

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

Кафедра іноземної філології, українознавства та соціально-правових
дисциплін

Г. М. Удовіченко, С. К. Ревуцька

Курс лекцій з дисципліни

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ступінь: бакалавр

Кривий Ріг
2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

Кафедра іноземної філології, українознавства та соціально-правових
дисциплін

Г. М. Удовіченко, С. К. Ревуцька

Курс лекцій з дисципліни

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ступінь: бакалавр

Затверджено на засіданні
кафедри іноземної філології,
українознавства та соціально-
правових дисциплін
Протокол № 12
від «18» лютого 2022 р.

Схвалено навчально-методичною
радою ДонНУЕТ
Протокол № 8
від «31» березня 2022 р.

Кривий Ріг
2022

УДК 82 (091) : 81'243 (042.3)
ББК 81.432.1-7
У 31

Удовіченко Г. М., Ревуцька С. К.

У 31 Курс лекцій з дисципліни «Історія зарубіжної літератури», ступінь бакалавр. Кривий Ріг: ДонНУЕТ, 2022. 148 с.

Курс лекцій охоплює усі основні етапи розвитку світової літератури від античності до сучасності. До кожної теми подаються основні відомості та положення з теорії літератури. Характеристика того чи іншого літературного періоду, відокремлення його особливостей, тлумачення понять – усе це сприяє кращому розумінню творчості основних представників напряму, що переважав у той чи інший час, розумінню того, що стало підґрунтям для написання творів, які стали шедеврами світової літератури.

Методична розробка відповідає методичним вимогам до навчальної літератури.

ББК 81.432.1-7

© Ревуцька С.К., 2022
© Удовіченко Г. М., 2022
© Донецький національний
університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-
Барановського, 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	5
Модуль 1	
Змістовий модуль I	6
Лекція 1: Антична література. Гомерівські поеми «Іліада» та «Одісея». Давньогрецький театр: творчість Есхіла. Давньоримська література: творчість Вергілія і Овідія	6
Змістовий модуль II	21
Лекція 2: Напрями і жанри в літературі Середньовіччя	21
Лекція 3: Данте Аліг'єрі – предтеча епохи Відродження	27
Лекція 4: Література доби Відродження. Відродження в Італії	30
Лекція 5: Відродження в Англії	35
Змістовий модуль III	39
Лекція 6: Література XVII ст.: класицизм та бароко	39
Змістовий модуль IV	44
Лекція 7: Література XVII ст.: епоха Просвітництва	44
Лекція 8: Просвітництво в Англії.	60
Лекція 9: Просвітницька література Німеччини	65
Модуль 2	
Змістовий модуль V	71
Лекція 10: Романтизм: літературний напрямок і універсальний світогляд	71
Лекція 11: Романтизм в англійській літературі першої половини XIX ст.	81
Лекція 12: Романтизм у німецькій літературі XIX ст.	87
Змістовий модуль VI	89
Лекція 13: Класичний реалізм і його специфіка	89
Лекція 14: Література останньої чверті XIX ст.	95
Лекція 15: Чарльз Діккенс – найвідоміший представник соціально-побутової прози	99
Лекція 16: Драматургія XIX ст.	101
Лекція 17: Література раннього модернізму (кін. XIX – поч. XX ст.)	107
Змістовий модуль VII	115
Лекція 18: Література XX ст.	115
Лекція 19: Драматургія першої половини XX ст.	122
Лекція 20: Література «втраченого покоління»	129
Лекція 21: Західна драматургія другої половини XX ст.	134
Лекція 22: Література постмодернізму	138
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ	147

ВСТУП

«Історія зарубіжної літератури» є навчальною дисципліною, що забезпечує підготовку студентів ступеня «бакалавр».

Мета курсу - ознайомлення студентів з історичним розвитком зарубіжної літератури; створення системи компетентностей при ознайомленні з еволюцією літератури як духовної практики та розкритті своєрідної традиції західноєвропейської літератури.

Завдання: формування у студентів здатностей:

- скласти уявлення про художню своєрідність західноєвропейської літератури та умови її формування і розвитку;
- ознайомитись з провідними явищами західноєвропейської літератури, творами видатних її представників;
- сформувати початкові навички літературознавчого аналізу та витлумачення художнього тексту;
- засвоїти основні теоретичні поняття, терміни, необхідні для розуміння літератури і культури в цілому;
- на матеріалі курсу забезпечити основу для розуміння багатовікового культурного процесу, визначити коло конфліктів та художніх персонажів, що складають арсенал «вічних», або «світових» тем і образів;
- опанувати навички роботи з науковою літературою, учбовими посібниками, словниками-довідниками.

Курс лекцій з ІЗЛ має за мету набуття студентами навичок читати та аналізувати художні тексти. Студенти повинні сприймати твір за законами естетичного мислення, розуміти його художню природу, опановувати технологію тематично - естетичного аналізу художнього твору. Саме усний підхід до вивчення літературного твору і вміння аналізувати твір в єдності форми та змісту забезпечить формування знань і умінь студентів. Тому під час вивчення літературного твору викладач повинен чітко визначити основні та фонові завдання, добрати аналогічні факти з інших дисциплін («Української літератури», «Всесвітньої історії») та видів мистецтва, щоб найефективніше сприяти розвитку творчих здібностей студентів.

Процес роботи з текстами художньої літератури ґрунтується на питаннях, пов'язаних з аналізом їхньої структури, проблематики, системи образів, поезики, естетичних принципів різних літературних напрямів, тощо.

Вивчення художньої літератури має позитивно впливати на формування творчої особистості за умови активної співпраці зі студентами на шляху залучення до найкращих зразків культурно-мистецьких надбань людства.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1: АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Лекція 1. Антична література. Гомерівські поеми «Іліада» та «Одісея». Давньогрецький театр: творчість Есхіла. Давньоримська література: творчість Вергілія і Овідія

ПЛАН

1. Антична література – еталон прекрасного.
2. Гомер – найвидатніший і найлегендарніший співець античності.
3. «Іліада».
4. «Одісея».
5. Життя і творчість Есхіла.
6. Канон давньогрецької трагедії
7. Трагедії Есхіла «Прометей закутий».
8. Публій Вергілій Марон – найвидатніший поет епохи Октавіана Августа.
9. Публій Овідій Назон – остінній з великих поетів «золотої доби» римської літератури.

Рекомендована література: 2, 3, 6, 7, 11, 18

1. Антична література вабила і вабить до себе високими гуманістичними ідеалами, героїзмом, красою слова, вишуканістю форми. Вона – вічне цілюще, життєдайне джерело, певною мірою норма і приклад – еталон прекрасного, животворна сила, яка, будучи творчо засвоєна на національному ґрунті, завжди допомагала і допомагатиме нам будувати культуру сучасну і прийдешню. Література є відображенням людського життя. З'явившись, вона в свою чергу діє в тому чи іншому напрямку на життя народу. Отже, щоб зрозуміти античну літературу, необхідно знати і розуміти життя тих народів, які її створили. Ці народи – стародавні греки і стародавні римляни.

Грецька література написана старогрецькою мовою, яка складалася з діалектів – еолійського, іонійського, дорійського. Починаючи з III ст. до н. е. в лоні грецької літератури почала розвиватися римська література, яка згодом злилася з нею в єдину греко-римську літературу – античну.

Родове суспільство послуговувалося своєю ідеологією – міфологією, яка була водночас і фантастичними релігійними уявленнями, і спробами з допомогою багатих фантастикою міфів пізнати і пояснити навколишній світ, природу, її явища, нарешті саму людину у її зв'язках з природою та іншими людьми. Тому література, що виникла в умовах міфологічної ідеології, стає невід'ємною від міфології: вона використовує міфологічні сюжети, образи, її тематика є теж міфологічною. Це є найголовнішою особливістю античної літератури.

Антична література – велике багатство жанрових форм і стилістичних засобів, які згодом успішно засвоїли молоді європейські літератори. З античної

літератури беруть свій початок майже всі відомі сьогодні жанри, зберігаючи здебільшого і свої античні назви: епос, драма, мім, трагедія і багато інших.

Завдяки надбанням культури і літератури античності (період якої визначається I-Уст. до н. е.) в XIV ст. почалася нова культурна епоха в Західній Європі – доба Відродження. Це було відродження інтересу до античності і первісного християнства. Сама назва означає «відродження античності». Виходячи з античного захоплення людиною, її красою, її здібностями, з християнського людинолюбства і віри в здатність до безмежного духовного збагачення і вдосконалення, гуманісти доби Відродження створили новий світогляд, який стверджує людину як найдосконаліший витвір Господа і природи, утверджує право людини на земне щастя і радощі, право досліджувати світ, розкривати його таємниці, право на вільну думку і пошук.

Під впливом античної літератури в Європі виникають нові національні літератури, що користуються уже не тільки латинською, а й живими національними мовами. Ці літератури запозичують з античної літератури та історії сюжети для своїх творів, поетичні образи, багатство поетичних фігур і тропів. Наприклад, Вільям Шекспір написав на сюжети античної історії міфології та літератури поеми «Лукреція» та «Венера і Адоніс», драми «Антоній і Клеопатра», «Коріюлан». В інших творах Шекспіра часто зустрічаємо античні імена персонажів, образи з міфології та історії. Антична література покликала до життя такі художні напрями, як класицизм та просвітницький класицизм, для представників яких антична література була взірцевою класикою, станом прекрасного. Французькі драматурги Корнель, Мольєр переробляли твори Евріпіда і Плавта, використовували міфологічні сюжети, античні образи. Орієнтуючись на поезику Аристотеля і Горація, Нікола Буало виклав основні естетичні принципи і закони класицизму у віршованому трактаті «Мистецтво поетичне», який мав велике значення для розвитку європейських літератур. У лоні просвітницького класицизму розвинувся так званий веймарський класицизм, найяскравішими представниками якого були Гете і Шиллер. Веймарівські класицисти розглядали античність як царство ідеальної краси і гармонії, як прекрасне людство, що уособлює «чисту людяність», мріями про гармонійну єдність особи і суспільства, вірили у виховну силу мистецтва, здатного сформувати гармонійно розвинену особистість, яка прагнучиме серед іншого і до ідеалу свободи.

Панує античний дух і в поемі «Фауст» – найвищому досягненні Гете. Сам сюжет цього твору своїми коренями сягає середньовічної античності.

Навіть романтики, що виступали проти надмірного захоплення античністю і за звернення до національного фольклору, не змогли обійтися без неї. Варто згадати хоча б «Прометея» Байрона та «Звільненого Прометея» Шеллі. А Фраческо Петрарка, який завойовував собі славу саме латиномовними поезіями, а не італійськими віршами.

Згадаймо, скільки авторів, серед яких і українець І. Котляревський, зверталися і навіть переробляли на свій лад «Енеїду» Вергілія!

За час свого існування антична греко-римська і християнська літератури виробили неоціненні скарби, невмирущі духовні цінності, що лягли в основу всієї європейської культури і літератури. Прагнучи до широкого охоплення реального життя, відображаючи розмаїття соціально-історичної дійсності, змальовуючи людину в усій складності її зв'язків з природою та суспільством, грецька, римська та християнська літератури античності поставили проблеми, які залишаються і сьогодні вагомими і актуальними, не втрачають свого загальнолюдського значення. Ці літератури відкрили для людства невмирущі етичні цінності: добро, людяність і милосердя, любов до батьківщини, готовність до подвигу і самопожертви, мужність і незламність у боротьбі, велика віра в людину, в її безмежні здібності, її потяг до добра і здатність до вдосконалення, віру в силу поетичного слова, пісні, мистецтва. В античній літературі знаходимо багато прикладів величі людського духу, поетизації високих людських чеснот. Саме в цих вічних моральних, етичних цінностях і в боротьбі за високодуховну, морально досконалу людину полягає історичне і моральне значення античних греко-римської і християнської літератур, це і є їх найціннішими скарбами.

2. Гомер (VIII-VII ст. до н. е.)

Гомер – найвидатніший і найлегендарніший співець античності і, мабуть, найвідоміший поет світу. Для численних поколінь знайомство з античною культурою і світовою літературою незмінно починається з гомерівських поем «Іліада» та «Одіссея». Герої цих поем – Ахіллес, Агамемнон, Одісей, Гектор, Паріс, Пріам, Єлена Прекрасна, Пенелопа, Андромаха, Гекуба – давно стали хрестоматійними, міцно увійшли в ужиток західної та слов'янської культур.

Гомер, грецький поет, відповідно до давньої традиції, автор «Іліади» і «Одіссеї», двох великих епопей, що відкривають історію європейської літератури. Про життя Гомера в нас немає ніяких відомостей, а збережені життєписи і «біографічні» замітки є більш пізніми за походженням і часто переплетені з легендою (традиційні історії про сліпоту Гомера, про суперечку семи міст за право бути його батьківщиною).

Історико-географічний і мовний аналіз «Іліади» й «Одіссеї» дозволив датувати їх приблизно VIII ст. до н. е., хоча є спроби віднести їх до IX або до VII ст. до н. е. Вони, очевидно, були складені на малоазійському узбережжі Греції, заселеному іонійськими племенами, або на одному з прилеглих островів.

Нині безсумнівний той факт, що «Іліада» й «Одіссея» стали результатом довгих століть розвитку грецької епічної поезії, а зовсім не її початком. Існували, однак, не «праіліада» або «праодіссея», а якийсь набір сталих сюжетів і техніка додавання і виконання пісень. Саме ці пісні стали матеріалом для автора (або авторів) обох епопей.

Новим у творчості Гомера була вільна обробка багатьох епічних традицій і формування з них єдиного цілого з ретельно продуманою композицією. Багато сучасних учених дотримуються думки, що це ціле могло бути створене лише в

письмовому вигляді. Яскраво виражене прагнення поета надати цьому об'ємному твору визначеної цілісності (через організацію фабули навколо одного основного стрижня, схожої побудови першої й останньої пісень, завдяки паралелям, що зв'язують окремі пісні, відтворенню попередніх подій і пророкуванню майбутніх). Але найбільше про єдність плану епопеї свідчать логічний, послідовний розвиток дії і цілісні образи головних героїв.

Реліктом традиційної манери створення подібних пісень було використання навіть у цьому новому епосі техніки, властивої усній поезії. Тут часто зустрічаються повтори і так званій формульний епічний стиль. Стиль цей вимагає вживання складних епітетів («швидконогий», «рожевострокатий»), що визначається, по-перше, властивостями описуваної особи або предмета, а по-друге – метричними властивостями самого епітета. Ми знаходимо тут стійкі словосполучення, що складають метричне ціле (інколи – цілий вірш) і являють типові ситуації в описі битв, бенкетів, зібрань і т. д. Формальність і архаїчність мови сполучається з традиційним розміром героїчної поезії, яким був гекзаметр.

