуги і добродетності» (1745).

² Замучений злиднями, Дідро прийняв субсидію. Бібліотека залишилася в Петербурзі. Після смерті Вольтера Катерина II купила також і його бібліотеку.

розуму. Тому Енциклопедію справедливо називають «біблією нового часу» з огляду на її універсальність і цілком нову світоглядну орієнтацію. Вона моделювала нову систему світу, на всіх рівнях якого раціонально діють однаково універсальні і об'єктивні закони.

Драматургічна реформа. Дідро виступив як драматург і теоретик театру. Його заслуга полягає у створенні нового драматургічного жанру — *драми*. У трактатах «Про драматичні жанри» і «Парадокс про актора» (1758) теоретик докладно виклав свої погляди на тлі розгорнутої характеристики принципів класицистичної п'єси, які він відкидає. Дідро спирався на досвід «сльозливої комедії» французів Детуша (1680–1754) і Нівеля де ля Шоссе (1692–1754), а також романів англійця С. Річардсона. Драма близька до трагедії тим, що розкриває нерозв'язні колізії буття, а до комедії — тим, що знаходить ці колізії в буденному, повсякденному житті людини. Вільному волевиявленню людини перешкоджає в драмі не божественна воля чи фатум, не сліпа випадковість, як в трагедії, а воля інших людей, детермінована історично і соціально. Характери і вчинки людей відбивають їх місце у суспільстві, їх станове виховання, конкретний історичний час¹.

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

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

Головний персонаж повісті «Небіж Рамо» (1862) — представник третього стану, небіж знаменитого клавесиніста і композитора Жана-Філіппа Рамо. Боротьба за існування деморалізувала цю людину — освічену, обдаровану багатьма талантами і здібностями, гострим розумом, вмінням виносити дотепні і влучні судження². Перед нами фактично образ декласованого пристосуванця. Він живе за рахунок світського товариства, пишається своїми знайом-

¹ Докладніше про реформу Дідро див.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М.: Наука, 1967. — С. 313–338.

² Позиція Дідро виявилася тоншою і діалектичнішою від думки іншого представника Просвітництва — І. Канта, який вважав, що суспільні антагонізми сприяють розвитку духовних сил людства («Ідея загальної історії у всесвітньо-цивільному плані», 1784).

ствами і зв'язками в ньому, але зневажає його як людина, що не вважає свої ваді набагато гіршими від його вад. Розум для нього — знаряддя пристосовництва, єдина його мета — вижити будь-що. Високих моральних принципів він не плекає; та вони й не потрібні в його оточенні. Вислуховуючи цинічно відверту, але по-своєму простодушну сповідь освіченого пройдисвіта, Дідро оголює перед читачем різні аспекти розуму: розум егоїстичний, розум авантюристичний, розум творчий, розум критичний, розум цинічний... Сам автор, який бере участь у діалозі, втілює розум гуманістичний. Розум без моралі й без високої мети стає руйнівним, злочинним. Дідро тут наслідує Шефтсбері та С. Річардсона і йде далі за Вольтера та інших просвітників: людину робить особистістю лише морально забарвлений розум.

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

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

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

|5|

Карон де Бомарше

«Весілля Фігаро». Шедевр П'єра Огюстена Карона де Бомарше (1732–1799)¹ «День божевілля, або Весілля Фігаро» (1778, прем'єра 1784) довгі роки не міг з'явитися на сцені через заборону короля Луї XVI. В комедії спритні й дотепні слуги – Фігаро і його наречена Розіна – обстоюють свою честь і людську гідність і, покладаючись на здоровий глузд і самовладання, одержують перемогу над своїм сеньйором, можновладним графом Альмавівою, який, засліплений ревностями, втрачає здатність тверезо судити про перебіг подій. Наслідуючи Шекспіра і Мольєра, автор не боїться ускладнити сюжет досить гострим драматичним поворотом: сценою суду Фігаро з підступною Марселіною, яка сама претендує на шлюб з Фігаро, проте виявляється його рідною матір'ю. Ця лінія з її щасливою розв'язкою, як видається, є трохи штучною даниною несподіваному фіналу в традиціях бароко.

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

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

¹ Перу П. О. Карона де Бомарше належить трилогія про Фігаро: «Севільський цирюльник», 1775, «Весілля Фігаро», 1784, «Злочинна мати, або Другий Тартюф», 1792; дві ранні п'єси в дусі драматургічної реформи Дідро («Євгенія», 1767, і «Два товариші, або Ліонський купець», 1770) і сатиричний памфлет «Мемуари», спрямований проти французької юридичної системи (1773–1774).

Бомарше забороняли багато разів у різних країнах з огляду на її гострий соціальний зміст.

—5.3.—

ЛІТЕРАТУРА
СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ В АНГЛІЇ

|1|

Теоретична суть сентименталізму

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

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

Сентименталізм як творчий метод. Говорити про напрям і тим більш про творчий метод сентименталізму доцільно лише стосовно XVIII ст., бо саме тоді авторами розроблялося уявлення про життя як цілісність, що сприймається саме з розкритої вище точки зору. З'являються нові головні персонажі: це, як правило,

прости люди (Річардсон, Стерн, Шиллер), слуги (Річардсон), селяни (Бернс), дрібні чиновники (Гете), люди непевного соціального статусу (Філдинг, Руссо, Шиллер) та ін. Авторам важливо створити певне естетичне протиріччя між незначним статусом цих людей і їхнім прихованим від зовнішнього погляду багатим внутрішнім змістом – психологічним, інтелектуальним, духовним... Це протиріччя може виявлятися як комічне (Стерн, Філдинг, Бернс, Жан-Поль) або як драматично напружене (Річардсон, Руссо, Гете, Шиллер).

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

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

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

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

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

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

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

Психологічна неповторність людини. Сентиментальна забарвленість внутрішнього світу персонажа робила його психологічно неповторним. Отже, сентименталізм виявляв у героях не те, що їх споріднювало між собою, а що *відрізняло* їх один від одного. Сентименталізм розвинув повагу до *внутрішньої неповторності людини*, її персонального достоїнства. І навпаки, просвітницький раціоналізм, розглядаючи зі своїх раціоналістичних позицій почуття як родові явище людської природи, хоч і виробив піднесений моральний канон людини, був неспроможний збагнути людину як психологічну *неповторність*. Ось чому просвітницький раціоналізм виявився малопродуктивним для мистецтва, літератури зокрема, що спонукало, наприклад, академіка В. І. Вернадського висловитися про «порожнечі у французькому красному письменстві XVIII ст. після розквіту в XVI–XVII»¹.

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

[2]

Семюел Річардсон

Річардсон і філософія Шефтсбері. В середині XVIII ст. з трьома романами виступив Семюел Річардсон (1689–1761). В них він намагався створити образ людини з яскраво вираженими моральними достоїнствами, який після нього був зафіксований

¹ Вернадский В. И. Труды по всеобщей истории науки.— М.: Наука, 1998.— С. 217.

терміном «позитивний герой». Носієм вищих моральних чеснот він обирає представника нижчих соціальних верств.

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

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

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

Образ Ловеласа був змальований так жваво і художньо виразно¹, що мимоволі став центром твору і викликав до себе певні симпатії читача (згадаймо ефект Манон Леско!). Тому в наступному шеститомному романі «Сер Чарльз Грандісон» (1753) письменник виводить образ позитивного героя, який, хоч і був наділений всіма можливими людськими чеснотами, вийшов у цілому малопереконливим (за словами О. Пушкіна, «И бесподобный Грандисон, который нам наводит сон»).

¹ Німецький романтик Л. Тік по-своєму відтворив образ Ловеласа в тритомному романі «Історія пана Вільяма Ловелла» (1795–1796), відчувши естетичну ефективність саме негативного героя для широких життєвих узагальнень.

Естетична програма Річардсона. Річардсон бачив завдання літератури в дусі англійського пуританства в тому, щоб «якомога приємніше й переконливіше прищеплювати в серцях людей релігію й моральність, являти піднесені зразки виконання батьківських і синівських обов'язків і обов'язків громадянських, робити ненависним горю і прищеплювати любов до доброчесності». Філософія Шефтсбері дала йому переконання, що людина може подолати руйнівний вплив зовнішнього середовища, спираючись на внутрішні духовні сили, на вроджену власну моральність, що для того часу була прогресивна думка.

Епістолярний стиль. Річардсон започаткував продуктивний для літератури XVIII ст. епістолярний стиль¹, який давав можливість розкрити душевні переживання людини її власними словами. Панівним прийомом стає рефлексія – самоаналіз, якому герой піддає власні вчинки, переживання, думки. Досить повільна дія чергується з численними вставками морально-повчального характеру, цитатами з Біблії і філософів-моралістів тощо.

Д. Дідро і О. Пушкін про Річардсона. Д. Дідро відобразив загальне захоплення своєї доби Річардсоном, написавши в його некролозі такі слова: «О Річардсоне, Річардсоне, – єдина людина в моїх очах! Ти назавжди залишишся серед моїх улюблених письменників. Пригнічений злиднями, я продам усі свої книжки, але тебе я збережу на одній полиці поруч з Мойсеєм, Гомером, Евріпідом і Софоклом». Можна помітити, що у своїй «Черниці» Дідро переніс Річардсонову героїню в екстремальні умови католицького монастиря, де вона також виживає завдяки вродженій моральності. Проте якщо Річардсон безумовно підносить моральний світ своїх героїнь над ницістю оточення, то у Дідро особистість і ворожий світ опиняються на рівних, а відкритий фінал його повісті не дає однозначної відповіді, хто ж переможе.

О. Пушкін також об'єктивно виразив сприйняття Річардсона – але уже пізнішою епохою, коли писав про «роман старинний, отменно длинный, длинный, длинный, нравоучительный и чинный, без драматических затей». Все найкраще у Річардсона взяли і розвинули Дідро, Руссо і Гете, а сам метр невдовзі був забутий.

¹ Річардсон, будучи власником друкарні, спочатку ставив перед собою завдання випустити зразки листів, зв'язавши їх сюжетом.

|3|
Генрі Філдінг

Пародійність і полемічність творів. У 1740-ві роки виходять романи геніально обдарованого Генрі Філдінга (1707–1757)¹. В них ми знаходимо риси пародії на поширені в ту добу літературні сюжети. Його перший роман пародіював Річардсонову «Памелу» («Апология життя місс Шамели Ендрюс»), а в другому — «Історії пригод Джозефа Ендрюса...» — він виводив брата Шамели (Памели!), якому для підсилення сатиричного ефекту дав ім'я старозавітного героя, символу надмірної цнотливості — Йосиф. Філдінг таким чином виступає проти будь-якої надмірної ідеалізації — чи то здорового глузду, чи то моральності, шукає свій образ людини і знаходить його в «Історії Тома Джонса, знайди» (1749) — романі в усіх відношеннях новаторському.