«Іліада» й «Одіссея» мають безліч спільних рис, як у композиції, так і в ідеологічній спрямованості.

1. Обидві поеми належать до жанру героїчного епосу, характерними рисами якого є масштабність зображуваних подій, у яких беруть участь відомі історичні, легендарні або міфологічні герої. З цієї точки зору, «Іліада» і «Одіссея» є неперевершеним зразком героїчного епосу.

Сюжети обох поем базуються на матеріалі одного з найвідоміших давньогрецьких циклів міфів – Троянського. В основі цього циклу лежать події загальногрецького масштабу, які поєднують родове прокляття, що тяжіє над нащадками відомого героя Тантала, з легендарно-історичною боротьбою грецького народу з багатою малоазійською державою Троєю (Іліоном).

Згідно з цими міфами, син верховного бога Зевса герой Тантал (героями звалися діти, народжені від тимчасових шлюбів богів та богинь із земними жінками й чоловіками), допущений до бенкетів олімпійських богів, вирішив перевірити їхню прозорливість. Він запросив їх до себе і почастував м'ясом зарізаного ним власного сина Пелопа. Боги жорстоко покарали за це не тільки самого Тантала, кинувши його у потойбічний світ Аїд, де він, стоячи по підборіддя у воді з навислими над ним соковитими плодами, не може втамувати ні голод, ні спрагу; але наклали прокляття і на весь його рід. Ідея невідворотності покарання всіх членів роду, де скоєний злочин проти божественних настанов Правди і Справедливості, була наріжним каменем олімпійської міфологічної свідомості. Це прокляття тяжіє і над одним із головних героїв «Іліади», аргоським царем Агамемноном, воєначальником всього грецького війська під Троєю, який змушений був принести в жертву свою доньку Іфігенію, щоб відбувся цей похід, і який був зарубаний вдома власною дружиною Клітемнестрою після переможного повернення з-під Трої.

Другий мотив Троянського циклу міфів – похід греків до Трої і її десятирічна облога з метою визволення найвродливішої жінки Греції Єлени

(доньки Зевса від цариці Леди), яка стала дружиною спартанського царя Менелая – брата Агамемнона. Коли ж Зевс вирішив покарати людей і героїв за їх безчестя, він винайшов хитромудрий план розпочати війну між греками й троянцями. Зібравши великий бенкет з приводу шлюбу між морською богинею Фетідою і царем Пелеєм, батьком майбутнього героя Ахілла, Зевс не запросив на нього лише одну богиню – богиню чвар Еріду. Розсерджена Еріда кинула на стіл бенкетуючим золоте яблуко з надписом «Найкрасивішій», за яке почалася суперечка між олімпійськими богинями: дружиною Зевса Герою та його доньками Афіною – богинею мудрості та Афродітою – богинею кохання. Вирішити цю суперечку Зевс доручив троянському царевичу Парісу, який віддав яблуко Афродіті, котра закохала Єлену в Паріса, що прибув в гості до Менелая. Паріс викрав дружину Менелая і повіз її до Трої. За закликом Менелая і його брата Агамемнона ображені греки вирішили силою повернути Єлену. Так почалась десятирічна війна з Троєю, в якій взяли участь майже всі грецькі царі та герої: Ахіллес, Агамемнон, Менелай, Одиссей, Аякс, Діомед, Нестор, Філоктет та інші. Така міфологічна мотивація Троянської війни. Насправді ж причиною її виникнення було торгівельно-економічне суперництво між Троєю і Грецією, для якої життєво необхідними були малоазійські та причорноморські землі.

У своїх поемах Гомер дотримується міфологічної версії виникнення війни. Про це свідчить не тільки наявність у них міфологічних героїв і самої Єлени серед троянців, але й богів, котрі беруть активну участь у змальованих подіях на боці греків (ахейців) або на боці троянців залежно від ставлення до рішення Паріса щодо золотого яблука. Так, ображені цим рішенням Гера та Афіна незмінно перебувають на боці греків, а Афродіта зі своїм коханцем Аресом, Аполлон, Посейдон, Артеміда допомагають троянцям.

3. Характерна організація сюжету навколо центрального образу, невелика часова довжина розповіді, побудова фабули поза залежністю від хронологічної послідовності подій, присвята пропорційних за обсягом відрізків тексту важливих для розвитку дії моментів, контрастність сцен, розвиток фабули шляхом створення складних ситуацій, що явно сповільнюють розвиток дії, а потім їх блискавична розв'язка, насиченість першої частини дії епізодичними мотивами й інтенсифікація основної лінії наприкінці, зіткнення головних конфронтуючих сил тільки наприкінці оповідання (Ахілл – Гектор, Одиссей – наречені), використання порівнянь.

В епічній картині світу Гомер зафіксував найважливіші моменти людського буття, усе багатство дійсності, у якій живе людина. Важливим елементом цієї дійсності є боги; вони постійно присутні у світі людей, впливають на їхні вчинки і долі. Хоч вони і безсмертні, але своїми переживаннями і поведінкою нагадують людей, отже, це уподібнення піднімає і ніби освячує все, що властиво людині. Майстерність Гомера полягає у відборі епізодів та їх побудові у захоплюючі сюжети, що розгортаються в епічній картині воєнних дій і соціального життя Давньої Греції таким чином, що поеми стають неперевершеними поетичними енциклопедіями того часу.

Гуманізація міфів є визначною рисою епопей Гомера: він підкреслює важливість переживань окремої людини, збуджує співчуття до страждання і слабкості, будить повагу до праці, заперечує жорстокість і мстивість; звеличує життя і драматизує смерть (прославляючи, однак, смерть за вітчизну).

Хоча за мовою, стилем, метрикою й окресленням героїв «Одіссея» надзвичайно схожа з «Іліадою», проте сюжетом, настроєм і загальною атмосферою вона нагадує скоріше казку або романтичну повість, ніж героїчний епос. Центральний персонаж – Одісей – справжній герой, однак головні свої подвиги він робить не на полі бою, не у військовому поході, а серед чарівників, чудовиськ і ворогів у себе на батьківщині. Тому спритність і хитрість потрібні йому не менше, ніж сила і відвага.

В «Одіссей», яку за жанром можна визначити як пригодницько-фантастичну поему, Гомер вперше в світовій літературі створює неперевершений вірець жіночої вірності – образ Пенелопи, яка двадцять років чекає повернення свого чоловіка. Він же використовує і дуже поширений в подальшій художній творчості прийом щасливої кінцівки: адже чекання Пенелопи винагороджується поверненням мудрого, як і раніше, могутнього й люблячого Одісея.

Узагалі говорячи, у порівнянні з «Іліадою», боги «Одіссей» більш величні й миротворні. Афіна тут просто чарівна. На противагу трагічній кінцівці «Іліади», у фіналі «Одіссей» тріумфує поетична справедливість: добрі нагороджені, лихі знищені.

4. Головною рушійною силою сюжету «Іліади» є гнів Ахілла. Поема завершується, коли вичерпується гнів героя. У той же час цей гнів органічно вводить в структуру оповіді численні батальні сцени, сцени життя олімпійських богів, описи кораблів (пісня II), озброєння (щит Ахілла – пісня XVIII), генеалогічні довідки і таке інше. На цьому тлі виразно вимальовуються постаті численних героїв і головних олімпійських богів, які в поемі надзвичайно олюднені, з'являються поряд з героями, вступають з ними в переговори, допомагають їм порадами, б'ються поряд з ними і навіть між собою (пісні V, XX, XXI).

Для більш виразного змалювання героїв Гомер використовує не тільки урочисто-монументальний стиль оповіді, (віршовий розмір – гекзаметр-шестимірник, тобто шестистопний дактиль), але й такі прийоми, як постійні епітети (Ахілл богосвітлий, прудконогий; Феб дальносяжний; Зевс темнохмарий, громовладний; Афіна ясноока; Гектор шоломосяйний); повтори цілих віршів або їх частин; неспішні, урочисті промови.

Гомерівському епосу притаманні також такі риси, як об'єктивність і докладність опису всіх речей, які опиняються в полі зору поета; традиційність світоглядних і моральних засад; величність і врівноважена спокійність; героїзм зображуваних подій і поведінки персонажів, які позбавлені суто егоїстичних рис і дріб'язковості.

Справедливими й на сьогодні залишаються слова античного філософа Діона Хризостома (Златоуста) про те, що Гомер кожній людині, незалежно від її віку, дає рівно стільки, скільки вона в змозі взяти.

На думку відомого французького поета і теоретика Нікола Буало, в творіннях Гомера прихований неоціненний скарб, і вони на всі віки залишаються джерелом насолоди і видатних уроків мудрості, добра, справедливості й краси.

5. Видатний давньогрецький драматург, за загальним визнанням, «батько трагедії» Есхіл (525-456 р. до н.е. жив і творив у період становлення афінської рабовласницької демократії. За свідченням античних вчених, народився він в Елевсіні поблизу Афін в аристократичній родині. Брав активну участь у війні греків проти агресивної перської деспотії, виявив неабияку мужність у битвах біля Марафона, був поранений біля Саламіну, де греки завдали поразки величезному перському флоту, та Платеї. До речі, в епітафії, написаній собі самому, Есхіл жодного слова не говорить про себе як трагічного поета, а згадує лише про свою воїнську звитягу:

«Тут Есхіла Афінського, Евфоріонова сина, Гели плодюча земля тіло його прийняла. Згадує гай Марафонський відвагу його, то ж і плем'я Довговолосих міфян – в битві пізнали її».

У той же час його світова слава пов'язана саме зі служінням музи трагедійного мистецтва – Мельпомені. Писати Есхіл почав після двадцяти років, але успіху домогся лише після сорока.

Майже все життя Есхіла пов'язане з Афінами, славу яких він відстоював мечем і пером і які залишав лише двічі – його поїздки були пов'язані з Сицилією. Уперше він поїхав туди у 470 році до н. е. – на запрошення сицилійського тирана Гієрона для постановки своєї трагедії «Перси», яка перед цим з успіхом пройшла в Афінах. Туди ж він навідався і наприкінці життя після успішної постановки тетралогії «Орестеї» в 458 році до н. е. Там він і помер у місті Гелі, де й похований. На надгробному камені чудом збереглася вищезгадана автоепітафія.

Про смерть Есхіла існує легенда, згідно з якою він знав від оракула, що загине від удару з неба. Щоб уникнути випадкового падіння на голову якогось предмета в місті, він вирушав у поле і там обдумував і писав свої твори. Та втекти від долі йому не судилось. Якось орел, тримаючи в пазурах черепаху, шукав скелю, об яку можна було б розбити панцир своєї жертви. Оскільки Есхіл був лисий, то орел помилково сприйняв його голову за блискучий камінь і випустив зі своїх пазурів черепаху просто на голову поета.

6. За своє життя Есхіл створив близько 70 трагедій і 20 сатиричних драм. Театральні вистави в Афінах відбувались у формі драматичних турнірів на Діонісійських святах: Великих (міських) Діонісіях, які тривали більше тижня (березень); Малих (сільських) Діонісіях (грудень) і Ленеях (лютий). Якщо на Великих Діонісіях драматичні поети виступали зі своїми новими творами, то на Ленеях ставилися вже відомі трагедії.

На змагання зазвичай допускались три драматурги, які представляли свої твори у формі тетралогій (три сюжетно пов'язані трагедії і одна сатирична драма із сатирико-гумористичним змістом). Ім'я поетів відповідно до отриманих місць і назви всіх частин представлених тетралогій викарбовувались на мармуровій стелі – декаскалії, яка встановлювалася після визначення переможців поблизу театру в місці, присвяченому Діонісу. Найбільш почесним, безумовно, вважалось перше місце. Есхіл завойовував його 13 разів, що свідчить про надзвичайно високий рівень його драматургічної майстерності.

Саме Есхіл сформував канон давньогрецької трагедії, надав їй пафосу громадянського та морально-філософського звучання, ввів багато новацій, завдяки чому вона набула державницького значення у житті Греції класичного періоду. Якою ж була есхілівська трагедія, що її наслідували і розвивали згодом видатні майстри цього жанру Софокл (496-406 роки до н. е.) та Еврипід (480/84-406 роки до н. е.)?

Дія в трагедії розігрувалася між хором, який складався з 12 або 15 хоревтів, тобто співаків, на чолі з корифеєм (заспівувачем) і актором (протагоністом). Есхіл ввів другого актора (девтерагоніста), що певною мірою обмежило хор і зробило розвиток дії більш напруженим і динамічним. Пізніше Софокл, спираючись на досвід Есхіла, ввів третього актора (тригоніста).

Есхіл же запровадив типову для давньогрецької трагедії форму трилогії – три сюжетно пов'язані між собою трагічні події, обов'язково почерпнуті з міфології. Єдиним винятком в історії давньогрецької трагедії є трагедія самого Есхіла «Перси», присвячена сучасній авторові події – Саламінській битві (480 рік до н. е.), у якій він брав активну участь. «Перси», постановником (хорегом) якої був майбутній уславлений вождь Афін Перікл, посілана Діонісіях 472 року до н. е. перше місце.

Хвилюючі й злободенні для свого часу проблеми людської долі в зіткненні з невблаганним фатумом, невідворотність покарання за злочини супроти божественних настанов, проти Правди й Справедливості, єдність греків перед навалою перської агресії могли бути вирішені лише у формі трилогії. Емоційна напруженість трагічних подій упродовж трьох драм вимагала психологічної розрядки, отже, Есхіл, як згодом Софокл та Еврипід, завершує свої трилогії веселою сатиричною драмою.

Кожна класична давньогрецька трагедія починалася з прологу, в якому актор або актори сповіщали глядача про наступну дію і про те, що їй передувало.

Потім на сцену (оркестру) виходив хор і, вишикувавшись чотирикутником обличчям до глядачів, виконував першу пісню, яка називалась пародом. До кінця дії хор залишався на сцені й брав участь у дії як колективний актор і надзвичайно емоційний резонер і коментатор подій. Після пароду йшли епізодії, тобто схожі на сучасні акти або дії, в яких хор брав участь нарівні з акторами, що надавало виставі високої естетичної багатобарвності (діалоги, сповнені мудрих висловів, афоризмів, дотепів; музика та співучі й пластично-рухливі втручання хору) і психологічної напруги. Кожний епізодій, яких було

чотири чи п'ять, супроводжувався стасимом – урочистою піснею хору без акторів. Завершувалася трагедія ексодом – заключною піснею хору та його урочистим виходом з оркестри. У деяких трагедіях (особливо у Есхіла) ексодові передував коммос – піднесено-речитативна пісня хору разом з акторами, в якій оплакувалась трагічна доля героїв і висловлювалось їм співчуття.

Отже, есхілівська трагедія мала складну сюжетно-композиційну й емоційно-психологічну структуру, насичену актуальними для свого часу проблемами. Тому не дивно, що вона справляла надзвичайно велике враження на глядачів, залучаючи їх до світу високих вчинків, почуттів, пристрастей і страждань і очищаючи їх від усього буденно- низького та пересічного. Це очищення через співчуття до трагічної долі легендарних героїв Аристотель назвав катарсисом.

Ця якість притаманна всім трагедіям Есхіла, бо саме він започаткував низку могутніх і монументальних образів – Прометей, Ореста, Кассандри, Клітемнестри – носіїв надзвичайних доль, нечуваних пристрастей і незламних характерів, які стали вічними супутниками людства.

7. З усієї кількості написаних ним трагедій до нас дійшло лише сім. Це «Перси», «Благальниці», «Семеро проти «Фів», «Прометей закутий» і єдина трилогія, що зберіглася повністю, «Орестея» («Агамемнон», «Жертва біля гробу», «Евменіди»).

Найвідомішою і найвизначнішою трагедією Есхіла вважається «Прометей закутий», що є частиною трилогії, куди входили «Прометей вогненосний» і «Звільнений Прометей». Очевидно, трилогія була написана у 469 році до н. е. Трагедія «Прометей закутий» розповідає про покарання, на яке Зевс віддав могутнього титана за те, що той через співчуття до людей, позбавлених Зевсом розуму й світла знань, викрав з Олімпу вогонь і передав його людям для користування.

«Від Прометей – всі в людей уміння». Саме цього Зевс і не може пробачити титану, незважаючи на те, що Прометей не тільки допоміг Зевсові завоювати владу в боротьбі з попереднім поколінням титанів, а й «розподілив почесної судьби дари» серед нових богів. Він наказує своїм слугам Владі, Силі й Гефесту, який співчуває титанові, але не наслідуються протистояти волі Зевса, прикувати Прометей до скелі в далекій гірській пустелі, залишивши його без їжі й води, і насилає свого орла щоденно дзьобати печінку титана.

Зевс готовий замиритись із Прометеем за умови, що той відкриє володарю богів таємницю його можливої втрати Олімпійського престолу, таємницю, якою володіє провидець Прометей. Але гордий і непохитний титан, незважаючи на загрозу ще жорстокіших страждань, незважаючи на умовляння співчутливих сестер Океанід і титана Океана, відкидає будь-які компроміси з Зевсом, в якому він вбачає жорсткого й несправедливого тирана. Не через гордості й сваволі Прометей не йде на примирення з Зевсом, а через дух протесту проти несправедливої, анти людської і деспотичної поведінки олімпійця.

У зображенні Есхіла Прометей є першим богоборцем і тираноборцем. Всією системою художніх засобів : трагічним мовчанням Прометея , коли над ним знущаються Зевсові слуги , вірністю своїй ідеї служіння людям , гуманізмом , тираноборством , фізичною і душевною нескореністю , афористичністю висловлювань –Есхіл возвеличив образ непохитного титана й показав його перемогу над , здавалось би , непереборною силою Зевса.

8. Найвидатніший поет епохи Октавіана Августа – Публій Вергілій Марон – народився 15 жовтня 70 року до н. е. у селищі Анди неподалік Мантуї. Майбутній засновник «золотої латини» походження був вельми незнатного: його батько (за однією версією) був гончарем чи (за другою версією) поденним робітником у державного чиновника Магія, з дочкою якого він згодом одружився. Завдяки наполегливій праці батька та фінансовій підтримці тестя сім'я Вергілія досягла певних статків, що дозволило не тільки дати синові добру освіту, але й залишити йому в спадок невеличкий маєток поблизу Мантуї.

Освіту Вергілій здобував у риторичних школах Кремона, Медіолана й Рима. Не маючи ораторських здібностей, він лише один раз виступив у суді, а потім повернувся до батьківського маєтку, де займався сільським господарством і літературною працею. Перші вірші молодого поета привернули увагу впливового на той час державного діяча, оратора та історика Асінія Полліона, який, між іншим, цікавився і літературою. Саме він допоміг Вергілію повернути свій маєток, який було конфісковано в ході кампанії надання земельних наділів колишнім воїнам, звільненим у запас. Для цього Асінію І Юлліону довелося особисто звернутися до Октавіана Августа.

У період з 50 до 41 року були видані «Еклоги», більш відомі під назвою «Буколіки». Збірка, що складалася з 10 віршів-еклог, являла собою адаптацію буколичного жанру грецького поета Феокрита. Вергіліївські пастухи далекі від дійсності. Їхній побут у мальовничо змальованій Аркадії позбавлений прозаїчних подробиць, притаманних життю реальних пастухів. У Вергілія вони освічені, володіють витонченим стилем і пісенним даром, ведуть нескінченні літературні дискусії і змагаються між собою у поетичній майстерності. Найчастіше еклоги являють собою діалог двох пастухів. Темою пісень у більшості віршів є любовні страждання героїв. Важливе місце у цих піснях посідає герой пасторального фольклору Дафніс, який трагічно загинув через прагнення протистояти любовному почуттю. Отже, можна говорити про те, що «Буколіки» утверджують владу кохання, що охоплює увесь світ.

Найбільш відома IV еклога збірки, де йдеться про чудесного новонародженого, який змінить цей світ і поверне на землю «золотий вік». Цей загадковий образ у наступні століття викликав чимало суперечок: у період середньовіччя вважалося, що Вергілій геніально передбачив появу Христа й панування християнської релігії у всьому світі, був оголошений «християнином до Христа». Це, по-перше, врятувало твори великого римського поета від знищення у період раннього середньовіччя, по-друге, зробило «золоту латину» офіційною мовою християнської церкви.

Після виходу «Буколік» Вергілій стає одним з найвідоміших і найпопулярніших римських поетів. Він входить до літературного кола, очолюваного Меценатом – близьким другом Октавіана Августа. Саме Октавіану та Меценату поет присвячує свій наступний твір – дидактичну поему «Георгіки», що писалася упродовж семи років (37-30 роки до н. е.).

Основна ідея твору – поетизація і, якоюсь мірою, пропаганда життя в сільській місцевості, ідеалізація сільськогосподарської праці. Для написання поеми Вергілій використовує досвід попередньої художньої і спеціальної літератури, серед якої головне місце посідала поема грецького поета Гесіода «Труди і дні». У «Георгіках» людина представлена як частка природи, яка зобов'язана жити й працювати за її законами. Як дидактичний твір, що має загальнолюдську спрямованість, поема має не тільки філософський, але і повчальний характер, бо містить чимало життєвих і господарських порад, що свідчать про любов і знання автором умов сільського життя, сільської праці. Головне для Вергілія – показати моральні й економічні переваги життя і праці на землі.

Найкращим твором Вергілія вважається епічна поема «Енеїда», написана на прохання самого Октавіана Августа. Робота над поемою почалася у 29 році до н. е. і продовжувалася до смерті поета. Написання поеми мало кілька цілей: 1) створити в римській літературі твір, подібний до героїчного епосу Гомера; 2) художньо відтворити історію заснування войовничої держави – Риму; 3) показати історію роду, до якого належав Октавіан, і довести божественне походження влади Октавіана Августа.

Вергілій повністю виконав усі завдання і створив найкращий твір римської літератури.

«Енеїда». *Поема складається з 12 книг*: перші шість тематично наближаються до «Одіссеї» Гомера, решта шість написані з урахуванням основних перипетій «Іліади». «Енеїда» являє собою своєрідну міфологічну поему, що має історичну перспективу: римська історія, її фрагменти присутні тут як перспектива, як майбутнє. Це твір не тільки про заснування Рима, але й також про його історичну місію, призначену долею і богами.

«Енеїда», як і поеми Гомера, написана у двох планах: божественному й людському. Але якщо у Гомера люди не завжди погоджуються з волею богів, то у Вергілія це взагалі неможливо. Так Еней завжди виконує накази богів, бо він представник майбутньої великої військової імперії, і для нього воля богів дорівнює наказам воєначальників, які обов'язково мають виконуватися.

Образ Енея у поемі має дуже велике значення. Міфологічний герой втілює основні ідеали і римські доблесті епохи Октавіана Августа: благочестя, вірність своєму обов'язку, сімейні чесноти (любов до батька й маленького сина), мужність, відвагу, здатність до відданої дружби, вміння цінувати союзників.

Принциповим для розкриття соціально-ідеологічного значення образу Енея є також те, що він – син Анхіза та Венери: його син Іул стає родоначальником роду Юліїв, до якого належить як Юлій Цезар, так і Октавіан

Август. Це доводить божественне походження римських імператорів і ще раз підкреслює правомочність Октавіана носити ім'я Августа.

У поемі постійно й послідовно проводиться думка про те, що Еней і заснована ним держава є найбільшим благом для Італії. Це світове ізнання Риму, на думку Вергілія, є не стільки справою рук людських, скільки виконанням долі, божественного призначення Риму оути об'єднуючим началом навколишніх земель.

9. Публій Овідій Назон, римський поет, останній з великих поетів «золотої доби» римської літератури твори якого мали суттєвий вплив на пізнішу європейську літературу від Середньовіччя до нашого часу.

Згідно з автобіографічним твором «Скорботні елегії», народився в м. Сульмон (сучасне місто бл. 140 км від Риму), на Апеннінах, в забезпеченій провінційній сім'ї, що належала до вершницького стану. Разом з братом Луцієм, який був на рік старший, навчався спочатку в граматичній школі в Римі, а потім здобув звичайну для того часу риторичну освіту. Смерть брата у віці двадцяти років справила на Овідія сильне враження.

Майбутній поет виявив непересічні здібності до риторики і зайнявся було політикою, побув членом колегії триумвірів, тобто одним з нижчих міських урядників, а потім – судової колегії децимвірів, але потяг до віршування взяв гору, і невдовзі Овідій став членом гуртка Марка Валерія Мессали. З видатних сучасників Овідій одного разу мав нагоду зустрітися з Вергілієм на декламуванні Горацієм його віршів, був знайо мий з Проперцієм й Тибуллом. Освіту завершував у Афінах, після чого здійснив подорож східним Середземномор'ям, де його супроводжував поет Емілій Макр, а потім, перед поверненням до Риму, провів декілька місяців на Сицилії. Був одружений тричі, два перших шлюби закінчилися розлученням. Від другого шлюбу, ймовірно, мав дочку.

Будучи забезпеченим і вільним від державної служби, Овідій вів у Римі легковажний спосіб життя, який проповідував у своїй поезії. У 8 р. до н. е. політик Август дав розпорядження про висилку Овідія із Риму в місто Томи.

Причинами для вигнання були «образа та помилка». «Образою» стала поема «Наука кохання», що сам поет підкреслював неодноразово. Ця поема з'явилась вісьмома роками раніше, і її вихід випадково збігся зі скандалом, пов'язаним з подружньою невірністю дочки імператора Юлії.

В листах із заслання до дружини, друзів і до самого Августа він часто просить про помилування, але Август і Тиберій залишаються глухими до його прохання; і Овідій, иробувши в засланні близько 10 років, помер в 18 р. н. е. серед чужого йому народу, далеко від Риму і його блискучої культури.

Овідій виховувався в атмосфері імперії Октавіана Августа, коли по закінченню громадянських воєн надзвичайно зросла заможність італійських землевласників. Поет відобразив у своїй творчості ідеологію вершницького стану, що досяг в той час свого найвищого економічного розвитку. Соціальна та філософська проблематика, характерна для попереднього літературного покоління (Вергілій, Горацій), Овідієві не властива. В його творчості

переважають еротичні теми, в яких головним є не глибокі почуття, а дотепна іронічна гра традиційними літературними мотивами, з постійними переспівами як попередників, так і самого себе. Твори Овідія відрізняються віртуозною легкістю і гнучкістю стилю, яким він володів досконало.

Творчість Овідія поділяють на три періоди.

Перший період творчості займає час приблизно до 2 р. н. е. і присвячений виключно коханням.

Другий період творчості. Це перші роки н. е. до заслання поета. Творчість Овідія відзначається новими якостями, оскільки він намагається тут вихвалити імперію. Можна сказати, що вдається це йому дуже погано. Але попередня тематика кохання продовжує відігравати значну роль, уже не є єдиною і підпорядковується тепер як новій тематиці, так і новій художній методології.

«Метаморфози» («Перевтілення») є головним твором цього періоду. Овідій перед своїм відправленням у заслання у відчаї спалив рукопис, над яким у той час працював. Але він зберігся завдяки тому, що деякі списки були у друзів поета. Сліди неповної доробки можна помітити ще й тепер.

Сюжет «Метаморфоз» є нічим іншим, як всією античною міфологією, яку викладено систематично і по можливості хронологічно.

В 1 книзі відображено першопочаткові і найдавніші перетворення.

Книги III і IV – занурюють нас в атмосферу іншого, дуже давнього періоду античної міфології.

Книги V-VII відносяться до часу аргонавтів.

Книги VIII-IX – це міфи часів Геркулеса

Книги XII-XIII – Троянська міфологія.

Книги XIV-XV присвячені міфологічній історії Риму.

Історична основа «Метаморфоз» зрозуміла. Овідій хотів дати систематичний виклад всієї античної міфології, розклавши її по тих періодах, які тоді видавалися реальними. Овідій вибирає міфи з перетворенням. З усіх представників жанру перетворень Овідій є найбільш талановитим і глибоким. Саме його «Метаморфози» стали твором всесвітньої літератури.

Ідейний зміст «Метаморфоз» досить складний. У часи Овідія цивілізація вже не могла вірити в міфологію, але Овідій любить її, вона дає йому глибоку радість.

Крім любові до богів і героїв Овідій приймає їх за своїх братів і залюбки прощає їм всі їх недоліки. Той підхід до міфології, який сформований самим поетом, полягає в тому, що зазвичай іменується *піфагорійством*. В цій філософській теорії Овідія важливі 4 ідеї: а) вічність матерії; б) її постійна зміна; в) перетворення одних речей в інші; г) перенесення душ із одних тіл в інші.

Таким чином, якщо естетично міфологія була для Овідія предметом глибокої радості і насолоди, то філософськи вона стала художнім відображенням найглибших і основних сторін дійсності. При всій своїй легковажності Овідій глибоко розуміє соціальне зло і не пропускає випадку

яскраво його відтворити, відібравши матеріал із тих чи інших стародавніх міфів.

Політична ідеологія «Метаморфоз» потребує дуже обережної характеристики.

Сказати, що ідеологія «Метаморфоз» зовсім ніяк не стосується принципів Августа, не можна. В Овідія опозиція не політична, але морально-естетична.