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

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

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

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

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

¹ Г. Філдінг одержав ґрунтовну освіту в Лейденському університеті, працював журналістом, адвокатом і мировим суддею. Написав 25 сатиричних п'єс і фарсів та 5 романів: «Апология життя місс Шамели Ендрюс» (1740), «Пригоди Джозефа Ендрюса і його друга містера Абрагама Адамса» (1742), «Життя і смерть Джонатана Уайлда Великого» (1743), «Історія Тома Джонса, знайди» (1747), «Амелія» (1751), а також «Щоденник подорожі в Лиссабон» (опубл. 1755).

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

Барокова багатосвітність в романі. У побудові сюжету Філдінг майстерно трансформує деякі прийоми барокового сюжету. Це, зокрема, *таємниця* головного героя. Розв'язка виявляється *несподіваною* для всіх, включаючи самого Тома. Це при тому, що суспільна думка у творі давно склала уявлення про походження Тома і не хоче від нього відмовитися. Та в романі розгортається цілих *три світи*: крім реального перебігу подій і суспільної думки про походження Тома, що складають два контрастні світи і утворюють дотепну естетичну гру, третій світ створюється сюжетним планом Блайфіла. Цей вічний антагоніст, справжній Тартюф у масці розсудливості і чемності, знає таємницю Тома.

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

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

Філдінг, навпаки, приймає сторону Шефтсбері і засуджує раціоналізм як засіб обґрунтування аморальних вчинків. Як відомо, емпіризм Джона Локка ґрунтувався на механічному детермінізмі,

жорсткій системі причинно-наслідкових зв'язків. Блайфіл навчився бездоганно логічно обґрунтовувати свої найнегідніші вчинки, чим викликав захоплення вчителів і довіру Олверті. Том же логічно міркувати не вмів, зате у вчинках підкорявся першому доброму пориванню душі; за Шефтсбері, це було найголовнішим свідченням моральності.

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

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

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

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

Як і у Шекспіра, у творі спостерігається комізм ситуацій і комізм характерів, чимало естетичних контроверз, поєднання комічного із серйозним, високого з низьким тощо. Шекспірівські барви, зокрема з так званого фальстафівського тла, читач угадує в образі комічного слуги Тома — Партріджа. Автор веде оповідь, звертаючись до «люб'язного читача», і спостерігає за своїми персонажами нерідко з іронічної точки зору, що зближує роман уже з «Дон Кіхотом» Сервантеса¹.

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

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

В розробці жіночого характеру (зокрема Софі Вестерн) відчувається психологічна повнота і складність, що вгадує наперед глибину жіночого характеру в Ж.-Ж. Руссо². Сентименталізм перший опоетизував жінку, подолавши плаский трафарет, притаманний здебільшого творам «просвітницького раціоналізму».

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

|4| Лоренс Стерн

Лоренс Стерн (1713—1768)³ належить до найбільших представників англійського сентименталізму. Його невелика повість «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» дала назву всьому

¹ Про «донкіхотівський слід» у Філдінга див.: *Елистратова А. А.* Английский роман эпохи Просвещения. — М.: Наука, 1966. — С. 84—99.

² Образ Наталі Ростової у «Війні і мирі» свідчить про уважне вивчення Л. Толстим не лише Руссо, а й цього роману Філдінга.

³ Лоренс Стерн був пастором у Йоркширі. Йому належать «Політичний роман», «Щоденник для Елізи», «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» (1759—1767), «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» (1768).

літературному напрямку, а обсяжний роман «Життя і думки Трістрама Шенді» прославив ім'я.

«Сентиментальна подорож». «Сентиментальна подорож» позбавлена яскраво вираженої сюжетності. Автору важливо зупинити увагу читача не на подіях і об'єктах, а на описі переживань, вражень і роздумів головного персонажа — Йорика. Самі явища, що привертають увагу освіченого мандрівника Йорика, безперечно, позбавлені загальної значущості, але вони важливі для самого героя, бо пробуджують в ньому неповторні враження. В центрі уваги оповідача — розкриття неповторності, непередбачуваності людських переживань, їх високої суб'єктивності. В цьому виявляється антираціоналістична спрямованість твору.

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

Російський письменник О. М. Радіщев, наслідуючи Стерна, написав свою «Подорож з Петербурга в Москву» (1790). «Перша думка написати книжку у цій формі прийшла мені, коли я читав подорож Йорикову», — згадував він. М. М. Карамзін у «Листах російського подорожнього» (1791) вшановує пам'ять Стерна тим, що описує могилу брата Лоренцо, з яким обмінявся рукописами Йорик.

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

Критика принципу жорсткого детермінізму. Композиція, побудована на безкінечних спогадах, ретардаціях, асоціаціях, дозволяє автору розкрити все життя свого героя. Але в цьому й полягає прихована філософська полеміка і поетичне новаторство твору. Стерн устами свого героя критикує Локковий механістичний принцип жорсткої детермінації. Батько Трістрама — сер Уолтер Шенді, увірувавши у цей принцип, прирік своє життя і

життя сина на ланцюг невдач і прорахунків. Одружуючись, він складає шлюбний контракт, де з надмірною докладністю зазначає всі майбутні події, зокрема народження сина, яке має відбутися не в Лондоні, а в маєтку Шенді. Проте при пологах безталанний і балакучий акушер доктор Слуп пошкодив щипцями ніс немовляти. З огляду на те, що у світі все пов'язане причинно-наслідковими зв'язками, пошкоджений ніс мав стати причиною нещастя дитини в майбутньому. Якби пологи мали відбутися в Лондоні, було б запрошено порядного акушера, і доля новонародженого склалася б інакше, розмірковує оповідач. Та по-справжньому невдачі героя почалися значно раніше, ще в момент зачаття. На думку оповідача, якби батьки в цей момент думали про нього, майбутню дитину, а не про численні домашні справи, які їм належало виконати в цей суботній вечір, все вийшло б інакше. Та не все ще було втрачено! Долю певною мірою можна було скоригувати, обравши слушне ім'я — за розрахунками батька, це могло бути ім'я Трісмергіст. Але при хрестинах піп наїдпитку все переплутав і дав дитині найгірше ім'я — Трістрам. Незважаючи на спроби героїв усе раціонально передбачити, вони потерпають від постійного втручання безглузких випадковостей.

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

Наратив. Дивовижні не тільки зчеплення обставин життя Трістрама, про яке він розповідає; дивовижний і сам хід його думок, манера оповіді (наратив). Оповідач стає жертвою своєї пам'яті і уяви, які рухаються у непередбаченому напрямку. І тут звучить ущиплива критика на адресу Дж. Локка і філософів-раціоналістів, які стверджували, що розум змальовує перед людиною достовірний образ світу лише за умови, якщо йому не заважають при цьому різні «примари» (термін Ф. Бекона) — почуття, емоції, звички пам'яті, уява і т. п. Проте в романі саме ці «примари» буквально захльостують оповідача і збивають з раціонально прямого шляху оповіді.

Д. Юм розробив учення про асоціації, які спрямовують хід нашої думки. Людина в нього фактично стає рабом асоціацій. Стерн дискредитує цю думку тим, що доводить її до абсурду. В його романі численні й непередбачувані асоціації на кожному кроці відволікають оповідача від мети. Ось чому оповідач встигає довести свої мемуари лише до п'ятого року життя. Але вияв-

ляється, що Беконові «примари» і Юмові «асоціації» складають внутрішній зміст особистості. Людина перетворюється на якусь неживу схему!

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

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

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

Її призначення — за контрастом акцентувати наївність, душевну безпосередність, моральну чистоту персонажа.

Інші прозаїки англійського сентименталізму. Серед прозаїків англійського сентименталізму треба назвати також Олівера Голдсмита (1728—1774), автора «Векфілдського священика», а також Тобіаса Георга Смоллета (1721—1771), автора романів «Пригоди Родеріка Рендома», «Пригоди Перегріна Пікля», «Пригоди сера Ланчелота Грейвза», «Мандри Гемфрі Клінкера». Йому ж належить переклад англійською мовою «Дон Кіхота» Сервантеса, який значно вплинув на розвиток англійської романістики.

[5]

Поети англійського сентименталізму

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

Роберт Бернс. Ліричний герой великого шотландського поета Роберта Бернса (1759—1796) — простий селянин, значною мірою віддзеркалює долю і характер самого автора, сина фермера, що і сам трудився на власній фермі Моссгіл. На переконання поета, моральні чесноти притаманні лише простим людям, тож він у ліричних віршах прославляє в душі Річардсона «чесну бідність» і в душі Руссо — час, коли «всі люди стануть як брати». Він темпераментно і яскраво поетизує предметно-чуттєвий світ, яким для нього є насамперед мальовнича природа рідної Шотландії. Тут його вірш наближається до народної пісні¹:

Прощайте, сині гори, білі сніги,
Прощайте, темні звори й світлі луки!
Прощайте, пущі дикі й тіняві гаї,
Прощайте, буйні ріки й бистрі ручаї!
Моє серце в верховині і душа моя,

¹ Бернс брав активну участь у збиранні шотландських народних пісень для видання «Шотландський музичний музей» (1787—1802) та інших збірок.

Моя дума в верховині соколом буя,
Моя мрія в гори лине наздогін вітрам,
Моє серце в верховині, де б не був я сам.

(Переклад Миколи Лукаша)

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

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

— 5. 4. —

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ У ФРАНЦІЇ. РУССО

|1|

Життєвий шлях Руссо

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

Руссо-музикант. Тривалий час Руссо не полишав намагань зробити кар'єру музиканта. Ще юнаком він придумав спосіб записувати музику за допомогою цифр і хотів цим привернути до себе увагу. Французька Академія відхилила його винахід, чим глибоко образила юнака і розвіяла його мрії. Руссо написав музику балету «Галантні музи», оперу «Сільський чаклун», мелодраму «Пігма-

ліон», низку романсів під назвою «Втіха мого нещасного життя», «Музичний словник», а також кілька статей на музичні теми для Енциклопедії Дідро і д'Аламбера. Хоча його балети й опери йшли на сцені, нерідко йому доводилося бідувати, і тоді він заробляв на хліб переписуванням нот.

|2|

Руссо як мислитель

Руссоїзм. Поступово у Руссо сформувалися його переконання, що дістали назву *руссоїзму*. Вони були досить незвичні для свого часу і стали причиною розходжень мислителя практично з усіма енциклопедистами, привели його до невгамовних душевних терзань і трагічного розладу з собою. Вихідним постулатом руссоїзму була моральна філософія Шефтсбері, зокрема вчення про вроджений характер моральності. «О добродетель, піднесена наука простих душ! Невже треба стільки зусиль і допоміжних засобів, аби осягнути тебе? Хіба твої закони не закарбовані у всіх серцях?» (86)¹.