Для політичної опозиції він був дуже легковажний і занурений у свої внутрішні переживання.

Жанри, використані в «Метаморфозах», різноманітні, але їх пронизує єдиний пафос. Представлені в Овідія і такі жанри, як ідилія у вигляді первісних часів, або любовна елегія; нерідко користується Овідій і жанром етнологічного міфу, не чужий йому жанр серенади.

Художній стиль Овідія у своїй основі має фантастичну міфологію. Необхідно додати, що в Овідія немає ніякої своєї міфологічної творчості. Сам Овідій тільки вибирає різного роду деталі, поглиблюючи їх психологічно або філософськи.

Художній стиль «Метаморфоз» пронизаний драматичними елементами, багатий на риси реалізму і натуралізму, водночас відрізняється і сильним естетизмом. Можливо, найважливішою рисою художнього стилю Овідія є його яскравість: принципова, специфічна.

У межах сюжету окремі його частини розробляються зовсім примхливо: подано початок міфу і немає його кінця або навпаки. Міф розглядається досить детально або досить коротко. Важко встановити, де закінчується міфологія і починається історія, відділити науку від художньої творчості і виявити, де грецький стиль міфології, а де римський.

Тут царі і герої, пастухи і ремісники, засновники міст, пророки, художники, філософи; любов, ревності, заздрість, подвиг, жадоба, самопожертва, трагедія, фарс, безумство.

Події розігруються і на широкій землі з її полями, лісами, горами, і на високому світлому Олімпі, на морі, в темному підземному світі. І все це біле, чорне, рожеве, червоне, зелене. Яскравість в «Метаморфозах» досягає кульмінації.

Третій період творчості. Блиск художнього таланту Овідія, легкість його розповідей, витонченість його художнього стилю не могли не потьмяніти в період заслання поета, коли замість блискучого життя в столиці він опинився в найвіддаленішій частині імперії, серед напівдиких варварів.

«Сумні елегії» складаються з п'яти книг. З *першої книги* особливу популярність мають *елегії 2 і 4*, де описується буря під час плавання Овідія на місце свого заслання, і *елегія 3* з описом прощальної ночі в Римі. Всі ці елегії Овідія різко відрізняються від його попередніх творів глибоким душевним болем, почуттям безвихідного становища і катастрофи. Інші елегії першої книги присвячені римським друзям і дружині. *Друга книга* – суцільні жалісливі молитви до Августа про помилування. Останні три книги присвячені тяжким роздумам про власне життя у вигнанні, проханням про помилування, звернення

до друзів і дружини по допомогу. *Елегія 10* присвячена автобіографії поета, звідки ми дізналися про місце його народження, про батька, брата, про його три одруження, дочку, про ранню здатність писати твори.

З творів Овідія, що не дійшли до нас, в античності високо цінувалася трагедія «Медея», де розкривається постать непогамовної в своїх пристрастях манки. Популярність Овідія в античності та в часи середньовіччя була величезною. «Метаморфози» сприймалися як язичницька «біблія», що підлягала алегоричному тлумаченню.

Для світської поезії Овідій був учителем любові, а навколо його життя склалися легенди.

Епоха Відродження принесла з собою численні новелістичні переробки Овідієвих міфів, а в XVII-XVIII ст. ці міфи слугували невичерпним джерелом оперних та балетних тем.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2: СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІТЕРАТУРА ТА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Лекція 2. Напрями і жанри в літературі Середньовіччя

ПЛАН

1. Періодизація літератури середніх віків.
2. Героїчні епоси.
3. Поезія вагантів та трубадурів.
4. Театр у середньовічній культурі.

Рекомендована література: 1-7, 18, 22

1. Хронологічно межі доби середньовіччя визначені таким чином: від V (476 рік – падіння Риму, Західної імперії) до XV століття (падіння Візантії; географічні відкриття, зокрема Америки; винахід книгодрукування).

Література середніх віків та Відродження – важливий етап у розвитку світової культури. Література ця дає уявлення про буття західноєвропейських народів у добу феодалізму, тобто в період від V ст. до англійської буржуазної революції 1640-1660 рр. Офіційною датою переходу від рабовласницької формації до феодальної вважається 476 р. н. е. – рік падіння Західної Римської імперії. Але процес перетворення античної та варварської Європи у середньовічну, феодальну був довгим і складним. Європа стала ареною грандіозних битв і перемін. Починається масове пересування варварських племен, яке прийнято називати великим переселенням народів (IV-VI ст.). Племена зливалися в народності, з яких згодом почали формуватися сучасні нації. Замість примітивних варварських держав повставали великі централізовані держави.

В історії західноєвропейського мистецтва розрізняють власне епоху середніх віків і добу Відродження. У розділі літератури середніх віків розглядаються літературні явища двох історичних періодів:

1) *раннє середньовіччя (V-XI ст.) – період розпаду родового ладу та формування феодальних відносин;*

2) *класичне середньовіччя (кінець XI-XV ст.) - період розвинутого феодалізму.*

2. Французький епос зберігся у вигляді поем (їх близько 100), в записах XII-XIV ст., обсягом від 1000 до 20 000 віршів. Поєми, які дійшли до нас, відомі під загальною назвою «шансон де жест» (франц. chansons de geste), що означає «пісні про діяння». Більшість поем написана десятискладовим силабічним віршем; вірші склалися у строфи з різною кількістю рядків, така строфа називалась тирадою. Рими спочатку не було, існувало лише співзвуччя голосних (асонанс). Поєма декламувалась співучим голосом під акомпанемент маленької арфи або віоли, примітивної скрипки. Якщо поєма була велика, то жонглер виконував її протягом кількох днів.

За змістом французькі поєми поділяються на три цикли («жести»).

Королівський цикл. У цих поемах зазвичай зображувався Карл Великий, який у народній пам'яті заслонив усіх інших французьких правителів.

Цикл Гарена де Монглана. В жесті прославляється ідеальний васал, який вірно служить слабкому королю і врятовує державу від зовнішніх і внутрішніх ворогів.

Цикл Доона де Майанса (або феодальний цикл). У ньому розповідається про своєкорисливі феодальні чвари, які не завжди осуджуються.

Вершиною французького національного епосу є поема **«Пісня про Роланда»** (королівський цикл). Поема збереглася у декількох записах; найкращий з них, так званий оксфордський рукопис, належить до 1170 р. Сюжет поеми має історичну основу. В образі Роланда розкривається народна патріотична ідея. Відважний рицар, він усією душею відданий своєму сеньйору - королю і «милій Франції».

«Пісня про Роланда» містить відомості про озброєння рицаря XI-XII ст., про військову тактику і тогочасні звичаї. Так, золото, коштовне каміння прикрашають зброю воїна та зброю коня – бойового товариша рицаря. Не тільки кінь, а й меч, бойовий ріг, персоніфіковані - мають свої імена. Так, меч Роланда називається Дюренталь (твердий), ріжок – Оліфант (гучний).

Другорядне місце в поемі займають жіночі образи: любовно-побутова тематика не відповідає суворому героїзмові «Пісні». І все ж Брамимонда (дружина Марсілія) та Альда (наречена Роланда) справляють велике враження душевною стійкістю та вірністю серця. Брамимонда оплакує розгром війська і смерть чоловіка. Ніжна Альда не в силах перенести навіть звістки про загибель Роланда; вона відкидає турботу Карла про її майбутнє і зі словами, що не хоче жити після смерті Роланда, помирає.

Змальовує автор і природу, на фоні якої відбуваються події.»Пісня про Роланда» написана старофранцузьким віршем з характерним для нього асонансом. У поемі проявились основні риси й особливості билинно-епічного стилю. Для посилення драматизму використані спеціальні епічні прийоми: повторні тиради (повторення змісту майже слово в слово у строфах, що стоять поруч), трикратні повтори. Поемі властиві характерні для епосу постійні епітети (Франція – «люба» «прекрасна», Карл - «сивобородий», трава - «зелена», васал - «добрий» та ін.). Про близькість поеми до народної поезії свідчать також епічні плачі (плач Роланда над тілами товаришів, плач Карла над убитим Роландом) та ін.

Французький епос відзначається виключною сюжетною різноманітністю: від сімейно-побутових зарисовок до фіксації важливих історичних подій і політичних проблем, на підставі чого його можна назвати поетичною історією Франції.

Німецький епос XII-XIII ст. сюжетно пов'язаний із старовинними героїчними піснями епохи великого переселення народів. У німецькому класичному героїчному епосі сувора германська давнина з її варварськими уявленнями та законами виступає в складному переплетінні з дійсністю феодально-рицарської Німеччини XII-XIII ст.

Найвизначнішою пам'яткою німецького середньовічного епосу є «**Пісня про Нібелунгів**», що виникла на самому початку XIII ст. Про виняткову популярність цієї поеми свідчать численні списки. Вперше поему було надруковано 1757 р. в добу Просвітництва, коли в Німеччині пробудився інтерес до рідної старовини.

«Пісня про Нібелунгів» пробудила великий інтерес у науково-літературних колах і сприяла виникненню численних досліджень. На сучасному етапі вважають, що «Пісня» постала на основі двох старовинних героїчних пісень:

1) сказання про Брюнхільду і 2) сказання про загибель бургундів.

Більшість дослідників вважає, що творцем поеми був шпільман.

В основу «Пісні про Нібелунгів» лягли події і легенди часів середньовіччя, епохи великого переселення народів, – завоювання Європи гуннами на чолі з Аттілою в V ст. Невідомий талановитий поет майстерно поєднав у своєму творі два цикли народних переказів, що існували ще з VI ст.: історію трагічного шлюбу нідерландського королевича Зігфріда й бургундської королівни Крیمгільди та історію загибелі королівства, заснованого на початку V ст. східногерманським племенем бургундів зі столицею в місті Вормсі (верхня течія Рейну), яке 436 року захопили гунни.

«Пісня про Нібелунгів» – монументальний твір. Вона налічує 39 «авентюр» (пісень, частин), які обіймають біля 2400 строф (понад 9 тисяч рядків). Строфа складається з чотирьох рядків.

Німецький поет Генріх Гейне відзначав, що в «Пісні про Нібелунгів» «справді є велика, могутня сила». Мова поеми, за образним визначенням Гейне, «це кам'яна мова, рядки там схожі на зримовані плити. А між ними де-не-де вибиваються червоні квітки, ніби краплини крові, й звисають довгі пагони плюща, ніби зелені сльози».

Великий Гете говорив: «Знайомство з цим твором засвідчує рівень культури нації... Його мусить прочитати кожен».

Походження слова «нібелунги» не з'ясоване, його прийнято пов'язувати зі словом *Nebel* - туман, звідки «Нібелунги» – діти, сини туману. В першій частині епопеї ці казкові істоти виступають як охоронці скарбу та витязя Зігфріда; у другій – Нібелунгами вже називають бургундів.

«Пісня» не є механічним поєднанням існуючих сюжетів. Невідомий нам поет заново переосмислив епічний матеріал і створив новий високохудожній твір, що набував ознак лицарського роману.

Поема є цінним джерелом для вивчення світогляду, побуту та звичаїв придворно-лицарського середовища XII-XIII ст. Вона дає уявлення про будні та свята лицарських кіл: бенкети, полювання, лицарські змагання та інші розваги. Немало уваги в ній приділено лицарському поняттю честі, подружньої любові та вірності.

«Пісня про Нібелунгів» суттєво відрізняється від поем французького героїчного епосу.

«Пісня про Нібелунгів» приваблювала багатьох німецьких митців. За її мотивами письменник-романтик Фрідріх де ла Мотт Фуке написав драматичну трилогію «Герой півночі», Фрідріх Геббель - кілька трагедій, композитор Ріхард Вагнер – тетралогію «Перстень Нібелунга». Є і в Фюмана вірш «Лихо Нібелунгів», у якому поет від імені народів проклинає фашистів, котрі називали себе «Нібелунгами».

Якщо говорити про середньовічну літературу, то на території сучасної Англії збереглися пам'ятники рунічної писемності англосаксів (написи на мечях і предметах домашнього побуту, напис на висіченому з каменю хресті в селі Рутвелл у Шотландії). Відомо про існування пісень, що виконувалися під час весільних і похоронних обрядів, у процесі праці, під час військових походів. Сказання, легенди і пісні передавалися з роду в рід. Їх виконували співаки, що були в кожному племені.

Розрізнялися співаки-поети (скопи), що були творцями пісень, виконуваних ними, і співаки-виконавці (глимени), що виконували пісні, створені іншими.

Так, найбільш значний зі збережених творів середньовічної поезії – поема «Беовульф» – дійшла до нас у списках X ст., а виникнення цієї пам'ятки відноситься приблизно до VIII ст.

Взагалі книга стає більш пов'язаною з реальним життям, набуває поширення навчальна література, а також записи поетичних та прозових творів. Створення книг перестає бути справою виключно церковних осіб.

3. Література XII-XIII ст. мала переважно викривальне спрямування щодо існуючих порядків. Особливе місце посідала поезія вагантів (від німецького – «бродячі люди»), які вперше з'явилися у Німеччині і Франції. Творчість вагантів була вільнодумною, веселою, а отже, дуже далекою від аскетичних ідеалів середньовіччя – вони оспівували безтурботні веселощі, вільне життя, викривали ненажерливість католицького духівництва.

Дуже популярною в середньовіччі була поезія трубадурів – провансальських поетів у XII-XIII ст. Головна тема їх поезії – оспівування васальського служіння дамі, полум'яного кохання.

Визначним явищем середньовічної культури є рицарська література, розквіт якої припадає на XI-XII ст. З утвердженням феодалізму закріплюється привілейоване становище феодального класу, приблизно у XII ст. остаточно оформлюється класова свідомість феодалів та їхня ідеологія. Щоб довести своє право на панування, феодальний клас пред'являє претензії на монопольне володіння «благородством» як у прямому, так і в найширшому значенні цього слова. Поняття благородства знайшло найповніше вираження в інституті освяченого церквою «рицарства» – спільноти всіх рівних між собою благородних воїнів. Рицарство ідеологічно згуртовувало всі шари феодального класу і дещо стирало грань між їхньою майновою нерівністю. Воно також сприяло різкому розмежуванню феодалів та «неблагородних», під якими розумілось усе інше населення.

Рицарство становило своєрідну військово-феодалну організацію зі своїми законами та ідеалами станової честі й доблесті. Посвячення в рицарі було важливою подією для представника феодального класу і набуло характеру урочистої церемонії. Рицарські заповіді закликали бути хоробрим воїном, вірно служити сюзерену, боротися з «невірними», захищати слабких і скривджених. Але ці ідеали здебільшого не відповідали властивій феодальному суспільству атмосфері зрадницьких убивств, отруень та підступних інтриг.

Розквіт рицарської літератури зумовили багато причин. Неабияке значення мали контакти з арабізованою Іспанією та країнами Близького Сходу (в результаті хрестових походів). Вони сприяли зміцненню міжнародних зв'язків Європи, розширенню кругозору європейців, знайомили їх з вищою і витонченішою культурою арабських країн, з досягненнями їхньої науки, філософії, поезії. Головними причинами, що зумовили розквіт рицарської літератури, були економічна стабілізація та культурний вибух у XII ст. Це час піднесення європейських міст, котрі стають центрами світської освіти і вільнодумства. В Європі помітно зростає інтерес до знань світського характеру, зокрема до античної спадщини – творів Аристотеля, Платона, Вергілія, Овідія, Ювенала, Стація та ін.

Рицарська література відображала нові риси тогочасного суспільства. На цей час дещо змінюються спосіб життя рицарства та його станові ідеали. Рицарський «кодекс честі» доповнюється заповідями, які можна визначити поняттям «куртуазія». Ключовими засадами куртуазії поряд із доблестю стають радість, чуття міри, гармонія. Таким чином, від ідеального рицаря вимагають тепер уже не тільки хоробрості, стійкості у захисті честі, щедрості, а й вишуканої ввічливості, уміння поводитись у товаристві, передусім у жіночому оточенні, здатності до ніжних почуттів. Життя у феодальному середовищі стає дедалі пишнішим і розкішнішим. При дворах і в замках збирається вишукане товариство, час минає у світських розвагах. Тут створювалася нова, рафінована культура, плекалися вишукані манери, культивувався витончений побут. Поряд із колишніми розвагами – полюванням, воїнськими вправами – поширюється захоплення музикою, літературою; стає модним меценатство. Пом'якшення звичаїв та естетизація побуту стимулюють зацікавленість проблемами інтимного характеру. Помітну роль у придворно-рицарському колі починає відігравати жінка, яка, наприклад у Франції, користувалася досить великою свободою, а також правом успадкування. За законами куртуазії, благородна дама мусила красою, люб'язністю та вишуканістю манер приваблювати гідне товариство і робити свій дім осередком куртуазії і вишуканості. Виникає культ «Прекрасної Дами» – складна куртуазна етика, згідно з якою рицар ідеалізує, звеличує свою Даму і васально служить їй. На честь благородної Дами вершаться ратні подвиги, влаштовуються турніри. Любов до неї, її врода та чесноти оспівуються у віршах. З'являється тип мандрівного рицаря, який, шукаючи подвигів і слави в ім'я своєї дами, блукає країнами Європи та Сходу, ризикуючи життям, і вмирає з її ім'ям на устах.

Свого апогею рицарська культура досягла у Франції і вплинула на національне виховання французів. Особливості рицарського життя відбилися в лицарській (або куртуазній) літературі, яка розвивалася у формах лірики та роману.

Рицарська лірика виникла на півдні Франції, у Провансі, на межі XI-XII ст. Саме в життєрадісному Провансі вперше були оспівані нові рицарські морально-етичні цінності любові, культ «Прекрасної Дами», Прованс став і батьківщиною поезії нового напрямку.

Провансальські поети називались трубадурами. Їхня творчість - це усвідомлений творчий процес. Вони цілеспрямовано прагнули досягти професійної майстерності й оригінального стилю. Змагаючись між собою, поети наполегливо працювали над метрикою, строфікою, римою, мелодією. Не випадково в їхньому постійному вжитку немало слів типу «кувати», «опрацьовувати», «тесати» та ін.

Найбільш вимогливі з поетів вважали негідним для себе вживати вже відому метрику чи мелодію, тому вони витончувалися у пошуках оригінальних строфічних форм, нових рим та ін.

У поезії трубадурів спостерігаються різні ступені складності. Так, на ранньому етапі був створений «темний стиль». Першими його представниками стали трубадури-аристократи, які хотіли бути зрозумілими тільки у вузькому колі придворної еліти, естетично підготовленої до сприймання куртуазної концепції в ускладненій поетичній формі. Пізніше утверджується «ясний стиль». Поети цієї манери розуміли, що справжня цінність твору – в його доступності для всіх, їхня творчість звернена вже до широкої аудиторії.

Трубадури, на відміну від жонглерів, намагалися закріпити своє авторство. До нас дійшло близько 2540 пісень і 460 імен трубадурів (з них – 30 жінок). Трубадури були люди різного суспільного становища: від королів, знатних феодалів до купців, ремісників, духовенства. Вони часто служили при дворах, виконуючи обов'язки секретарів та радників при особі сеньйора, впливали на політичне життя.

4. Театр, що відігравав політичну роль у середньовічній культурі, на межі XI - XII ст. демонструє перехід від літургійної драми до містерії. Містерії були вже менше пов'язані з богослужінням. Сюжети містерій звичайно бралися зі Старого Завіту, або ними ставали події, пов'язані з життям і воскресінням Ісуса Христа. Міська драма тісно пов'язана з народними ігрищами, обрядами, із селянськими весняними та осінніми святами.

Щодо розвитку світської літератури, то вона не була відображенням дійсності, а подавала ідеальні уявлення про людину.

Значне місце в середньовічній літературі посідали оповіді про подвиги лицарів. У лицарській літературі описувалися незвичайні пригоди лицарів, їх випробування. Звичайною темою куртуазного роману було також випробування вірності. Найвідомішими лицарськими романами були «Івен, або Лицар Лева» Кретьєна де Труа та «Роман про Тристана та Ізольду».

Лекція 3. Данте Аліґ'єрі – предтеча епохи Відродження

ПЛАН

1. Життя і творчість.
2. «Божественна комедія».
3. Символіка «Божественної комедії».

Рекомендована література: 1-7, 18, 22

1. Народився Данте в дворянській сім'ї, яка належала до партії гвельфів, однієї з найбільш впливових флорентійських політичних партій. Вона виражала інтереси міської буржуазії й орієнтувалася на папу. Другою впливовою партією була партія гібелінів, яка захищала інтереси феодалів і орієнтувалася на імператора. Оскільки Флоренція на той час була найбільш розвинутим і найбагатшим містом роздробленої Італії, то саме тут відбувалась запекла боротьба між буржуазією, що поступово набирала силу, і прибічниками феодального суспільства.

У житті Данте є два лейтмотиви, дві основоположні реальності – політика і література. До певного моменту ніяких зближень, ніяких стиків між ними не виникає: Данте-поет і Данте-громадський діяч – це ніби дві різні людини, не знайомі один з одним.

Данте з молодих років брав участь у політичній боротьбі на боці гвельфів, що вплинуло на формування його активної та діяльної натури. В той же час, навчаючись юриспруденції в Болонському університеті, Данте захоплюється поезією. Особливий вплив на нього здійснює школа «солодкого нового стилю», засновником якої був викладач літератури Болонського університету Гвідо Гвініцеллі. Саме його Данте називав своїм учителем і батьком. Лірика школи «солодкого нового стилю» поєднувала в собі досвід провансальської лицарської поезії з її витонченим культом служіння Дамі й традиції сицилійської поезії, насиченої роздумами та філософським спогляданням краси.

Ранні твори Данте (30 віршів, із яких 25 сонетів, 4 канцони і одна станца), об'єднані прозовим текстом, склали збірку під назвою «Нове життя». *Твори цієї збірки несуть в собі всі елементи «солодкого нового стилю»* – філософічність, риторичність, містичну символіку та витонченість форми. Але разом з тим збірка стає і першим здобутком нової ренесанської літератури – справжнім гімном життю і любові. Данте не тільки знається на поезії, а й, будучи людиною твердого характеру й сильних пристрастей, людиною з розвиненою громадянською свідомістю, стає помітною політичною постаттю. До влади у Флоренції приходять гвельфи, і у 1300 році Данте обирається одним із семи членів колегії пріорів, яка правила міською комуною. Однак в умовах загострення суспільної боротьби єдність гвельфської партії тривала недовго.

За допомогою папської влади «чорні» гвельфи розгромили «білих» і почали над ними розправу. Будинок Данте зруйнували, а самого його засудили

до спалення. *Рятуючи життя, Данте у 1302 році покидає Флоренцію*, до якої так і не зможе більше повернутись. Перші роки вигнання він живе надією на поразку «чорних», намагається встановити з'язки з гібелінами, але, швидко зневірившись в них, проголошує, що віднині він сам «собою творить партію». Залишаючись прибічником і єдиної Італії, Данте покладає надії на германського імператора Генріха VII, який невдовзі вмирає.

У вигнанні поет повною мірою пізнає, яким «гірким буває чужий хліб і як важко підніматись чужими сходами».

Флоренція пропонує Данте повернутись до рідного міста за умови виконання принизливого обряду покаяння, від чого Данте рішуче підмовляється. *У 1315 році* флорентійська сеньйорія знову засуджує його до смертної кари, і Данте назавжди втрачає надію на повернення до Флоренції, але не припиняє своєї суспільно-політичної діяльності їм Італію без міжусобних війн і без папської влади.

Не припиняє він і літературної діяльності. *У його творчості періоду вигнання* з'являються нові риси, зокрема пристрасний *дидактизм*. Данте виступає як філософ і мислитель, керований бажанням вчити і юдей, відкривати їм світ істини, сприяти своїми творами моральному поліпшенню світу.

2. Якби Данте не написав більш нічого, його ім'я все одно б увійшло навічно в історію світової літератури. І все ж його світова слава пов'язана її першу чергу з останнім твором – поемою «Божественна комедія» (1313-1321). У ній Данте зібрав воєдино увесь досвід розуму й серця, художньо переосмислив основні мотиви й ідеї своїх попередніх творів, щоб сказати своє слово «на користь світу, де добро гониме». *Мета поеми*, як зазначав сам поет, «вирвати тих, хто живе в цьому житті, зі стану мізерії і привести їх до стану блаженства». Данте назвав свій твір «Комедією», пояснюючи, що так позначається, згідно з нормами середньовічної поезики, будь-який твір середнього стилю зі страхітливим початком і щасливим кінцем, написаний народною мовою. «Божественною комедією» дантівську поему назвав Джованні Боккаччо, автор «Декамерону» і перший біограф Данте, її своїй книзі «Життя Данте», виражаючи своє захоплення художньою досконалістю форми й багатством змісту твору.

Поема складається з трьох частин: «Пекло», «Чистилище» і «Рай». Кожна частина (кантика) у свою чергу має 33 пісні, до яких додається вступ, і поема, таким чином, налічує 100 пісень. Форма вірша поеми також визначається числом 3. Дайте тут канонізує форму терцини, взявши її за основу архітектоніки «Божественної комедії». Така структура, з одного боку, повторює християнську модель політичного світу, який поділяється на три сфери – пекло – чистилище – рай, а з другого – підкоряється містичній символіці числа 3.

Композиційна ж структура якнайкраще відповідає задумові поеми: через поширене в релігійній літературі середньовіччя видіння – мандрівку в загробному світі – зобразити шлях людини до морального удосконалення. Данте тут спирається не тільки на релігійну літературу, але й на досвід Гомера, який відправив Одиссея в царство мертвих, і на найбільш авторитетний для

нього приклад Вергілія, у якого Еней також сходить в Тартар, щоб побачитися зі своїм батьком.

У той же час Данте йде значно далі від своїх попередників. Найважливішою художньою особливістю його твору є те, що мандрівником по потойбічному світу стає сам поет. Саме він «на півшляху свого земного світу» (тобто десь у тридцяти п'ятирічному віці), заплутавшись у життєвих незгодах, які він порівнює з похмурим, суворим і диким лісом, населеним лютими хижаками, шукає порятунку. На допомогу Данте приходить його улюблений поет Вергілій. Він стає провідником Данте і веде його за собою через пекло і чистилище, щоб далі передати його улюбленій Беатріче, в осяяному супроводі якої Данте підноситься в рай.

3. Характерною рисою поеми є надзвичайна смислова насиченість. Майже кожний образ в ній має кілька значень. Прямий, безпосередній сенс, за яким криється алегоричний, а той у свою чергу може бути або суто алегоричним, або моральним, або аналогічним (духовним). Так, хижаки, що переходили дорогу Данте в дикому лісі, це звичайні пантера, вовчиця і лев. В алегоричному ж сенсі пантера означає хитрість, облуду, а також і олігархію; лев – погорду, насильство, а також тиранію; вовчиця – користолюбство, а також мирську владу римської церкви. У той же час усі вони є символами страху, збентеження, розгубленості перед якимись ворожими силами.

В алегоричному плані Данте є втіленням душі, Вергілій – розуму, Беатріче – найвищої мудрості. Пекло – це символ зла, рай – любові, добра й доброчесності, чистилище – перехід від одного стану до другого, вищого, а сама подорож по загробному світу означає шлях до спасіння.

Поєднання в поемі суто середньовічної картини світу з її усталеним уявленням про загробне життя і спокутування земних гріхів з надзвичайно відвертим, пристрасним і емоційно-забарвленим ставленням поета до змальованих ним образів і подій підносить її на рівень геніального новаторського твору. Являючи собою грандіозний синтез середньовічної культури, «Божественна комедія» одночасно несе в собі могутній подих нової культури, нового типу мислення, що провіщає гуманістичну епоху Ренесансу.

Особа суспільно активна, Данте не задовольняється абстрактним моралізуванням: він переносить у потойбічний світ своїх сучасників і попередників, з їхніми радощами й переживаннями, з їхніми політичними уподобаннями, з їхніми діями і вчинками, – і творить над ними суворий і невблаганний суд з позиції мудреця-гуманіста. Він виступає як всебічно освічена людина, що дозволяє йому бути політиком, богословом, моралістом, філософом, істориком, фізіологом, психологом і астрономом.

Лекція 4. Література доби Відродження. Відродження в Італії

ПЛАН

1. Особливості ренесансного світогляду.
2. Життя і творчість Франческо Петрарки.
3. Життя і творчість Дж. Бокаччо.

Рекомендована література: 1-7, 18, 22

1. Відродження, або Ренесанс – епоха в історії культури Європи, що прийшла на зміну культурі середньовіччя і передувала культурі нового часу. Приблизні хронологічні межі епохи – XIV–XVI століття. Доба Відродження включає три фази: раннє (XIV ст.), високе (XV–XVI ст) та пізнє Відродження (XVI – початок XVII ст). Виникло воно в Італії, а пізніше поширилось і на інші європейські країни – у XV–XVI століттях ідеї Ренесансу поширюються на Францію та Німеччину, а в Англії й Іспанії Відродження припадає на XVI – початок XVII ст. Визначними представниками цієї епохи її літературі були Франсуа Рабле, Мішель де Монтень, П'єр Ронсар у Франції, Мігель де Сервантес, Лук де Камоенс в Іспанії, Джованні Бокаччо, Франческо Петрарка в Італії, Джефрі Чосер, Томас Мор, Вільям Шекспір в Англії.