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

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

Культ бідності. Багатство й підприємництво у сучасному суспільстві цілковито побудовані на злочинах, тож він протиставляє

¹ Тут і далі цифри означають сторінки з видання: Жан-Жак Руссо об искусстве: Статьи, высказывания, отрывки из произведений. — Л.; М.: Искусство. — 1959.

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

Погляди на мову. З ностальгічною ідеалізацією минулого пов'язане його розуміння мови. Мова стародавніх народів була поетичнішою від сучасної, бо й самі народи були частиною Природи. Спочатку, вважає Руссо, виникла поезія, а потім проза. Погляди Руссо на мову вплинули на теорії зародження мови і поезії (Й. Г. Гердер, В. Гумбольдт, Я. і В. Грімми, В. Гюго та ін.). Руссо цінує «природний» стан мови і за те, що це була мова високих громадянських чеснот. Він визнає тільки ту мову, на якій «можна звертатися до зібрання народу». «А що ви скажете сучасному народові? — Давай гроші!» (256). «Нехай наші політики (...) зрозуміють раз і назавжди, що все можна мати за гроші, крім доброчесності й громадян» (78). Мова самого Руссо поєднує ораторський пафос із надзвичайно тонкими психологічними нюансами.

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

Руссо вважає, що мистецтво в сучасному суспільстві має розважальний характер і його вплив на звичаї і мораль далекий від

благотворного, тож він його рішуче заперечує, насамперед театр. В мистецтві Руссо визнає тільки моральний бік, а покликання митця бачить у вихованні громадянських почуттів. Найвищим видом мистецтва він вважає музику, а в ній — вокальні твори («Лист до д'Аламбера»).

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

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

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

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

Руссо висуває великі вимоги до особистості — як в моральному, так і в психологічному плані. Людина не раб обставин і має підкорятися лише власному внутрішньому обов'язку. В цьому він відходить від жорсткого детермінізму раціоналістів Декарта, Локка

і французьких сенсуалістів, зокрема Кандільяка, Гельвеція, Гольбаха. Якщо й припустити, що людина — це годинниковий механізм, то заводить його не чужа рука, а сама людина. Запорукою внутрішнього морального обов'язку є вічна, непорушна і досконала природа (думка Шефтсбері).

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

|3|

Руссо як митець

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

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

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

ровим глуздом. Це і його власний конфлікт. Розумом він підтримує Жюлі, а серцем — на боці Сен-Прьо.

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

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

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

|4|

Інші письменники французького сентименталізму

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

Ж.-А. Бернарден де Сен-П'єр. Жак-Анрі Бернарден де Сен-П'єр (1737—1814) прославився романом «Поль і Віржині». Оповідач (Старий) розкриває історію дитинства, юнацтва, палкого кохання, розставання і трагічної загибелі героїв. Їх коротке життя проходить на тлі розкішної південної природи (місце дії — острів в

Індійському океані), яка виступає символом «природного стану», природної моральності і краси. До загибелі героїв привели значною мірою станові забобони батьків (мати Віржині не вірить у щастя дочки з бідним селянином Полем). Буржуазна цивілізація уособлена в образі Парижа, куди їде з рідного океанського острова дівчина, і зображається як згубне начало для людини. Історія закоханих постає під пером письменника як парабола приреченості людського існування у світі, що втратив зв'язок з природними початками й їде сам назустріч своїй загибелі. Єдиний порятунком — Бог католицької віри. Знаменитий твір Бернарден де Сен-П'єра вплинув на художню прозу французького романтика Р. де Шатобріана.

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

Маркіз де Сад. Свої найвідоміші твори Донатен-Альфонс-Франсуа маркіз де Сад (1740—1814) написав переважно у роки французької революції в ув'язненні («120 днів Содому», «Аліна і Валькур», «Жюстина, або Нещастя добродійності», «Жюльєтта, або Добродійність пороку» та ін.). Він закінчив своє життя у будинку для божевільних, куди його, як «людину небезпечну і невиліковно хвору», запроторив Наполеон, що не міг пробачити йому памфлета проти своєї дружини Жозефіни.

Просвітлений руссоїстський культ природи постає в де Сада як темний фатум природи. Він дотримується думки, що природа людини не просто суперечлива і не вкладається в жодні рамки раціонального, як вважав Руссо, що схвалив перші твори маркіза, але фатально зла і спрямована проти самої людини. «В людській природі закладені задатки всіх злочинів», стверджує один з його персонажів герцог де Бланжі. Зло закладене в першопочатках Всесвіту. Звідси зневага маркіза: «Бог або сам злий, або безсилий проти зла», — писав він.

Не вірячи в Бога, де Сад не вірить і в людину. Його романи — це «романи виховання» навпаки. Перед читачем розгортається процес руйнування особистості. Високі поривання людини завжди програють у змаганні з природою. Руссоїстська зневага до цивілізації переростає у маркіза в цілковиту зневагу до суспільного покликання людини. Його герої — індивідуалісти, що сприймають суспільні норми поведінки як важкий тягар. Проте саме суспільство не стає об'єктом аналізу, тим більше критики письменника.

—5.5.—

ВЕЙМАРСЬКА КЛАСИКА

|1|

Вступ. Культурно-історичні умови

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

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

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

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

Бароко і класицизм в німецькій культурі. В цілому німецька культура тяжіла до бароко, вплив якого простежується до самого кінця століття. Цим пояснюється сильний інтерес в Німеччині до творчості Шекспіра, Сервантеса, Кальдерона, Мільтона та інших поетів передбароко і бароко. Тут не знали такого потужного про-

тиборства між світською інтелектуальною культурою і культурою народною, як у Франції у «вік розуму». Разом з тим німецький театр пережив сильний вплив французького класицизму. Тут особливо відзначився Йоганн Крістоф Готшед (1700–1766). Йому так і не вдалося задушити традиції протонародної культури, проти якої він затято виступав (у 1737 р. він привселюдно спалив опудало народного комічного персонажа Гансвурста – Ковбасного Ганса). Поряд із впровадженням відомих сценічних правил і естетичних норм Готшед прагнув надати мистецтву етичного, виховного змісту, підняти його над рівнем голої розважальності, що назавжди залишиться його важливою заслугою.

Античність у розумінні німців. Античність також оригінально трактувалася німецькими мислителями. Йоганн Йоахим Вінкельман (1717–1768) вважав, що міфи, закарбовані, зокрема, в античній скульптурі, відображають природність існування людини, повноту її духовного буття в союзі з природою. Якщо французькі класицисти співвідносили міф з ідеєю державності і з суспільними доброчинностями, то німецькі мислителі – зі Всесвітом, природою, народним життям. Міф у німецькому мисленні переходив у своєрідну філософсько-естетичну *утопію*, сенс якої полягав у «поверненні вперед» – у вірі в те, що людина врешті-решт переборє свої обивательські інтереси, подолає роздвоєність духу і односторонність свідомості і поверне собі, подібно до греків давнини, повноту власного існування в союзі з природою і всім суспільством (ця проблематика стала центральною для веймарської класики). Тоді, за Гегелем, індивід не підлягатиме закону як чомусь чужому і зовнішньому, а сам втілюватиме в собі закон як власну внутрішню сутність.

I. Кант. Справжньої оригінальності надав XVIII століттю у Німеччині великий філософ Іммануїл Кант (1724–1804). Головна заслуга Канта полягала в обґрунтуванні *творчого* характеру мислення. Людина – істота скінченна, але мислення її сягає нескінченності. Філософ поглибив уявлення про свідомість, яка не просто механічно копіює реальність, а додає до образу реальності щось від індивіда, роблячи його *особистістю*. Англійські і французькі просвітителі у XVIII ст. обстоювали ту думку, що всі люди однакові, бо однакові закони мислення. Філософія Канта давала можливість стверджувати інше: всі люди духовно неповторні, бо мислення не просто відтворює реальність, а й вносить у неї власні уявлення. Кожна людина – *творець* і збагачує природу тим, чого в ній нема, – образами свого мислення¹. Вищі, *ідеальні*, поняття –

¹ Кант встановив, що одна частина свідомості – здоровий глузд, Verstand – пов'язує людину зі світом емпіричного (буденного, звичайного, земного); інша частина – розум, Vernunft – з нескінченністю, царину якої філософ назвав «ідеями (або принципами) розуму». Звідси утворилася назва нового вчення – *ідеалізм*.

краса, піднесене, честь, совість, любов, батьківщина, патріотизм, віра, вічність, безкінечність, Бог та інші – надають сенсу існуванню людини. Без них вона не може жити духовно повним буттям і стає жалюгідним рабом повсякденного, емпіричного – тобто, за влучним німецьким слівцем, філістером (міщанином)¹.

Кантіанство стало фундаментом всієї німецької літератури останньої третини XVIII ст. – початку XIX ст. Це дозволяє говорити і про якісно нову естетику і художню практику, порівняно з тими, що були притаманні французьким та англійським просвітникам. Особливо яскраво новий характер німецької літератури і естетики виявився у творчості веймарських класиків – Й. В. Гете і Ф. Шиллера та ранніх романтиків².

[2]

Література до веймарської класики

Г. Е. Лессінг. Готгольд Ефраїм Лессінг (1729–1781)³ в цілому вписується в рамки просвітницького раціоналізму; проте в ньому ми знаходимо багато таких імпульсів, що дозволяють розглядати його як предтечу нового мистецтва.

Лессінгова естетика театру. Вищий сенс свого життя Лессінг убачав в оновленні німецького національного театру, головне призначення якого, як у Давній Греції, мало б полягати у формуванні *досконалої людини і громадянина*. Театр має пробуджувати всі духовні сили людини, що закладені в ній самою природою. «Виховання не дає людині нічого такого, що б вона не змогла сама одержати з себе. Воно дає їй те, що вона сама могла б одержати з себе, тільки скоріше й легше» («Виховання роду людського»). Вищий моралі відповідає свідомо установка людини на *само-реалізацію* (реалізацію своєї родової сутності), а не страх порушити заборону чи бажання заслужити винагороду. Засобом такого виховання має стати театр.

Ще один важливий принцип Лессінга – естетика театру – *динамізм* характеру і дії; його він і знаходить у Шекспіра. У збірці статей «Гамбурзька драматургія» Лессінг піддає критиці театр Корнеля і Вольтера за наслідування готових зразків, за ходульність образів і пав'язливий дидактизм, а головне – за статичність. Рух,

¹ Образ узятий зі Старого Завіту. Філістимляни («філістери») здалися герою Самсону настільки мізерними і жалюгідними, що він, відклавши свого меч, побив і розгнав їх всіх просто осячюю щелепою.

² Тема раннього німецького романтизму не входить в наш курс.

³ Г. Е. Лессінг проявив себе як теоретик театру («Гамбурзька драматургія», 1767–1768), драматург («Міс Сара Сампсон», 1755; «Мінна фон Барнфельд, або Солдатське щастя», 1767; «Емілія Галотті», 1772; «Натан Мудрий», 1780, та ін.), теоретик мистецтва («Лаокоон», 1766), поет і байкар.

внутрішній песнокій, постійна готовність до самореалізації – віднини це важливі положення для німецької естетичної і філософської думки.

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

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

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

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

Естетика характеру як становлення. Лессінг вважав естетично повноцінним лише *драматичний* характер. Це не той узагальнений характер, що проявляється в буденній ситуації, коли всі

сторони особистості співіснують у байдужій гармонії (такі характери Емілії Галотті і її батька – полковника Одоардо до викрадення Емілії), а той характер, який виковується в процесі життєвих змагань, коли людина потрапляє в екстремальну, не передбачену її офіційним статусом ситуацію. Саме тоді певні сутнісні сторони особистості «актуалізуються», самовиявляються для подолання зовнішньої перешкоди. Відбувається становлення характеру, часом у несподіваному для самого героя напрямку. В момент загибелі особистість не тільки самореалізується, але і *самостворюється* (постає в єдності родової сутності та індивідуального початка).

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

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

Штюрмерство. На початку 1770-х рр. серед талановитої студентської молоді ряду німецьких університетів почав ширитися мистецький рух за оновлення національного духовного життя. Безпосереднім поштовхом для загального оновлення стало завершення Семилітньої війни (1756–1763). Спираючись на ідеї найвищих моральних авторитетів у Німеччині – Г. Е. Лессінга і видавця часопису «Німецька хроніка» К. Ф. Д. Шубарта¹, – рух обстоював духовну незалежність та громадянські права молодого німецького бюргерства, виступав проти деспотизму та безкарності князів, не приховував своєї палкої симпатії до республіканської Америки, де саме у ці роки йшла національно-визвольна війна; обстоював самостійний шлях розвитку німецької культури і не схвалював схиляння перед всім чужоземним; виступав проти церковного догматизму, що давно вже гальмував вільну філософську думку. В цьому плані рух штюрмерства відповідав основним тенденціям Просвітництва.

¹ За наказом герцога Вюртемберзького Карла Євгенія пост, композитор і публіцист Шубарт провів десять років у жорстоких умовах ув'язнення «з метою перевиховання».

Письменники штюрмерства. Молодь Геттінгенського університету назвала себе «Поетами гаю» на честь оди «Гора і гай»¹ патріотично і релігійно настроєного Ф. Г. Клопштока. Поети друкувалися в «Геттінгенському альманасі муз». Це Й. Г. Фосс (в майбутньому – знаменитий перекладач Гомера), Л. Гьольті, К. Ф. Крамер, Й. М. Міллер, брати Х. та Ф. Л. фон Штольберги, Й. А. Лейзевіц, а також знаменитий засновник баладного жанру в Німеччині Г. А. Бюргер («Граф-розбійник», «Сон бідної Зусхен», «Дикий мисливець», «Ленора», 1773–1775). Розквіт їхньої співдружності припадає на 1772–1774 рр.

В «Рейнську спілку» штюрмерів входили переважно юні драматурги і романісти: Якоб Міхаель Рейнгольд Ленц (1751–1792) («Шкільний учитель, або Переваги домашнього виховання», 1778), Фрідріх Максиміліан Клінгер (1752–1831) («Близюки», 1776; «Буря та натиск» – «Sturm und Drang»², 1776; восьмитомний роман «Життя, справи і ввергнення у пекло Фауста», 1791), Генріх Леонольд Вагнер (1747–1779) («Дітовбивця», 1776) та інші. Найталановитішим штюрмером був юний Гете, чий блискучий талант уже тоді виявився в поезії, драматургії та романістиці.

Теоретиком штюрмерства був Йоганн Готфрід Гердер (1744–1803)³. З його ініціативи була випущена брошура «Про німецький дух та мистецтво» (1772), яка містила «Витримки з листування про Оссіана та пісні стародавніх народів» самого Гердера, «Роздуми про стародавню німецьку історію» Юстуса Мьозера і «Про німецьке зодчество» Вольфганга Гете. Брошура прозвучала як маніфестація нових поглядів на мистецтво та художню творчість.

Естетична платформа штюрмерства. Кумирами штюрмерів були Ж.-Ж. Руссо з його культом індивідуальності, природи і природної релігії, лорд Шефтсбері з його культом співдружності духовно близьких людей і вченням про вроджену мораль. Саме напередодні «штюрмерства» Крістоф Мартін Віланд (1733–1813) видав переклади 22 п'єс Шекспіра (1762–1766). Перед молодими поетами відкрився новий світ сценічних можливостей. Шекспір став знаковою постаттю у боротьбі проти німецького псевдокласицизму. Правда, слід відзначити, що за своїми жанровими особ-

¹ На горі Геліконі жили античні музи, у священному гаю були святилища германських богів.

² За назвою цієї п'єси пізніше назвали весь рух.

³ Й. Г. Гердер студентом слухав у Кенігсберзі лекції І. Канта («докритичного» періоду). З 1764 по 1769 рр. служив пастором у м. Ризи. В 1770 р. у Страсбурзі почалася його дружба з юним Гете. З 1776 р. до кінця життя обіймав посаду голови церковного відомства у Веймарі. Залишив роботи, присвячені питанням літератури («Досвід історії поезії», 1766–1767; «Фрагменти про новітню німецьку літературу», «Критичні гаї», 1766–1769) і походження мови («Про походження мови», 1770). Випустив збірку перекладів фольклору народів світу «Голоси народів у піснях» (1779). Головна праця – «Ідеї до філософії історії людства» (1784–1791).

ливостями значна частина п'єс штюрмерів більше скидалася на інсценовані оповідання чи навіть романи, ніж на справжню драму. Естетика елизаветинської драми примхливо поєднувалася у них з елементами слізної комедії та бюргерської драми, започаткованої у Франції Детушем (1680–1754), Нівелем де ля Шоссе (1692–1754), Д. Дідро, а у Німеччині – Лессінгом. Драматургійні спроби штюрмерів, як правило, пов'язувались з їхнім наміром розкрити драматизм у приватному житті бюргерського стану, людей середнього достатку. Захоплювались штюрмери німецьким національним фольклором, середньовічною давщиною. Історична драма «Гец фон Берліхінген» Й. В. Гете також породила численні наслідування.

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

[3]

Фрідріх Шиллер

Штюрмерство Шиллера. У творчості Фрідріха Шиллера (1759–1805)¹ виділяють штюрмерський період, що включає в себе роки навчання в «Академії Карла» і важкі роки поневірянь після втечі з «Академії» (1782–1787), та період життя у Веймарі й Єні (1787–1805), коли поет знайшов дружню підтримку з боку герцога Саксен-Веймарського Карла-Августа і його першого міністра Й. В. Гете.

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

¹ Дитинство і рання юність Ф. Шиллера пройшли у закритому військовому навчальному закладі «Академія Карла», де він вивчав юриспруденцію і медицину. Там же з'явилися його перші літературні твори. Всього перу Шиллера належать 12 драматичних творів: «Розбійники» (тут і далі дата прем'єри – 1782), «Змова Фієско в Генуї» (1783), «Підступність і кохання, або Луїза Міллер» (1784), «Дон Карлос, інфант Іспанії» (1787), трилогія «Валленштейн» (1798/1799), «Марія Стюарт» (1800), «Орлеанська діва» (1801), «Мессінська наречена, або Брати-вороги» (1803), «Вільгельм Телль» (1804), «Деметріус» (незакінчений фрагмент); понад 100 віршів, кілька прозових творів («Злочинець через втрачену честь», 1786; «Духовидець», 1789), низка трактатів з питань естетики («Листи про естетичне виховання», 1795; «Про наївну та сентиментальну поезію», 1795/1796 та ін.) та історії («Історія тридцятилітньої війни», 1793, та ін.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«**Дон Карлос**». «Дон Карлос, інфант Іспанський» (1787), разом зі «Змовою Фієско в Генуї» відкриває серію драм на історичні

сюжети. Шиллер — засновник жанру історичної драми в європейській літературі. Його надихав приклад ранніх історичних драм Й. В. Гете¹.

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

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

Проте Шиллер намагається представити Позу як людину, цілком віддану одній абстрактній політичній ідеї. А така людина, як пояснював сам автор у «Листах про «Дон Карлоса»», може з часом стати справжнім деспотом, бо заради високої мети не зупиниться перед жодними жертвами. Цю ідею свого твору Шиллер сам глибше зрозумів і свідомо відточував її в наступних редакціях драми після того, як познайомився з етичним вченням І. Канта. У нього він прочитав, що «справжня сутність людини» не може бути реалізована в емпіричному бутті, а залишається «метою ідеальних прагнень». Не можна приписати в жертву високій ідеї конкретні інтереси реальної людини.

«Дон Карлос» свідчить, що ідея вдосконалення суспільства на засадах просвітницького розуму поступово зживала себе в Німеччині. Шиллер працював над своєю драмою до кінця життя. Він став свідком Французької революції з її терором, який втягнув у

¹ «Гец фон Берліхінген» (1773), «Егмонт» (1787).

себе тисячі не причетних до політики людей. Шиллер, без сумніву, розмірковував над долею Робесп'єра як раба історії і жертви власних ідей, які мали ушляхетнити людський рід, але призвели до кровопролиття.

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

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

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

Естетика Шиллера. Наступне десятиліття після написання «Дон Карлоса» Шиллер присвятив в основному заняттям історією, філософією і естетикою. Тут він спирався на І. Канта. Виняткова філософська сприйнятливості поета зумовила не лише ідейне зближення з великим кенігсбергерцем, а й спробу дати його ідеям оригінальний напрям розвитку. Зазнав Шиллер також впливу з боку Гете. Дружба з великим поетом почалася у 1794 р. і тривала до передчасної смерті Шиллера (1805). Пошуки нових естетичних і етичних ідей у співдружності з Гете вилилися в певний художньо-естетичний напрям в німецькій літературі, названий пізніше веймарською класикою¹. Серед інших сучасників Шиллер виявляє

¹ Аналіз принципів веймарської класики дається в наступному розділі про творчість Й. В. Гете.

інтерес до ідей В. фон Гумбольдта, відточує свої думки у полемічній рецепції молодих романтичних філософів — Й. Г. Фіхте і В. Ф. Й. фон Шеллінга та ін.