Відмітні риси доби Відродження – світський характер культури та її антропоцентризм (тобто інтерес у першу чергу до людини та її діяльності). З'являється цікавість до античної культури, відбувається ніби її «відродження» – так і з'явився цей термін. Водночас література замість латини почала використовувати національні мови, з'явився інтерес до народної творчості при одночасному зацікавленні античними зразками. Для мистецьких творів цієї доби були характерні ясність естетичного мислення, простота і конкретність.

У ренесансному світогляді сформувався культ людської особистості, людське «Я» утверджувалося як богорівне. Через цікавість до людських потреб митців доби Відродження їх називали гуманістами. Важливою рисою творчості гуманістів було відкриття світу й людини, прагнення до пізнання всього, що пов'язане з людиною, пошуки шляхів до щастя людини. Гуманісти обстоювали право людини радіти й бути щасливою у цьому, земному житті.

Центральною постаттю епохи був митець, який виборював своє право змінювати, вдосконалювати світ за естетичними законами.

У другій половині XVI ст. на зміну ренесансному мистецтву в Європі приходять маньєризм і раннє бароко.

2. Відродження, або Ренесанс - одна із найбільш яскравих епох у розвитку європейської культури, що охоплює майже три сторіччя із середини XIV ст. до перших десятиліть XVII ст.

Для культури Відродження характерне світське сприйняття й осмислення світу, утвердження цінності земного буття, величі розуму і творчих здібностей людини, достоїнства особистості.

Гуманізм став ідейною основою культури Відродження. Гуманісти виступили проти диктатури католицької церкви в духовному житті суспільства. Вони критикували метод схоластичної логіки, оснований на формальній логіці (діалектиці), відкидали її математизм і віру в авторитети, розчищаючи тим самим шлях для іншого розвитку наукової думки.

Франческо Петрарка був першим великим гуманістом, поетом і громадянином, який зумів зрозуміти цілісність передвідроджувальних течій думки й об'єднати їх у поетичному синтезі, який став програмою прийдешніх європейських поколінь.

Петрарка – родоначальник нової сучасної поезії. Його «Книга Пісень» надовго визначила шляхи розвитку європейської лірики, і стала в ній своєрідним незаперечним взірцем.

Мало того, Петрарка проторував своїм поетичним спадком шлях до пізнання задач і сутності поезії, пізнанню морального покликання поета.

До безсумнівних земних радостей належить, за Петраркою, і віра в красу людини і могутність його розуму. Але все це крило і безліч побічних спокус, яких, на думку Петрарки, людині, через її слабкість, важко уникнути. Звідси і сумніви в абсолютній цінності земних радощів.

Петрарка був разуче сприйнятливий до усього, що його оточувало. Його цікавило і минуле, і сьогодення, і майбутнє. Вражає і широта його інтересів. Він писав про медицину і про якості, необхідні полководцю, про проблеми виховання і про поширення християнства, про астрологію і про падіння військової дисципліни, про вибір дружини і про те, як краще улаштувати обід.

Петрарка чудово знав античних мислителів, але сам у сфері чистої філософії не створив нічого оригінального. Критичний же його погляд був чіпкий і точний. Багато цікавого написано ним про практичну мораль.

Цураючись мирської суєти, Петрарка жив інтересами часу, не був далекий і від суспільних пристрастей. Так, він був полум'яним патріотом. Італію він любив до несамовитості. Її лиха і нестатки були його власними, особистими. Тому безліч підтверджень. Одне з них – славнозвісна канцона «Італія моя». Заповітним прагненням його було бачити Італію єдиною і могутньою. Петрарка був переконаний, що тільки Рим може бути центром папства й імперії. Він оплакував поділ Італії. Найстрашніше для Петрарки – внутрішні розбрати. Скільки зусиль він приклав, щоб зупинити братовбивчу війну між Генуєю і Венецією за торгіву перевагу не Чорному й Азовському морях!

Літературу Петрарка розумів як художню досконалість, як багатство духовне, як джерело мудрості і внутрішньої рівноваги. В оцінках же часом помилявся. Так, він думав, що його «Тріумфи» за значущістю настільки ж перевершують «Канцоньєре», наскільки «Божественна комедія» перевершує дантівське ж «Нове життя». Ще він помилявся в оцінці своїх латинських творів, що кількісно перевершували писане ним італійською в п'ятнадцять разів! У сонеті CLXVI Петрарка говорить, що не займався він «дрібницями» (віршами італійською мовою), «Флоренція знайшла б поета, як Мантуя, як Арунка і

Верона». Флоренція знайшла поета не менше, ніж Вергілій і Катулл, і подарувала його Італії й усьому світу, але саме завдяки цим «дрібницям».

Звичайно ж, головним твором Петрарки є його «Книга пісень», що складається з 317 сонетів, 29 канцон, а також балад, секстин і мадригалів.

3. Джованні Боккаччо був одним з найвідоміших учених-гуманістів свого часу. Його батько був багатим і впливовим флорентійським комерсантом і вів торгові справи нації у Франції. Батько Боккаччо сподівався зробити з сина свого спадкоємця і готував його до комерційної діяльності.

У 1330 році він прямує у справах фірми до Неаполя. Але він не відчуває ніякої схильності до комерції, обтяжується дрібною опікою користюлюбного, і скупого батька. Тому вирішує залишитися назавжди в Неаполі і вчитися там канонічного права, тобто стати юристом – фахівцем з релігійних та церковних справ.

Якщо у Флоренції хлопець знав тільки жадібних торговців, банкірів або безпринципних, спритних політиків, то тут, в Неаполі, він потрапив у середовище учених-гуманістів і поетів. Його запросив до двору місцевий король – Роберт Анжуйський, який сам писав вірші і протезував мистецтвам. Особливо він любив поезію і наблизив до себе самого Франческо Петрарку (1304-1374) – «короля» італійської поезії.

Майбутній автор «Декамерона» дістає добру освіту, опановує грецьку і латинську мови, починає писати вірші і одночасно вчені трактати (латинською мовою). 12 квітня 1338 року в церкві св. Лаврентія він побачив молоду графиню Марію Аквіно. Вона стала великою любов'ю всього його життя. Але Марія була заміжня, тому їх любов була складною, болісною, що відобразилося у поезії Боккаччо.

У 1340 році батько вимагає його повернення у Флоренцію. Боккаччо покидає Неаполь на цілих п'ять років. За роки розлуки і страждань він створює значні, глибокі поеми про кохання у дусі античних пасторалей, пройняті живим щирим відчуттям. З них найбільш відомі «Ф'езоланські німфи» – (1343), а також невеликий прозаїчний твір «Ф'ямметта» (1343). Це фактично перший досвід психологічного роману в Європі, що привертає і сьогодні силою та інтенсивністю зображених в ньому відчуттів жінки, що сумує через розлуку зі своїм коханим, який її щойно покинув. (Якоюсь мірою в «Ф'ямметті» була відображена історія любові автора і Марії Аквіно.)

У 1345 році письменнику вдалося повернутися до Неаполя. До цього другого приїзду в улюблене місто він став вже знаменитим письменником, а також визнаним ученим-гуманістом і авторитетним юристом-каноніком. До його послуг вдаються головні діячі церкви, у тому числі і її глава – римський папа, який регулярно доручає Боккаччо складні дипломатичні і юридичні місії.

У Неаполі вже немає Роберта Анжуйського. Престол успадкувала його онучка – молода Іоанна Неаполітанська, жінка темпераментна, схильна до веселого, яскравого життя. При її дворі тепер рідко звучали вірші і не велися більше вчені диспути. Зате було шумно від балів, свят і карнавалів.

Джованні Боккаччо почувався чужим у цьому оточенні. Його відштовхували неробство і відверта схильність до розпусти й інтриг, характерна для оточення легковажної королеви. Але в той же час він цінував її живу вдачу, її безпосередність і ту атмосферу невимушеної веселості, яка постійно панувала при її дворі, позбавленому манірного лицемірства палаців католицьких правителів.

Письменник не брав участі у галасливих розвагах і тим більше в оргіях придворних. Він був для цього дуже серйозним, та й до того ж рано поповнів від сидячої роботи. Але Іонна Неаполітанська та її наближені любили Боккаччо і захоплювалися його талантом. Їх привертав перш за все його надзвичайний дар розповідача. Вони могли слухати його годинами. Пізніше він напише, що ідею «Декамерона» йому підказала неаполітанська королева, полонена майстерністю, з якою він потішав її та її друзів своїми усними розповідями.

Але справжнім поштовхом до написання Боккаччо «Декамерона» стала жаклива, не бачена ні до, ні після епідемія чуми 1348 року. Вона пройшла по всіх країнах Західної Європи, скосила не менше половини населення.

Боккаччо, який перебував у цей час в Неаполі, чудом уцілів, але втратив безліч рідних і близьких, зокрема батька і молоду мачуху. Йому довелося знову повертатися у Флоренцію, займатися справами фірми, яка дуже занепала, і поклопотатися про маленького брата, що залишився сиротою. Він їде у маєток, залишений йому батьком, і постійно живе там до самої смерті, лише виїжджаючи час від часу в різні міста у справах чи для виконання окремих дипломатичних доручень римського Папи, який довіряв йому навіть секретні місії.

Увесь вільний час Боккаччо віддає літературним і науковим працям. Живе він самотньо, без сім'ї. Після смерті Марії Аквіно він не знайшов жінки, гідної його любові.

Головним твором Джованні Боккаччо, що увічнив його ім'я, був «Декамерон» (10-денні розповіді) – збірка новел і повістей, розказаних товариством із семи жінок і трьох чоловіків, які під час чуми переселилися в село і там забавлялися цими розповідями.

Але важливі не тільки самі ці новели, але також і їх сюжетне обрамування. Відкривається «Декамерон» вражаючим описом чуми, що лютує у Флоренції.

Це обрамлення – не технічний прийом введення художнього матеріалу, а текст, що має глибокий сенс. Це і є те, що стали потім називати «бенкетом під час чуми», тобто таке становище, коли вдаються до радості і веселощів не від хорошого життя, а швидше для того, щоб забути.

Загроза, яка нависла над людськими цінностями, спонукала авто- і ра з особливою увагою вдивлятися в таке крихке життя, розібратися . в ньому, уявивши як його привабливі, прекрасні сторони, так і те, що в ньому потворно і огидно.

У багатьох розповідях «Декамерона» прославляється любов, показана її могутність, що додає людям наснаги в ім'я неї творити чудеса. Всупереч

віковим середньовічним уявленням, любов для Боккаччо – не гріх, не вимушена необхідність, що забезпечує продовження людського роду, а велике чудо, величезна радість. У його розповідях вона виступає в різних обличчях – то плотська насолода, то глибока відданість і вірність, то повна самовідданість. Щоб її добитися, люди не тільки йдуть на жертви, але і проявляють багато хитрощів і винахідливості.

Автор прославляє цю здібність людини до заповзятливості, до ініціативності, до хитромудрої вигадки заради досягнення своєї мети. В його новелах розказано немало історій, в яких яскраво висвітлюється і дотепність, і веселість, і щедрість, і широта натури людей. З розповідей Боккаччо абсолютно очевидно, що для нього і людина і її душевні особливості важливіші за становище цієї людини в суспільстві. Він розбивав міцне середньовічне уявлення про те, що значущість окремого індивіда визначається не його особистими якостями, а його місцем в соціальній ієрархії.

«Декамерон» розвінчував також і духівництво, оголяючи приховані вади, до яких вдавалися служителі церкви. Є в книзі немало новел про користолюбство, про скупість і розпусту ченців і священників. Ці розповіді мали особливо великий успіх.

Письменник використовує немало фольклорних мотивів, а також тематику народних притч і фаблю, де діяли і спритні шахраї, і жадібні ченці. Увійшли до його книги і деякі сюжети, що запозичені у стародавніх авторів.

Цікаво відзначити, що до «Декамерона» були також включені і художньо перероблені приклади, якими священнослужителі рясно насичували свої проповіді, звернені до народу. Під пером Боккаччо ці повчальні історії перетворювалися на захоплюючі і яскраві твори – і прославлявся в них вже не Бог, а Людина.

«Декамерон» Джованні Боккаччо був опублікований в 1353 році. «Декамерон» Боккаччо – не лише етап на шляху розвитку літератури, але й книга, що лишається живою естетичною цінністю.

Ця книга не належить до тих «вічних супутниць», до яких хочеться повертатися часто, в яких шукаєш відповіді на найболючіші життєві питання. Не в ній зосереджено найбільше духовне багатство й найбільше проникнення в людську природу. Але свої принади є і в ній, – і сучасного читача не раз і розважить, і наведе на поважні думки строката юрба людських постатей, що населяють сторінки цієї книги, розмаїтість пригод і подій, пристрастей і характерів, не раз зачарує і старомодна, приваблива в своїй старовинній красномовною манера розповіді, пахощі того минулого, що зникло без повороту, а стількома нитками зв'язане з сучасним.

Лекція 5. Відродження в Англії

ПЛАН

1. Життя і творчість В. Шекспіра.
2. Принципи шекспірівської драматургії.
3. Трагедія «Гамлет, принц данський».

Рекомендована література: 1-7, 18, 22

1. Шекспір – одне з тих чудес світу, яким не перестаєш дивуватися: історія рухається гігантськими кроками, змінюється образ планети, а людям усе ще потрібно те, що створив цей поет, відділений від нас декількома сторіччями.

Чим більш зрілим стає людство в духовному плані, тим більше глибин відкриває воно у творчості Шекспіра. Десятки, сотні життєвих ситуацій, у яких опиняються люди, були точно підмічені і відбиті Шекспіром у його драмах. Ними можна міряти життя окремої людини і можна відзначати стадії розвитку цілого народу. Все драматичне, що трапляється з різними людьми і з суспільством у цілому, було зображено Шекспіром з тим ступенем художнього узагальнення, що дозволяє в різні часи й, здавалося б в нових умовах пізнавати себе і своє життя. Шекспір – найвидатніший англійський поет і драматург XV століття.

Про життя великого драматурга збереглося мало відомостей, перша зовсім стисла біографія великого драматурга, написана якимсь Нікезом Роу, вийшла друком у 1709 році, майже через 100 років після його смерті.

Вільям Шекспір народився у місті Стратфорді, що на річці Ейвон, у 1594 році. Його батько був торговцем, якому належала чинбарня (майстерня, де обробляють шкури).

У Стратфорді юний Шекспір уперше побачив театральну виставу.

До 14 років хлопець відвідував світську школу, де вивчав риторику, логіку, латину, античну міфологію та літературу. Але довго вчитися йому не довелося: фінансові справи батька занепали і треба було брати участь в утриманні багатодітної сім'ї. Що він робив у ці роки, достеменно невідомо – чи то був учнем у ремісника (може, навіть у власного батька), чи то служив молодшим учителем.

Сімнадцятирічним юнаком одружився з Анною Хеттевей, дочкою багатого фермера. Незабаром у них народилася дочка Сьюзен, і через два роки – близнята Джудіт і Гамнет.

Однак юний батько і чоловік недовго просидів біля родинного вогнища і близько 1586 року він подався до столиці. Опинившись у незнайомому місті без засобів до існування, без друзів і знайомих, він, як підтверджують поширені легенди, заробляв перший час на життя тим, що стеріг біля театру коней, на яких приїжджали знатні добродії. Пізніше Шекспір став служити в театрі Акторської кар'єри він так і не зробив: до нащадків дійшли відомості про дві зіграні ним ролі, до того ж другорядні, – це роль тіні батька Гамлета і слуги

Адама з комедії «Як вам це сподобається». Зате Шекспір досить швидко досяг успіхів на іншій ниві.

Приблизно з 1590 року він узявся за перо. З 1593 чи 1594 року входив до трупи Джеймса Вербеджа, яка давала вистави в будинку, іменованому «Театром». А 1599 року сини Бербеджа побудували театр «Глобус». Шекспір став одним із співвласників цього прибуткового закладу.

Цей найпопулярніший театр південного берега був оздоблений великим плакатом. На золотому тлі здійсмався Геркулес, тримаючи на плечах земну кулю, а трохи нижче був надпис: «Весь світ лицедіє...»

Невдовзі Шекспір став головним драматургом трупи; бути драматургом, працювати для театру вважалося тоді заняттям малопочесним, але він вибрав свій шлях і «зустрів на ньому все, що випадає на долю справжньої людини: ворожнечу і дружбу, зраду і любов, радість переміг і гіркоту поразок. І насамперед – працю».

Перу геніального драматурга належать 37 сценічних творів. Серед них – комедії, історичні хроніки і трагедії, а також дві поеми – «Венера і Адоніс» (1593) та «Лукреція» (1594). Крім того, Шекспір написав 154 сонети, які знавці зараховують до числа найсвітліших творінь світової лірики.

У сучасній науці творчість Шекспіра прийнято ділити на три періоди.

Перший період (1590-1600) називають оптимістичним. Прикрашають цей період творчості перша зріла трагедія Шекспіра «Ромео і Джульєтта» і поетичні шедеври – «Сонети».

Другий період (1601-1608), що свідчить про гірке прозріння гуманістів, про крах ренесансної гармонії, називають трагічним. Він представлений трагедіями «Гамлет» (1601) та «Король Лір» (1605).

Третій період (1609-1613) називають романтичним. Шекспір створює 4 п'єси, серед яких особливої уваги заслуговує «Буря».

У геніальних творіннях Шекспіра перед нами постає широка і правдива картина епохи англійського Відродження – в її величі і в її страшних суперечностях. Силою свого таланту він змусив глядача побачити у просторі сцени, майже без декорацій, всесвіт, минуле і майбутнє людства. Він бачив і розумів життя у всій його складності: високим і низьким, трагічним і комічним, святковим і буденним.

2. Художня система драматургії Шекспіра виросла на ґрунті традицій народного театру і лише дечим зобов'язана спадщині античного театру. Драма класичної давнини відрізнялася суворістю єдністю побудови.

Драматургія Шекспіра не скута ніякими жорсткими рамками. Він зображує не одну подію, а ланцюг подій, глядач бачить зародження, розвиток, ускладнення і розв'язку з безліччю всіляких подробиць. Нерідко перед ним проходить усе життя людини. А поруч із долею головного героя і героїні показані і долі інших учасників подій.

Шекспір часто веде дві, а то і три рівноцінні лінії дії. Деякі епізоди не завжди пов'язані з головною дією, але по-своєму і вони необхідні для створення

атмосфери і для окреслення життєвих умов, у яких розвивається трагедійний або комічний конфлікт.

У Шекспіра в одній п'єсі уживається серйозне з кумедним, в його трагедіях чимало блюзнірства, а в комедіях часом трапляються події, які знаходяться на грані трагічного.

Шекспір приніс у драму важливі нові художні принципи, яких до нього взагалі не було в мистецтві. Характери героїв у античній драмі володіли лише однією якою-небудь важливою рисою. Шекспір створив героїв і героїнь, наділених рисами духовно багатой живої особистості. Водночас він показав характери своїх героїв у розвитку. Ці художні нововведення збагатили не тільки мистецтво, але розуміння природи людини.

У творчості Шекспіра починає звучати тема загибелі героїв, особливо дорогих йому, що утілюють світлі гуманістичні ідеї.

3. Трагедія Шекспіра «Гамлет, принц данський» найбільш знаменита з п'єс англійського драматурга. На думку багатьох високоавторитетних цінителів мистецтва, це одне із самих глибокодумних творінь людського генія, велика філософська трагедія.

Перша помітна відмінність «Гамлета» від драм наших часів полягає і в тому, що п'єса написана у віршах. Це аж ніяк не означає, що Шекспір переклав у вірші повсякденну мову. «Гамлет» – поетична драма в повному розумінні слова. В основі трагедії лежить поетичний погляд на світ. Поезія Шекспіра надихає весь світ. Природа теж бачиться йому і його героям у поетичному світлі. З незвичайного, з чуда і починається трагедія, з'являється Примара. В якому світі живе Данський принц? Тут вірять у духів, примар, чаклунство, що планети впливають на долі людей.

Справа не в тім, що трагедія Шекспіра написана віршами, а в особливому погляді на світ, для якого чудесне було природним.

Данський принц Гамлет гірко тужить за мертвим батьком. Але він із страхом дізнається: він не помер, він був убитий. Вбивця - рідний брат убитого, дядько Гамлета – не тільки успадкував престол покійного короля, але й одружився на його вдові – матері Гамлета.

У трагедії зображено, як Гамлет спочатку розвінчує лицемірство коронованого злочинця, а потім і мститься йому за смерть батька. Але це тільки зовнішні події п'єси.

Трагедія змальовує складні і важкі роздуми шляхетної людини про природу зла, про порочний королівський двір, про лицемірство, що криється в палацових стінах, про хвороби, якими уражене сторіччя, немов би «вивихнуте у своїх суглобах». Великий російській! критик В. Г. Белінський писав про Гамлета: «Це душа, породжена для добра, яка вперше разом побачила зло у всій його мерзенності».

Самотність Гамлета – це самотність людини, що випередили свій час, перебуває у трагічному розладі з ним і тому гине.

Любов до істини, почуття справедливості, ненависть до зла, до усіх видів догідництва – такі споконвічні риси Гамлета. Саме це в поєднанні зі

усвідомленням обов'язку призводить його до трагічних переживань. Не вроджена меланхолія, а зіткнення з жахами життя ставить Гамлета перед фатальними питаннями: чи варто жити, боротися, чи не краще піти з життя, а якщо боротися, то – як?

Глибина страждань Гамлета велика. Він втратив батька, матір, вважає себе зобов'язаним розлучитися з коханою. Тільки в дружбі знаходить він деяку розраду.

Цінність людського життя руйнується на очах Гамлета. Прекрасна людина, його батько, гине, а мерзотник і злочинець тріумфує, Жінка виявляє свою слабкість і виявляється зрадницею. Обставини складаються так, що він, прихильник людяності, стає причиною смерті декількох людей.

Суперечності ідеалу в зовнішньому світі доповнюються боротьбою суперечливих почуттів в душі Гамлета. Добро і зло, істина і неправда, людяність і жорстокість виявляються в його власній поведінці.

Трагічно, що Гамлет зрештою гине, але сутність трагедії не в тому, що героя спіткає смерть, а в тому, яке життя, і особливо – у безсиллі найкращих намірів виправити світ. Слабкість, схильність до міркувань становить чи не головне достоїнство Гамлета. Він мислитель. Кожне значне явище життя він прагне зрозуміти, але особливо важливою рисою Гамлета є прагнення зрозуміти самого себе.

Такого героя до Шекспіра у світовому мистецтві не було, і рідко кому після Шекспіра вдалося з такою художньою силою і проникливістю створити образ мислителя.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 3: ЛІТЕРАТУРА XVII СТ.: КЛАСИЦИЗМ ТА БАРОКО

Лекція 6. Література XVII ст.: класицизм та бароко

ПЛАН

1. Естетика і принципи літературного стилю бароко.
2. Творчість П. Кальдерона.
3. Класицизм як літературний напрям.
4. Життя і творчість Ж.-Б. Мольєра

Рекомендована література: 1-7, 18, 22

1. Бароко - літературний стиль у Європі кінця XVI, XVII й частини XVIII ст. Бароко прийшло на зміну Відродженню, було його запереченням. Відійшовши від властивих ренесансній культурі уявлень про чітку гармонію та закономірність буття й безмежні можливості людини, естетика бароко будувалася на колізії між людиною та зовнішнім світом, між ідеологічними й чуттєвими потребами, розумом і природними силами, які уособлювали тепер ворожі людині стихії. Для бароко як стилю, породженого перехідною добою; характерним є руйнування антропоцентричних уявлень доби Відродження, домінування божественного начала в його художній системі. У бароковому мистецтві відчувається болісне переживання особистої самотності, «покинутості» людини в поєднанні з постійним пошуком «втраченого раю». У цих пошуках митці бароко постійно коливаються між аскетизмом і гедонізмом, небом і землею, Богом і дияволом. Характерними ознаками цього напрямку були також відродження античної культури і спроба поєднання її з християнською релігією.

Одним із панівних принципів естетики бароко стала ілюзорність. Митець своїми творами повинен був створювати ілюзію, читача треб буквально приголомшити, змусити його дивуватися за допомогою введення до твору дивних картин, незвичних сцен, нагромаджені образів, красномовства героїв. Поетика бароко характеризується поєднанням релігійності та світськості в межах одного твору, наші ністю християнських та античних персонажів, продовженням і переробкою традицій Відродження. Однією з основних рис барокової культури є також синтез різних видів і жанрів творчості. Важливий художній засіб у літературі бароко – це метафора, яка є основою для вираження всіх явищ світу і сприяє його пізнанню. У тексті барокового твору відбувається поступовий перехід від прикрас і деталей до емблем, від емблем до алегорій, від алегорій до символу. Цей принцип поєднується з баченням світу як метаморфози: поет повинен проникнути в таємниці безперервних змін життя.

Герой барокових творів – здебільшого яскрава особистість із розвиненим вольовим і ще більш розвиненим раціональним началом, художньо обдарований і дуже часто шляхетний у своїх вчинках. Стиль бароко увібрав у

себе філософські й морально-етичні уявлення про навколишній світ і місце людської особистості в ньому.

Серед найвизначніших письменників європейського бароко – іспанський драматург П. Кальдерон, італійські поети Маріно і Тассо, англійський поет Д. Донн, французький романіст О. д'Юрфе та деяк інші. Барокові традиції знайшли подальший розвиток у європейських літературах ХІХ-ХХ ст. У ХХ ст. з'явилася й літературна течія необароко, яку пов'язують із авангардною літературою початку ХХ ст. і постмодерною кінця ХХ ст.

2. Педро Кальдерон де ла Барка, іспанський драматург, народився 17 січня 1600 року Мадриді. Він належав до давнього, але збіднілого дворянського роду. Навчався у Саламанкському університеті, й на початку 1620-х років став відомим у Мадриді як автор п'єс для театрів, а з 1625 р. повністю віддався літературній діяльності. Помер драматург 25 травня 1681 року.

Педро Кальдерон де ла Барка як драматург представляє школу Лопе де Вега. Але, на відміну від свого попередника, Кальдерон призначав п'єси для постановки не так у невеликих театрах на міських вулицях, як у придворному театрі, де можна було використовувати складну символіку й пишні декорації, різноманітні світлові ефекти й музичний супровід. Пізні п'єси Кальдерона більше нагадують оперу, ніж драматичну виставу.

Основна тема творчості Кальдерона – суперечність між людською Млою та провидінням, з одного боку, свободи особистості та вимог суспільства, з іншого. Людина у Кальдерона вільна й залежна водночас. Жанрова приналежність творів Кальдерона різноманітна: серед них - і комедії інтриги», «драми честі», народно-героїчні, релігійні драми на міфологічні й історичні сюжети.

Найвідоміша п'єса Кальдерона «Життя – це сон» (1635?) включає елементи релігійно-філософської драми, драми честі й навіть комедії інтриги. У ній Кальдерон намагається знайти відповіді на питання: що таке людина і як вільно вона може вирішувати свою долю, яким має бути «досконалий правитель», завдяки якому в світі, де діють різноспрямовані сили, все-таки підтримується мир і злагода? Головний герой драми, принц Сехизмундо, за наказом свого батька, з дитинства був ув'язнений у вежі, спорудженій у глухому й недоступному для людей місці. Батько, король-звіздар Басиліо, повірив у пророцтво зірок, за яким його новонароджений син повинен був стати тираном. Коли Сехизмундо виріс, батько, вирішивши перевірити правдивість пророцтва, наказав приспати сина й перенести його до палацу, наділивши його на якийсь час королівською владою. Але до ролі правителя Сехизмундо не був готовим. Здобувши довгождану свободу, він почав поводитись, підкоряючись винятково своїм інстинктивним бажанням, знищуючи все, що стоїть на заваді їх здійсненню. Тоді слуги Басиліо знову приспали його й перенесли назад у вежу. Він не в змозі був зрозуміти, де проходить межа між його реальним існуванням і сном. Усвідомивши на власному досвіді істинність думки про те, що «життя – це сон», Сехизмундо духовно перероджується і стає готовим до того, щоб гідно зіграти роль короля, яку йому наяву, а не уві сні пропонують повсталі піддані

Басиліо. Зійшовши на престол на хвилі народного гніву, Сехизмундо жорстоко придушив повстання, стримав власні бажання, відмовився з державних міркувань від одруження з коханою дівчиною й помирився з батьком. Так у світі відновлюється порядок, якого найбільше бажали сучасники Кальдерона.

Переродження героя полягає в тому, що він розуміє необхідність відмовитися від спокус земного життя задля життя вічного. У драмі «Життя – це сон» втілилися художні особливості барокового мистецтва: підкреслена контрастність, яка втілюється передусім у протиставленні (палац – вежа; людина – звір; свобода – неволя тощо); пишна, навіть надмірна метафоричність.