«*Листи про естетичне виховання*». Робота над 27 «листами» (в яких поет звертався до данського герцога Фрідріха-Християна Шлезвіг-Гольштейн-Августенбурзького) тривала в 1793—1795 роках, тобто в останні роки Французької революції, і певною мірою є відгуком на її історичний виклик. Трагічні колізії революції переконали поета в неспроможності реально існуючої держави забезпечити гармонію духовного існування людини, бо «державна сама викликає зло». Повернення до суспільних форм минулого (Греція часів Перікла) також неможливе. Залишається одна сфера, де людина може знайти для себе гармонійне буття,— сфера естетичного: «Краса має вивести людину на істинний шлях», «Красу треба зрозуміти як необхідну умову існування людства», «Краса є єдино можливим вираженням свободи в явищі». Адже, за Кантом, естетична царина примирює антиномію духу і природи, свободи і необхідності. У сфері естетичного панує воля, а його закони людина сприймає як природні: «Дух в естетичному настрої (...) вільний від будь-якого примусу (...), а закони, за якими діє при цьому дух, не усвідомлюються і не здаються примусовими, оскільки не викликають протидії». За Кантом і Шиллером, єдина дія, що не підкоряється примусу і не знає протидії, чії закони приймаються радісно і добровільно, це — *гра*. Мистецтво — це «царство веселої гри і видимості». «Людина грає тільки тоді, коли вона людина у повному сенсі слова; і вона буває людиною у повному сенсі лише тоді, коли грає».

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

Символічна функція мистецтва. Як бачимо, Шиллер досить високо ставить цінність мистецтва. В передмові до трагедії «Мес-

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

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

Неспроможність сучасної людини відчувати інтуїтивно, «наївно» приховану сутність реальності, зокрема її поетичність, красу і зворушливість, Шиллер пояснює фактом внутрішнього розколу самої людини. Вона живе «у розладі з самою собою, а суспільство викликає в неї лише невтішні враження, тож ми не знаємо настійливішого прагнення, ніж тікати зі світу таких людей». Поет згадує про стародавніх греків, які «не поривалися до втраченої природи, а самі були природою»; «Вони відчували натурально, ми ж відчуваємо лише натуру»; «Наше прагнення до природи можна порівняти з тугою хворого за здоров'ям».

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

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

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

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

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

Бачу я — молоді зорі й сонця встають
В тверді вічні верстають тисячолітню путь,
Грають хвили
До принадної цілі;
Десь далеко вловляє зір
Інший простір — без сонць, без зір.

(Переклад Миколи Лукаша)

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

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

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

Вищого смислу надає існуванню людини «святий, благий порядок, батько миру і достатку». Але ось, подібно до дикого вогню, виривається з-під влади порядку людська стихія, і тоді «Нема нічого вже святого, // Чеснота топчеться шокрок, // А зло справляє перемогу, // І торжествує скрізь порок»¹. Найдорожче — злагода поміж людей, тож нехай це і буде ім'я дзвона! Латинське слово «Конкордія» викликає асоціації з подіями у Франції, у строфах про народне повстання звучить біль і осуд.

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

«Валленштайн». Переселившись в Єну, Шиллер зміг розпочати цілеспрямоване вивчення історії. У 1788 р. він випускає двотомну «Історію відокремлення об'єднаних Нідерландів від іспанського уряду», що дало йому змогу в 1789 р. одержати місце професора історії в Єнському університеті; в 1793 друкує «Історію

¹ Переклад Миколи Лукаша.

Тридцятилітньої війни». У своїх нових історичних драмах Шиллер намагається виявити об'єктивні тенденції історичного розвитку, зрозуміти людину в її цілісності — як господаря своєї волі і як раба історії. Чи можуть історичні обставини принизити значення морального обов'язку? На що спроможна людина в моральному плані, не будучи вільною в історичному контексті?

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

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

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

Метафізична діалектика в трагедії. Шиллер розкриває суперечливість мотивів поведінки обох героїнь. Вони постають перед глядачем не лише як дві королеви, а й як дві жінки. Ці сторони існування не узгоджені між собою; і саме вони обумовлюють відносність *свободи* Єлизавети — господарки ситуації, і відносність

несвободи Марії, особи залежної. Автор ставить своїх героїнь перед питанням, що є найсуттєвішим для кожної з них у ситуації вибору: їхній політичний статус чи природна людська (зокрема жіноча) сутність. Єлизавета пишається своєю моральністю і зневажає Марію; але в глибині душі заздрить їй, її сповненому пристрастей життю (сама англійська королева є незаміжною і бездітною). Вона заздрить вмінню Марії завойовувати серця чоловіків (тут автор значно омолодив обох королев). Все це вселяє в душу Єлизавети невпевненість: чи виграла вона щось у житті, будучи королевою? Вона вагається віддати останні розпорядження щодо страти. А коли шотландську суперницю страчено, звинувачує придворних, нібито її неправильно зрозуміли. Бо відчуває жіночим серцем, що Марія померла *переможницею*.

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

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

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

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

Перед нами драма зіткнення ідей, суперечки переконань, боротьби моральних мотивів. В цьому плані «Марія Стюарт» вгадує шлях, яким пішла європейська драматургія в другій половині

XIX ст., зокрема «драму ідей», представлену творами Р. Вагнера, Г. Ібсена, Дж. Б. Шоу, Лесі Українки.

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

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

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

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

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

Образ природи в драмі. Важливою складовою твору стала природа як віддзеркалення національного характеру вільнолюбних швейцарців. Розбурхане озеро, дикі й мальовничі ущелини, величні силуети гір із вічно засніженими вершинами, бурхливі водоспади, веселка у водяних бризках і казкове місячне світло, — всі ці картини дикої і величної швейцарської природи, які Шиллер ретельно вписує в ремарки, є не просто чужоземною екзотикою. Вони були

підказані поету естетичними роздумами над міркуваннями І. Канта в «Критиці сили судження», зокрема про красу і піднесене.

Народження міфу в драмі. Прості селяни в драмі мають символізувати ту втрачену «наївність» і щиросердність, яких бракувало раціоналістичній добі, в яку жив сам автор. Шиллер прагне розкрити першовитоки народного життя, народного характеру в усій їх сутнісній глибині і величності. Тут він наближається до ранніх німецьких романтиків, які вважали, що народ — це субстанція, закорінена в природі, але наділена духовністю. Містком, який поєднує природу і свідомість, є *міф*. Шиллер не просто побудував свою драму на легенді (міфі); твір дає змогу відчувати, що зображений тут народ *живе в міфі*, творить своє життя як міф. Так на наших очах ніби ще раз народжується легенда про Телля з глибин природи, з глибин народного життя.

— 5.6. —

ВЕЙМАРСЬКА КЛАСИКА. Й. В. ГЕТЕ

[1]
Гете — штурмер

Перехідний характер творчості поета. Творчість Йоганна Вольфганга Гете (1749–1832)¹ не лише являє собою завершення доби Просвітництва, а й містить виразні риси нової історико-літературної доби — романтизму. Багато взявши у свого часу, Гете незрівнянно більше дав йому, поступово утворивши тим самим

¹ Гете навчався у Лейпцизькому і Страсбурзькому університетах, одержав диплом ліценціата права. Ліричні вірші, драма «Гец фон-Берліхінген із залізною рукою» (1773) і роман «Страждання юного Вертера» (1774) зробили ім'я поета-штурмера загальновідомим. З кінця 1775 р. Гете проживав у м. Веймарі, де знаходився на службі у герцога Саксен-Веймарського Карла Августа. Дві подорожі поета — до Італії (1786–1788, 1790) і подорож старовинними німецькими містами у 1814–1815 рр. — логічно ділять цей час на три періоди. Десятиліття 1794–1805 рр., що пройшло під знаком творчої дружби з Ф. Шиллером, стало вершиною розквіту веймарської класики. Доробок поета складають твори практично у всіх існуючих на той час жанрах: вірші і поеми («Римські елегії», 1787; «Рейнеке-Лис», 1793; «Герман і Доротея», 1797; балади, 1798; «Західно-східний диван», 1819), драматургічні твори («Егмонт», 1787; «Торквато Тассо», 1787; «Іфігенія в Тавриді», 1788; Великий Кофта», 1791), романи, повісті й новели («Розмови німецьких біженців», 1794; «Казка», 1794; «Літа науки Вільгельма Мейстера», 1796; «Вибіркова спорідненість», 1809; «Роки мандрів Вільгельма Мейстера», 1829, та ін.), автобіографічна проза («Італійська подорож», 1816–1817, 1829; «Поезія і правда», 1831), статті з питань літератури і мистецтва, численні розвідки на природознавчу тематику тощо. Вершиною творчості Гете став «Фауст» (1831).

нову художню епоху. Генріх Гейне назвав час творчості поета «художнім періодом Гете» в німецькій культурі, а у XX ст. історик літератури Г. А. Корф назвав останню третину XVIII – першу третину XIX століття «часом Гете».

Перехідний характер доби зумовив складність і суперечливість творчості Гете. «Різноманітні уявлення Гете, що постійно змінювались за його довгого неоднозначного життя, дають привід для такої ж різноманітності пояснень», – справедливо писав Георг Зіммель. Навіть саме життя поета неможливо втиснути у якісь логічні рамки, його не можна підкріплювати «цитатами», бо «на них завжди можна знайти факти, протилежні за своїм значенням»¹.

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

Надзвичайно поширеною в німецьких штурмерів була тема природи. У «Травневій пісні» юного Гете годі шукати раціонально впорядковану панорамність чи певну ландшафтність природи. Погляд поета рухається розкуто, свавільно, навіть хаотично, підкоряючись настрою внутрішнього радісного збудження. Поет переносить на природу свій радісний настрій і таким чином витворює власний автопортрет. В інших юнацьких поезіях Гете природа постає то бурхливо-збудженою, то лагідно-тихою й інтимно-ніжною, то злою й ворожою, то тривожно-містичною. Але щоразу перед нами по-різному розкривається сам поетичний суб'єкт, завжди перед нами – образ самого поета.

«Ганімед». У вірші «Ганімед» Гете прагне передати акт поетичного натхнення, одержимість людини творчим духом природи. Невинний, нетямущий Ганімед – це образ людської душі. Невідома сила, що раптово підносить його до неба, – це натхнення як вияв вищого творчого духу. І ось невинні очі дитини бачать те, чого не дано побачити більш нікому. Обранець – він! Ганімед жадібно всотує в себе незабутні враження. Образ натхнення як високого, але наївного осягнення перегукується з ученням Канта

¹ Зіммель Г. Избранное: В 2 т. – Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – (Лики культуры). – С. 165; 159.

про *генія*: «Геній сам не може описати чи науково показати, як він створює свій твір (...), сам не знає, яким чином у нього здійснюються ідеї для цього, і він не владний спеціально чи за планом придумати їх і роз'яснити іншим...»¹

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

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

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

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

Вертер як трагічна монада. Головний персонаж марно прагне відстояти свою внутрішню самотність, світ почуттів як основний

¹ Кант И. Сочинения: В 6 т. – Т. 5. – М.: Мысль, 1966. – С. 323–324.

зміст своєї особистості. Вертер — трагічна монада, що сама в собі знаходить моральний закон і джерело психологічно насиченого життя. Цей духовно незалежний герой протистоїть світові загальноприйнятому — суспільству, де мотиви поведінки підкоряються лише емпіричному плинові життя, де панують етикет, компроміс, умовності. Перед Вертером ніби є вибір: підкоритися закону громадської думки, морального компромісу, станової ієрархії. Але для героя це означало б поступитися своїм витонченим внутрішнім світом. Розуміючи, що його почуття, неповторність духовних прагнень нікому не потрібні, незрозумілі, більше того — виступають перешкодою для щастя, Вертер убиває себе.

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

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

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

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

Принципи поетичного історизму в творі. У «Геці» поет силою уяви не просто відтворював минуле, а сам *творив* історію, викликав до життя *нову* історичну особистість. В основі нового підходу до історії було прагнення утвердити нові духовні цінності. Головний наголос при цьому падав на особистість. Сама історія, попри всю її конкретність, відтворену на основі мемуарів лицаря та історичних досліджень вчених, все ж таки відходила у творі на другий план і поставала як своєрідне універсальне середовище, як така собі сфера для ширяння людського духу. В центрі твору опиняється особистість у напруженій взаємодії чи відштовхуванні з цим універсальним середовищем. Перед нами розкриваються підходи до метафізичної і одночасно психологічної історичної драми, яку згодом найяскравіше вдасться втілити Ф. Шиллеру¹.

В штюрмерські роки Гете почав роботу над темою «Фауста».

|2|

Гете у Веймарі

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

Події у творі розгортаються в Нідерландах у XVI ст. (якщо скористатися зіставленням з «Дон Карлосом», — одразу після показаних Шиллером подій): герцог Альба приїздить з Іспанії до Брюсселя, щоб кривавою рукою ката втихомирити народ і розправитися з протестантами. Першою його жертвою стає граф Егмонт, один із штатгальтерів (правителів) Нідерландів. П'єса написана у формі хроніки останніх днів перед вторгненням Альби і закінчується ув'язненням головного героя.

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

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

¹ Докладніше про штюрмерські твори Гете див.: Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Філософія. Життя. Творчість. — Х.: Ранок, 2003.

На думку самого Гете, в основі конфлікту п'єси лежить «демонізм», в якому «гине достойне і торжествує ненависне». Про це свідчать і слова головного героя: «Людина вважає, що сама творить своє життя, що керується власною волею, у той час як приховані сили, що живуть в ній, ведуть її назустріч фатуму»¹.

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

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

Гете і Шиллер спільно намагалися осмислити риси нового світовідчуття, в основі якого лежала б духовна повнота і цілісність, притаманна хіба що самій природі, і розробити принципи нової естетики творчості. Зразок вони шукають в античності, в середніх віках, у добі Відродження. Ці філософсько-естетичні шукання одержали в гетезнавстві назву *веймарської класики*. Естетика веймарської класики свідчить про рішучий відхід від просвітництва в тому варіанті, в якому він був представлений в Європі просвітницьким раціоналізмом і сентименталізмом².

Естетика веймарської класики. Новаторським теоретичним міркуванням Гете передували твори, в яких поет намагався втілити принципи нової, не штюрмерської естетики: «Римські елегії» (1787), «Іфігенія в Тавриді» (1787), «Торквато Тассо» (1789), «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796) та інші. Найповніше принципи веймарської класики були втілені у «Фаусті».

Питання нової естетики художньої творчості Гете осмислював у цілій низці статей³. Між природою і культурою, на думку Гете, немає непрохідної прірви (як вважав Руссо), вони тісно взаємопов'язані. Розвиток природи закономірно приводить до виникнення

¹ Про «демонізм» у Гете див.: Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете: Дослідження. — К.: Вежа, 2002. — С. 61–67.

² Докладніше про це питання див.: Шалагінов Б. Б. Вказ. праця. — С. 121–127.

³ Розробка нових естетичних ідей здійснювалася у низці статей, надрукованих поетом у ті роки в журналі «Німецький Меркурій» («Просте наслідування природи, манера, стиль», 1789), наприкінці 1790-х років у журналі «Пропілеї» («Про «Лаокоон»», «Про правду й правдоподібність у мистецтві», 1798; «Ессеї про живопис Дідро», 1799) і в статтях на початку 1800-х років («Вінкельман та його час», «Шекспір без кінця»). Важливими для розуміння нової естетики Гете є його природознавчі роботи.

свідомості і культури. Цим положенням відкидається раціоналістична теорія наслідування, що виходить не безпосередньо з природи, а із «вторинних» зразків. Тут уже сама природа стає основою законів мистецтва і через одні й ті самі фундаментальні закони утверджує свою вищу форму існування — свідомість і як її найкращий вінець — красу. Цим пояснюється настійливе прагнення Гете знайти «прафеномен», щоб використати його як спільну основу для художньої творчості і для наукового вивчення природи.

В основі міфотворчості веймарських класиків лежало не наслідування готових зразків, як у французьких класицистів, а свідоме відтворення митцем ніби несвідомих творчих імпульсів природи, не реалізованих нею самою до кінця¹. Це зумовило ідеалізуючий принцип зображення персонажів, зокрема у «Фаусті» та в інших творах поета.

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

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

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

¹ Це відповідало думці Арістотеля про те, що «мистецтво частково завершує те, що неспроможна була зробити природа, частково наслідує її» (Фізика, II, 8).

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

Р. Вагнер про веймарську класику. Не всі тенденції веймарської класики виявилися життєздатними. Палкий прихильник Гете Ріхард Вагнер (1813–1883) писав про неможливість досягнути повноти естетичного ідеалу в умовах духовного розколу, що його переживає сучасне суспільство: «У греків мистецтво було закорінене у суспільній свідомості, тоді як зараз воно існує лише у свідомості окремих індивідів поряд із суспільною несвідомістю (...) Справжнє й прекрасне мистецтво не може існувати там, де воно не впливає з життя як вияв вільної, свідомої суспільної самосвідомості, але знаходиться на службі у сил, що ворожі вільному розвитку суспільства (...) Ні, ми не хочемо знов зробитися греками, бо те, чого греки не знали і що неминуче привело їх до загибелі, — ми тепер це знаємо»¹.

3| «Фауст»

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

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

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

Повернення легенди в Німеччину. У XVII ст., внаслідок заборони пуританами в Англії загальнодоступного народного театру,

¹ Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избр. работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2001. (Антология мысли). — С. 690, 679, 692.

гурти акторів шукали заробітку за кордоном, насамперед у Німеччині. Вони і привезли з собою виставу про чорнокнижника. Для того щоб полегшити глядачеві розуміння сюжету, його максимально спрощували, наголос робили на видовищності, наприкінці зазвичай показували «балет і веселу комедію». У виставі брали участь німецькі комічні персонажі — Гансвурст (Ковбасний Ганс), Пікельгерінг (Маринований оселедець), Каспар (чи Кашперле). Вони не просто пояснювали зміст дійства, що йшло іноземною мовою, але й розважали публіку. З часом закріпилась традиція показувати Фауста у супроводі комічного слуги чи учня-невдахи. Роль першого поступово перебрав Мефістофель, а другим став «фамулюс» (учень) Вагнер. Мірою того як діяльність англійських театральних гуртів поступово згорталася, їхні сюжети і театральні прийоми переходили в німецький ляльковий театр. Там сюжет про доктора Фауста ще раз був спрощений, видовишно підсилений, загравав новими комічними барвами і став ще більш моралізаторським. В такому вигляді і познайомився майбутній поет з історією бунтівного доктора¹.

«Фауст» Гете в контексті його штюрмерських творів.

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

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

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

¹ Гете дозволив веймарській фрейліні Луїзі фон Гьохгаузен зробити з юнацького варіанта твору копію, яка випадково була знайдена в архіві у 1887 р. і названа вченими «Прафауст» («Urfaust»).

«Фауст-1» виявляє чимало рис, що пов'язують його з естетикою народного театру, Шекспіра. Місце дії постійно змінюється, сцени чергуються за принципом контрасту. Поет намагається розгорнути центральну подію сцени, показати момент прийняття рішення або розкрити основний афект; при цьому дію, що служить переходом від одної сцени до другої, він просто опускає. Звідси у читача виникає враження розриву між сценами і певної фрагментарності цілого. Домінує установка на театральність і атмосфера чудесного, багато комічних сцен, де диявол виступає у трагедійному вигляді. Світло, колір, звук і рух відіграють важливу роль. У кожній сцені є свій яскравий видовищно-предметний центр. Зокрема, у першій сцені театралью ефектно з'являється Дух Землі. У сцені «Авербахів склеп у Лейпцигу» це магичні дії з вином, яке починає текти прямо зі столів, а також пожежа наприкінці. У сцені «Вечір» Мефістофель видихає в кімнатці Гретхен сірчаний дим, так що зайшовши, охайна дівчина відразу ж кидається провітрити помешкання¹.

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

Неконвенційні риси Фауста. Сам Фауст демонструє риси неконвенційності, але без грубого епатажу, притаманного чорту. Зокрема, його глибоко це задовольняє вивчення філософії, медицини, юриспруденції та богослів'я. Це ж саме стосується приватних стосунків та інтересів. Так, під час наукових занять він замріюється про природу — джерело найбільшої повноти знань. Він хоче завоювати серце Маргарити поривом природного почуття і висловлюється в дусі філософії Ж.-Ж. Руссо — вельми виклично для ортодоксально настроєного читача і для Мефістофеля — про

¹ Одна з версій імені Мефістофеля пов'язана зі словом μεφιστης — п'яниця (грец.); ще одна — зі словом merhitis — отруйні випари (лат.).

Бога природи і любові як про високу істину: «Наповни ж цим все серце, аж по вінця, // І якщо в цім чутті зазнаєш щастя ти, // То зви його, як хочеш: // Любов! Блаженство! Серце! Бог!»¹

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

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

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

¹ «Фауст» Й. В. Гете тут і далі цитується в перекладі Миколи Лукаша.

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

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

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

✓ **Жанрово-стильова своєрідність твору.** Публікуючи «Фауст-1», Гете вже уявляв у загальних рисах концепцію всього твору. Вельми складне завдання полягало у тому, щоб інтегрувати в задуману цілісність уже готову 1-шу частину, написану з іншими поетичними намірами. Не можна сказати, що це завдання було розв'язане поетом естетично бездоганно. «Фауст-1» і «Фауст-2» не утворюють органічної єдності, зокрема щодо стилю. Перша частина відзначається «романічністю», а друга — жанрово вільним, феєричним, ліричним характером. Гете свідомо намагався нівелювати, зруйнувати подієву лінію у творі.

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

У 2-й частині жанровість була доведена до безупинного феєричного руху, в якому читач часто втрачає нитку подієвості. Веселотривожний карнавал придворних і вистава з викликанням тіні Гелени в 1-й дії химерно переходить у викликання з колби Гомункула в лабораторії Вагнера і безтурботне морське свято міфологічних істот у 2-й дії, яке змінюється в 3-й дії гротескною виставою (Мефістофель в ролі потворної діви Форкіади!) і ніби інсценізованим, казковим шлюбом Фауста з тінню Гелени; їхній син — хлопчик Евфоріон — з'являється і зникає як тінь не реалізованої до кінця поетичної мрії, ніби повторюючи долю нещасного Гомункула. В 4-й дії читача переносять на театр воєнних дій, де беруть участь, поряд з армією Цісаря, химерне ополчення Мефістофеля і сили замороженої ним природи. Наприкінці 5-ї дії останній акорд людської драми переходить в просвітлений, урочистий, безплотний рух: ангели несуть душу Фауста на небо¹.

Комічна парадигма у творі. «Фауст» Гете спирається на модель новоєвропейської *містерії*. Це дозволило поету виразити комічну парадигму свого, вісімнадцятого століття. Сміх в містерії пов'язаний з її провіденціальною ідеєю: ворог роду людського ще не переможений остаточно, проте доля його вирішена і він приречений на поразку. Влада диявола поширюється на все матеріальне, але скрізь ширяє дух, тож матерія і плоть уже не викликають у людини побоювання і страху. Предметно-матеріальна чуттєвість збуджує вже не гнівливий, а *веселий і радісний* сміх.

Стає зрозумілою чи не найголовніша відповідність сміху Гете в «Фаусті» містеріальному сміху. Усе XVIII століття було добою емансипації розуму. Тіні минулого, здавалося б, назавжди пішли в

¹ Докладніше про жанрово-стильові особливості «Фауста» див.: Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія.— К.: Вежа, 2002.

небуття, а разом з ними й віковічні «вороги роду людського»: невігластво, необмежена влада монархічного деспотизму, клерикальної нетерпимості й догматизму, різноманітні світоглядні забобони і страхи. Європейська культура прагнула нових, незвіданих шляхів розвитку. Новий сміх відбивав невідповідність вимог високого розуму вже віджилим, як тоді здавалося, нормам мислення, моралі, поведінки. Вісімнадцяте століття — це самостійна доба комічного в мистецтві. Сміх Гете відбивав радісну й оптимістичну *емансипацію розуму*.

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

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

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

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

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

сенсу буття — того, чого не може підказати *здоровий глузд* провісників-раціоналістів.

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

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

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

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

допомогу Фауст одержує від Цісаря безплідну рівнину, що її постійно заливає морська вода, вирішує осушити її і побудувати місто. Він вступає у двобій з деструктивними силами природи, з «дурною безкінечністю» в ній, і тим підносить себе, Людину, як конструктивне, творче начало¹.

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

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

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

За Кантом, умовою розвитку людської культури може бути лише боротьба, бо має бути прийнятий виклик, кинутий природою. Уявляючи собі «райську країну» майбутнього, Фауст зовсім не виключає небезпеку з життя людей. Тож їхнє життя і в майбутньому позначене діяльним доланням загрози, яку постійно таїть у собі море. Проте саме в цих умовах і можливе повноцінне життя

¹ Важливо, що Гете зіставляє діяльність трьох «зодчих»: Цісаря, який після одержаної перемоги будує державу на нових законодавчих засадах, Архієпископа, що споруджує храм, і Фауста, який створює, за задумом автора, щось зовсім інше — нову цивілізацію.

всіх поколінь. У невтомній діяльності не окремих індивід, а лише рід у своїй сукупності (тобто в безкінечності) досягає стану повної свободи, про що й говорить Гете в устами свого героя. До людського роду як цілісності Фауст зараховує себе. Фауст тут, кажучи словами Фіхте, «утверджує не самого себе, а щось більше, ніж він сам». Фауст бачить свою заслугу перед народом не в тому, що він ушляхетнив його життя, а в тому, що передає йому свою істину «діяльної свободи», тобто не істину досягнення скінченного, а істину прагнення до нескінченного. Це робить його щасливим. Фауст не випадково говорить про *майбутнє*. Оскільки, на думку Канта, вищі прагнення людини знаходять задоволення «не в індивіді, а в роді», то Мефістофель, прагнучи спокусити Фауста, опиняється перед завданням, яке неможливо виконати. Ось чому диявол зазнає поразки.

У своєму монолозі Фауст говорить, що хоче бути разом «з народом вільним в вільному краю». Епоха Канта—Гете розглядала свободу як усвідомлення індивідом самого себе через *безперервність* власного діяння, але не з огляду на зовнішню необхідність, а завдяки *внутрішньому* вольовому імпульсу. Тоді дійсно, як говорить Фауст, індивід мусить оволодівати (erobertn muss) свободою в безперервному (täglich щоденному) діянні, інакше він втрачає самовідчуття власної ідентичності.

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

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

Висновки

В літературі XVIII ст. відбувається потужний стильовий злам. Практика універсальних стильових систем залишається в минулому. Мистецтво, насамперед література, стають окремою сферою культурного життя і вже не виражають сукупні культурно-історичні прагнення власної доби. Естетичні системи втрачають значення всезагальності. Поступово і неухильно розходяться шляхи літератури і театру, театру і музики. Зникає певна художньо-

естетична синхронність у їх розвитку. Поет не черпає більше зі спільного стильового запасу доби, він створює *власну* систему стилю і підпорядковує її задуму, який в повній мірі стає його особистим. Якщо в музиці такі явища відбуваються уповільнено (не в останню чергу завдяки ще міцним зв'язкам музики з релігійним культом і важливою стильовою спадщиною бароко¹), то в царині літератури процес естетичного і тематичного відокремлення від загальності відбувається стрімко. Автори літературних творів, мабуть уперше, виступають в ролі естетиків і автокоментаторів; ці виступи продиктовані необхідністю усвідомити принципи власної творчості як своєї індивідуальної. У філософії настає епоха суб'єктоцентризму.

Рубіж XVIII–XIX ст. ознаменувався спробами відновити рівновагу між культурою і мистецтвом в плані досягнення певної цілісності. Проте сама культура стрімко втрачала свою духовну цілісність унаслідок відомих відцентрових соціальних процесів, могутнім вираженням яких стала революція у Франції і наполеонівські війни. Віднині змінюється сама логіка літературного розвитку. Виникають як «уламки» минулої цілісності окремі творчі методи: романтизм, реалізм, натуралізм, символізм та ін. Але жоден з них не може претендувати на універсальність і всезагальність. Вони співіснують один з одним, взаємопронизують один одного, змагаються за право першості, але постійно залишаються на віддалі від фундаментальних духовних основ культури, яка сама цей фундамент втратила.

Час стильового зламу в літературі пов'язаний з пошуками нових стилів, що відображають окремі, «партикулярні» (Гегель) завдання, які автори ставлять перед своїми творами, а не загальні тенденції розвитку культури. Всезагальність як така припиняє своє існування. Представники просвітницького раціоналізму розробляють нові стильові підходи, пов'язані з конкретним завданням піддати суду розуму всі відносини в людському житті. Вони вводять в художньо-літературне життя із чистої мислительної сфери поняття розуму (здорового глузду). Зрозуміло, при цьому письменники розвивали певні інтуїції барокового розуму; але все ж тут не можна говорити про загальність, що була б притаманна всій культурі XVIII ст., починаючи від народних її витоків, як це спостерігалось в добу Бароко і раніше. Ідея розуму залишається її окремою, причому досить вузькою частиною, що була поширена до того ж лише в окремих видах мистецтва і його жанрах.

Суб'єктоцентризм літературного стилю виявляється в розробці кожним автором свого індивідуального стилю при єдності загаль-

¹ Маю на увазі музику Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. В. Глюка та ін.

ної мислительної парадигми («епістеми»). Свіфт, Монтеск'є, Вольтер використовують багатий стильовий досвід класицизму; у своїх театральних п'єсах Вольтер виступав часом як еkleктик, що поєднував класицизм із принципами елизаветинського театру. Дефо, Дідро, Бомарше, Лессінг та інші прагнули розглянути конкретні соціальні відношення з точки зору їх відповідності розуму. Тому в них відчутна схильність до розкриття емпіричного шару життя, багатства та різноманітності його власних реалій. Тут також спостерігаємо еkleктичну строкатість стилю. Характерно, що двоє з названих авторів – Дідро і Лессінг – виступають як естетики (театру) і цілеспрямовано домагаються введення в літературне життя нових канонів стилю і змісту. Бомарше у своїх великих передмовах також намагався узгодити свої п'єси із власною рефлексією про них.

Сентименталісти ще більше заглибилися в «партикулярність» життя, ще більшою мірою почали розглядати її у відриві від загальності буття. Руссоїстські «культи» природи, бідності, природної релігії, а тим більше самодостатньої індивідуальності, були не поверненням до втраченої повноти буття в гармонії духовного і фізичного, природи і цивілізації, серця і розуму. Це було вираження протесту проти однобічності цивілізації в душі такого собі плебейського стоїцизму. Сентименталісти не проголошували партикулярність людського стану в сучасності як загальну, універсальну норму; вони прагнули відвоювати для неї повноцінний статус, причому не просто поруч з раціоналістичним здоровим глуздом, а на противагу, на зло йому. Вроджене почуття моральності (Шефтсбері) вони протиставляли вродженому почуттю здорового глузду раціоналістів. Як одне, так і інше було однобічним, позбавленим глибоких коренів у культурі.

Гете в роки художньої зрілості виходить із сприйняття своєї доби як часу трагічного зламу. Він намагається розробити принципи художньої творчості так, щоб повернути літературі характер естетичної всезагальності. Ці принципи, що створені ним штучно, мали бути такими, *нібито* вони створені не окремою людиною, а виникли у надрах самої культури, тобто були б всезагальними. Гете, Шиллер і ранні німецькі романтики прагнули розробити образ такого культурного стану, за якого б мистецтво не лише повернулося до народу, але *нібито* сягало народних глибин. Цим пояснюється свідоме прагнення культивувати міф, близькість до природи і теми з народного життя, гранично широку постановку питань про загальне буття, про людське життя і смерть, про мораль, кохання і т. п. Цим пояснюється і «множинність» самого Гете щодо власного стилю, в якому в різні часи домінували риси античної чи східної естетики, «реалізму» в «Літах науки Вільгельма Мейстера», «метафізичного гротеску» у «Фаусті» та ін.

Його стильовий неспокій пояснювався напруженими пошуками нового стилю, що мав претендувати на втрачену універсальність в умовах розпаду об'єктивної естетико-стильової загальності.

* * *

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

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

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

усі сили й підкоряються всі обдаровання. На цих грубих терезах заслуги не має ваги мистецтво, (яке) зникає з галасливого ринку століття».

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

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

Гете і його сучасники бачили вихід в конструктивізмі, в активній роботі творчого розуму¹ (на відміну від деконструктивізму сучасної доби). Антагоністичність життя вони не фетишизували (як зараз), а вважали закономірною передумовою, що стимулює виявлення усіх духовних сил людини (в цьому полягає смисл останнього монологу Фауста). Розум активно вносить у природу такі начала, яких в ній досі не існувало; вони «продовжують» природу на вищому рівні, зокрема у сфері розумного життя – ноосфери, цієї «другої геологічної сили на землі», за словами В. І. Вернадського. В безкінечності розуму вбачали заперуку безкінечності людської культури, нових її форм.

¹ Зрозуміло, маємо на увазі не раціоналістичний «здоровий глузд» – *Verstand*, *raison*, *understanding*, що лише механічно віддзеркалює «реальність», а кантіанський «безконечний», творчий розум – *Vernunft*, що включає уяву (тепер його називають «духовність»).

Література

5.1. Література просвітницького раціоналізму
в Англії

1. *Елистратова А. А.* Английский роман эпохи Просвещения.— М.: Наука, 1966.
2. *Соколянский М. Г.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения: Проблемы типологии.— К.; Одесса, 1983.
3. *Урнов Д. М.* Дефо.— М.: Молодая гвардия, 1990.
4. *Урнов Д. М.* Робинзон и Гулливер.— М., 1973.
5. *Муравьев В. С.* Джонатан Свифт.— М., 1968.
6. *Шалагінов Б. Б.* Кому відпиляти потилицю? Творчість Дж. Свіфта // Зарубіжна література, 1999, № 21.

5.2. Література просвітницького раціоналізму
у Франції

1. *Шахов А.* Вольтер и его время.— СПб., 1912.
2. *Державин К. Н.* Вольтер.— М.: АН СССР, 1946.
3. *Акимов А. А.* Вольтер.— М.: Молодая гвардия, 1970.
4. *Шалагінов Б. Б.* «Усе — на краще в цьому найкращому зі світів»? (Творчість Вольтера) // Зарубіжна література, 2000, № 15.
5. *Акимов А. А.* Дидро.— М.: Молодая гвардия, 1963.
6. *Длугач Т. Б.* Дени Дидро.— М.: Мысль, 1975.
7. *Гачев Д. И.* Эстетические взгляды Дидро.— М., 1961.
8. *Грандель Ф.* Бомарше.— М.: Искусство, 1979.

5.3. Література сентименталізму в Англії

1. *Елистратова А. А.* Английский роман эпохи Просвещения.— М.: Наука, 1966.
2. *Соколянский М. Г.* Творчество Генри Филдинга: Книга очерков.— К., 1975.
3. *Теккерей У. М.* Сочинения Филдинга // Писатели Англии о литературе.— М.: Прогресс, 1981.— С. 77—85.
4. *Шкловский В. Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа.— Петроград, 1921.
5. *Вульф В.* «Сентиментальное путешествие» // Писатели Англии о литературе.— М.: Прогресс, 1981.— С. 289—294.

5.4. Література сентименталізму у Франції.
Жан-Жак Руссо

1. *Верцман И. Е.* Жан-Жак Руссо.— М.: Художественная литература, 1976.
2. *Роллан Р.* Жан-Жак Руссо // Собр. соч.— Т. 14.— М.: Художественная литература, 1958.— С. 608—632.

3. Маркиз де Сад и XX век [Сб.].— М.: РИК «Культура», 1992 (Ad marginem).

5.5. Веймарська класика

1. *Шалагінов Б. Б.* Німецька література XVIII ст. / Вікно в світ, 1999.— № 1.— С. 22—89.
2. *Жирмунский В. М.* Очерки по истории классической немецкой литературы.— Л., 1972.

5.6. Веймарська класика. Йоганн Вольфганг Гете

1. *Конради К. О.* Гете: жизнь и творчество: В 2 т.— М.: Радуга, 1987.
2. *Аникст А. А.* Творческий путь Гете.— М.: Художественная литература, 1986.
3. *Бахтин М. М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества.— М.: Искусство, 1979.— С. 188—236.
4. *Шалагінов Б. Б.* «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18—19 ст.— К.: Вежа, 2002.
5. *Шалагінов Б. Б.* Естетика Й. В. Гете: Дослідження.— К.: Вежа, 2002.
6. *Шалагінов Б. Б.* Шлях Гете: Філософія, естетика, творчість.— Х.: Ранок, 2003.

Загальна бібліографія

1. *Тронський І. М.* Історія античної літератури: Підручник / Пер. з рос.— К., 1959.
2. *Підлісна Г. Н.* Антична література для всіх і кожного.— К.: Техніка.— 2003.
3. Антична література: Підручник. За ред. А. А. Тахо-Годі / Пер. з рос.— К., 1976.
4. Антична література: Довідник / За ред. С. В. Семчинського.— К., 1993.
5. История всемирной литературы: В 9 т.— Т. 1—5.— М., 1983—1988.
6. История греческой литературы: В 3 т.— М.-Л., 1946, 1955, 1960.
7. История римской литературы: В 2 т.— М., 1959, 1962.
8. Słownik pisarzy antycznych / Pod red. Anny Świderkowny.— Warszawa, 1982.
9. *Шаповалова М. С., Рубанова Г. Л., Моторний В. А.* Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження: Підручник.— Л., 1982.
10. История зарубежной литературы: Раннее Средневековье и Возрождение: Учебник / Под ред. В. М. Жирмунского.— М., 1987.
11. История французской литературы: В 4 т.— М.-Л., 1946.— Т. 1.
12. *Санктис Ф. де.* История итальянской литературы: В 2 т. / Пер. с итал.— М. 1963.— Т. 1.
13. *Артамонов С. Д.* История зарубежной литературы 17—18 вв: Учебник.— М., 1978.
14. История зарубежной литературы 17 в.: Учебник / Под ред. З. И. Плавскина.— М., 1987.
15. История зарубежной литературы 18 в.: Учебник / Под ред. З. И. Плавскина.— М., 1991.
16. Французское Просвещение и революция / Под ред. М. А. Киселя.— М., 1989.
17. *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа.— М.: Наука, 1986.

Зміст

Вступ	5
Розділ 1. Антична література	
1.1. Основні риси античної літератури	12
1.2. Давньогрецька міфологія	16
1.3. Гомерів епос	26
1.4. Лірика ранньої класики	37
1.5. Афіньська трагедія	48
1.6. Давня аттична комедія	65
1.7. Греко-римський елінізм	73
1.8. Література доби Августа	85
1.9. Література пізньої античності і початку середніх віків . .	101
Висновки	112
Література	115
Розділ 2. Література середніх віків	
2.1. Література раннього середньовіччя	120
2.2. Література високого середньовіччя	125
2.3. Данте Аліґ'єрі	136
Висновки	148
Література	149
Розділ 3. Література Відродження	
3.1. Відродження в Італії	152
3.2. Відродження у Франції	166
3.3. Відродження в Німеччині і Нідерландах	179
3.4. Відродження в Англії. Вільям Шекспір	185
3.5. Відродження в Іспанії і Португалії	205
Висновки	216
Література	218

Розділ 4. Література XVII століття

4.1. Естетика і поетика літератури Бароко	222
4.2. Творчість письменників Бароко	232
4.3. Класицизм у французькій літературі	243
4.4. Жан-Батіст Мольєр	254
Висновки	261
Література	262

Розділ 5. Література XVIII – початку XIX століття

5.1. Література просвітницького раціоналізму в Англії	266
5.2. Література просвітницького раціоналізму у Франції	278
5.3. Література сентименталізму в Англії	295
5.4. Література сентименталізму у Франції. Жан-Жак Руссо	308
5.5. Веймарська класика	315
5.6. Веймарська класика. Йоганн Вольфганг Гете	333
Висновки	249
Література	354

Загальна бібліографія	356
---------------------------------	-----

Навчальне видання

Борис Борисович Шалагінов

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
ВІД АНТИЧНОСТІ
ДО ПОЧАТКУ ХІХ СТОРІЧЧЯ:
Історико-естетичний нарис**

Редактор *О. Л. Рудь*

Художнє оформлення *О. Я. Остапова*

Технічний редактор *Т. М. Новікова*

Комп'ютерна верстка *Л. Ф. Усаненко*

Коректори *Н. І. Слесаренко, Ю. Г. Попсуєнко*

Підписано до друку 25.05.2004. Формат 60×90/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура «Петербург».
Умов. друк. арк. 22,5. Обл.-вид. арк. 23.
Зам. 4-98.

Видавничий дім «КМ Академія».
Свідоцтво про реєстрацію № 770 від 15.01.2002 р.

04070, Київ, вул. Сквороди, 2.
Тел./факс: (044) 416-60-92, 238-28-26.
E-mail prouse@ukma.kiev.ua

01-86
25,00

0405

25,00

Відомості про авторські виправлення

№ п/п

№ сторінки

№ рядка

Вид виправлення

Відомості про авторські виправлення

№ п/п

№ сторінки

№ рядка

Вид виправлення

Відомості про авторські виправлення

№ п/п

№ сторінки

№ рядка

Вид виправлення

Авторські виправлення

Сторінка, рядок	Надруковано	Має бути
38/12 зверху	жанром	родом
58/16 зверху	в Афінах	у Фівах
202/20 знизу	Клаудіо і Гері	Клаудіо і Геро
268/15 зверху	одним з духовних вождів просвітництва	одним з духовних предтеч просвітництва
287/16 зверху	«Кандід» (1758)	«Кандід» (1759)
294/7 зверху	Розіна	Сюзанна
358 (сторінка у Змісті)	249	349

НБ ПНУС



675371

Шалагінов Б. Б.

Ш18 Зарубіжна література: Від античності до початку XIX ст.:
Іст.-естет. нарис.— К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004.—
360 с.— Бібліогр. в кінці розд.
ISBN 966-518-266-8.

У книзі розглядаються основні літературні явища античності, середніх віків, Відродження, XVII і XVIII ст. в їх органічному історичному зв'язку і взаємопереходах, розкривається їх естетична основа, ідейно-тематичний зміст і поетика, встановлюються зв'язки зі світоглядним життям епох. Призначена для студентів-філологів, викладачів зарубіжної літератури.

ББК 83.3(0)я73