3. Класицизм – напрям у європейській літературі та мистецтві, який уперше заявив про себе в італійській культурі XVI ст. і більшого розквіту цей напрям досягнув у Франції в XVII. Класицизму характерна орієнтація на античну літературу і проголошення її ідеальною, класичною, гідною наслідування. Теоретичним підґрунтям класицизму була, антична теорія і передусім «Поетика» Арістотеля.

Класицизм прагнув протиставити загальному хаосу впорядкованість мистецтва. У нормах і правилах класицисти бачили засіб подолання суперечностей дійсності, порушувався *принцип правдоподібності*, але цей принцип скоріш розглядався не як правдиве відтворення життя, а як відтворення прекрасного.

На противагу ускладненню образу і стилю, властивому бароковій літературі класицизм хоче досягти *простоти і зрозумілості*. Складні явища ніби розкладаються на простіші; трагічне й комічне не зіштовхуються в одному суперечливому образі, як у бароко, а розводяться в різні жанри. «Високими» жанрами вважалися три: трагедія, ода, епопея, «низькими» – комедія, байка, сатира. Високі жанри зверталися до античних міфологічних сюжетів, змальовуючи конфлікти, в яких діяли благородні герої. А комічні жанри – їх персонажі були демократичнішими. Але усі вони ставили перед собою завдання «повчати, розважаючи». Усі твори підпорядковувалися визначеним правилам, особливо канонам епічних жанрів. Ці правила полягали в дотриманні «правила трьох єдностей»: *єдності місця, єдності часу, єдності дії*.

Найвідомішою працею з естетики класицизму є трактат Н. Буало «Поетичне мистецтво». Визнаними естетами класицизму були насамперед французькі письменники П. Корнель, Ж. Расін, Ж.-Б. Мольєр, байкар Лафонтен.

4. Мольєр (Жан Батіст Поклен) (1622-1673)

Видатний французький драматург, театральний режисер актор народився в Парижі 15 січня 1622 року. Він повинен був успадкувати професію свого батька, придворного шпалерника, або стати юристом, але він вирішив стати актором. Але ця професія вважалася однією з найнікчемніших. Актори були прокляті церквою. Коли Мольєр став найушлавленишим письменником свого часу, Французька Академія запропонувала йому стати академіком, якщо він покине акторську діяльність. Мольєр залишився актором і керівником свого театру, тому двері Академії були назавжди для нього зачинені.

У 1658 році трупа Мольєра зіграла перед королем Людовіком XIV комедію «Закоханий лікар» у дусі італійської комедії масок. Успіх був величезним. Король залишив трупу в Парижі, віддав їй театр Пті-Бурбон, виділив Мольєру щорічний пенсіон.

Першою п'єсою для нового театру стала одноактна комедія «Смішні манірніці» (1659). У ній висміювалися провінціалки, які захоплювалися претензійною культурою, мріяли про аристократичне життя, відмовивши своїм буржуазним нареченим. Комедія мала величезний успіх, але аристократки образилися на Мольєра, вважаючи, що він висміяв їх. Дійсно, Мольєр зі злістю висміяв наміри аристократії відгородитися від народу за допомогою умовної культури, химерної мови та манер. Вороги вирішили помститися драматургу. Трупу виселили з Пті-Бурбона, а будинок театру знесли так швидко, що в ньому загинули декорації й костюми. Актори опинилися на вулиці, але не покинули Мольєра, хоча їх запрошували в інші театри.

Король виділив трупі нові приміщення – залу в палаці Пале-Ройяль, у приміщенні якої Мольєр буде працювати до кінця свого життя.

Постановка трагедій, що не приносила успіху трупі, наштовхує Мольєра на думку перемістити моральну проблематику з трагедії з її умовними античними персонажами в комедію, котра зображує життя звичайних людей. Вперше ця ідея була втілена в комедії «Школа чоловіків» (1661), слідом за нею була «Школа жінок» (1662), в яких драматург поставив проблему виховання. Прославляючи вільне гуманне виховання, право людини на шлюб за любов'ю, Мольєр виступив проти офіційної моралі свого часу.

Мольєр своїм завданням у творчості бачив безжалісне викриття пороків – егоїзму, честолюбства, святенництва й користолюбства, що породжувалися суспільством, основаним на дворянських привілеях і власницьких інстинктах.

На 1664-1670 роки припадає найвищий розквіт творчості великого драматурга. Саме в цей час він створює свої кращі комедії: «Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Скупий», «Міщанин-шляхтич».

Світове значення Мольєра

Мольєр підніс жанр комедії, розроблений Шекспіром та іншим поетами Відродження, на нову висоту. Він показує вже не дивовижі пригоди та неймовірні випадки із втручанням долі чи випадковості як це робив Шекспір. На відміну від Шекспіра, Мольєрова комедія сатирична. У Мольєра мотиви поведінки зумовлені певним становищем людини в суспільстві. Дехто прагне якнайкраще влаштуватися в суспільстві, збагатитися найчастіше за рахунок іншої людини і, я правило, нечесними методами. Викриваючи таких спритних людя Мольєр весело сміється одночасно і з тих, хто дає себе одурити.

Мольєр обстоює в комедіях не лише вільнодумство («Тартюф»), а й терпимість до людини. За незначними винятками, його персонажі викликають у глядача не гнів, а веселий сміх. Мольєр вірив у високу шляхетність людини. За його переконанням, здоровий глузд і щирість завжди перемагають.

«Міщанин-шляхтич»

Остання визначна комедія Мольєра «Міщанин-шляхтич» (1670) написана в жанрі «комедії балету»: за вказівкою короля до неї були включені турецькі танці. Мольєр зміг, вводячи танцювальні сцени в сюжет комедії, зберегти єдність її структури. Основний закон структурі полягає в тому, що комедія характеру постає на фоні комедії звичаїв. Носії звичаїв – це всі герої комедії, за винятком головної дійової особи Журдена. Сфера звичаїв – традиції, звички суспільства. Персонажі здатні виразити цю сферу лише разом (такими є дружина й дочка Журдена, його слуги, вчителі, аристократи Дорант і Доримена, мають на меті нажитися за рахунок багатого буржуа Журдена). Вони наділені характерними рисами, але не характером; ці риси комічні загострені, але не порушують правдоподібності. Журден, на відмін від персонажів комедії звичаїв, постає як комедійний характер. Особливості мольєрівських характерів полягають у тому, що тенденція, яка існувала насправді, доводиться до такого ступеня концентрації, що герой виходить з рамок природного, розумного порядку.

Постановці самої комедії передувала увертюра, після чого на сцені з'являлися вчителі музики й танців, вони надзвичайно задоволені, що відшукали собі багатого покровителя – пана Журдена, прихильної до дворянства й світського обходження людини.

Так одразу ж, з перших реплік п'єси, визначається її основна тема: Журден марить вирватися з нікчемності й стати знатною особою. Це визначає всі його бажання і помисли.

Пан Журден дуже охоче входить у роль і справді вважає себе гідним цього високого звання. Він заводить дружбу з тими людьми, які близькі до королівського двору. Але що впевненіше поводить ся Журден, то більш пихатим стає і дедалі комічніше виглядає його бажання бути аристократом.

Сміючись із Журдена, який так хоче стати аристократом, Мольєр одночасно сміявся і з того ідеалу, який вигадав для себе Журден.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 4: ЛІТЕРАТУРА ПРОСВІТНИЦТВА

Лекція 7. Література XVII ст.: епоха Просвітництва

ПЛАН

1. Загальна характеристика основних тенденцій у мистецтві та літературі в епоху Просвітництва.
2. Французький класицизм. Творчість Корнеля, Буало та Расіна. Етапи розвитку просвітницької літератури у Франції. Роль та місце класицизму у системі просвітницької літератури.
3. Ранній період розвитку французького просвітництва. Творчість Франсуа Прево, Алена Рене Лесажа та Монтеск'є.
4. Роль та значення Франсуа Аруе де Вольтера у французькій літературі.
5. Діяльність енциклопедистів (Руссо, Дідро). Французький сентименталізм.
6. Культурно-історичні та суспільно-економічні умови розвитку італійського Просвітництва.
7. Італійський театр. Комедія «дель арте».
8. Творчість Карло Гольдоні.
9. Творчість Карло Гоцці.

Рекомендована література: 9, 15

1. У перші десятиліття ХУІІІ ст.. панівне місце в європейському мистецтві займає Просвітництво. Воно виникло на підвалинах цілісного світогляду – філософії, естетики, юриспруденції, моралі та етики, і спиралося на значні суспільно-економічні зрушення, які відбувалися в тогочасній Європі: їм передували релігійні війни ХУІ ст.. та глибокий конфлікт між молодого торгово-промисловою буржуазією і старим феодально-аристократичним станом. просвітники прагнули змінити світ і досягти свободи, розуму й братерства шляхом впровадження освіти та культури як до державної верхівки (ідея «виховання монарха» як ідеального правителя держави) так і до найширших народних мас. Головним інструментом такого перетворення світу має стати Розум. Свої теорії просвітники вважали «абсолютною істиною», вірячи в їх безпомилковість. Часом всю попередню історію вони розглядали як безглузде нагромадження кривавих справ тиранів та коронованих убивць (адже саме на цей час випадає процес вторинної міфологізації ряду феноменів із грецької та римської історії та культури періоду античності – переосмислення світу Прометея, наприклад, чи ролі Брута та Цицерона в часи громадянської війни у Римі тощо).

Особливо негативно ставилися просвітники до Середньовіччя, оголошуючи його часом безглузлого нагромадження кривавих воєн та смут. Така точка зору легко пояснюється тим, що залишки середньовічних традицій і правил збереглися і в ХУІІІ ст., а значно вироджене дворянство Європи, що за всяку ціну прагнуло вивести свій родовід від Каролінгів та Меролінгів, або в

крайньому випадку від очільників хрестових походів, драгувало просвітників своїм аристократичним гонором. Вільне ж трактування різноманітних моментів античної історії та культури пояснюється політичною доцільністю при виборі необхідного ілюстративного матеріалу та створення образів ідеальних героїв минулого, які б стали еталоном для поколінь борців проти устоїв Середньовіччя.

Просвітники притягали на суд Розуму всі основи феодальної ідеології – мораль, релігію, юриспруденцію, етику. Все, не могло довести розумності свого існування, за переконанням просвітників, було приречене на загибель.

Позитивна програма діяльності просвітників часто зводилася до породження численних «робінзонад» – економічних, політичних, естетичних, що ґрунтувалися на ілюзії можливості автономного існування у суспільстві і поза суспільством одночасно.

Оскільки просвітники занадто прямолінійно розуміли перевиховну роль мистецтва у суспільстві, то це часто призводило до занадто тенденційного та відверто публіцистичного характеру їх літературно-художньої творчості, при цьому просвітники активно користувалися старими принципами «високої» літератури класицизму, успадкованої ними із періоду розквіту абсолютизму. Значною мірою це стосується драматичного мистецтва та поезії у Франції, початкового розвитку англійського просвітництва (теж в основному на царині поезії та драматургії), першого періоду розвитку німецького Просвітництва, якому в цілому можна дати визначення як «учнівського».

2. Як уже зазначалося, на творчість просвітників раннього періоду у всіх країнах найбільший вплив мала естетика класицизму та наробки французьких авторів, що працювали в межах цього методу в епоху абсолютизму.

Поняття класицизм у перекладі з латинської означає зразковий, стиль і напрямок в літературі та мистецтві Європи ХУІІ початку ХІХ століття. Звернувшись до античного мистецтва як до норми та ідеального зразка, класицизм сформувався у Франції ХУІІ ст., передаючи значною мірою естетику та ідеологію розквіту абсолютизму. Впродовж ХУІІІ століття зазнав значної трансформації відповідно до вимог буржуазно-демократичного просвітництва. Філософські підвалини для розвитку класицизму були закладені раціоналізмом і пов'язувалися з розумною закономірністю існування та розвитку світу, з міркуваннями про прекрасну облагороджену природу, прагненням до вираження глибокого суспільного змісту, високих громадянських та моральних ідеалів. Головні теми, які розроблялися авторами, що належали до цього напрямку – конфлікт суспільних та громадянських начал, обов'язку та почуття. Образи згідно з канонами класицизму мали вимальовуватися чітко, ясно і гармонійно. Класицизму були притаманні риси утопізму та ідеалізму, модульності та схематизму, особливо негативне враження вони справляли у період кризи класицизму. Мистецтво цього періоду було покликане давати зразки громадянської поведінки, тобто мало чітко прагматичне спрямування.

Сукупність творів, написаних у період класицизму не мала монолітний характер. Відповідно до високих цілей, виховної та естетичної програми, яку мали на меті представники цього напрямку, естетика класицизму встановила ієрархію жанрів: «високі» – трагедія, епопея, ода; «низькі» – комедія, сатира, байка. Якщо говорити про типові зразки літературних творів, то необхідно згадати, перш за все, трагедії П'єра Корнеля, Жана Расіна, Вольтера, комедії Мольєра, поему «Мистецтво поетичне» Ніколя Буало, байки Лафонтена та прозу Ларошфуко та Любрюєра.

Особливе місце у французькій драматургії XVII століття належить Расіну та Корнелю, творчість яких на ціле століття визначила напрямок розвитку «високої» драми у Європі.

П'єр Корнель (1606-1084) розпочав свою діяльність як поет – його першим твором була збірка «Поетична суміш» (1632). Але справжня слава прийшла після появи трагікомедії «Сид» 1637 року, що стала першим зразком «високого» класицизму. Корнель є також автором трагедій «Горацій» (1640), «Цина» (1640-41), «Полевкт» (1641-42). Героїчні характери, створені драматургом, набагато переростають суспільно-історичні умови, в яких вони були створені. Тому героїчні постаті Корнеля надихали до творчості не лише сучасників, а й авторів, що зверталися др. Жанру трагедії в інших історичних обставинах – в епоху просвітництва. Саме Корнель своєю п'єсою «Сурена» започаткував у французькій літературі викриття деспотизму як мерзенного суспільного явища.

Молодший сучасник Корнеля, Жан Расін (1639-1699) був теж не менш яскравим представником класицизму у драматичному мистецтві. Серед його найбільш значних творів трагедії «Британік» (1669), «Береніка» (1670), «Мітридат» (1673), «Федра» (1677). Основним конфліктом, навколо якого будуються расінівські трагедії – це конфлікт між монархічним деспотизмом та його жертвами, необхідність виконувати вимоги морального обов'язку на противагу бурхливим пристрастям.

Узагальнення напрацювань французьких авторів було значною мірою здійснено Ніколя Буало (1636-1710) в його поемі «Мистецтво поетичне» (1674), що являла собою трактат з чіткими вимогами стосовно творів написаних в естетиці класицизму.

Як уже й зазначалося, французькі просвітники значною мірою були ідеологами «третього стану». Так, якщо ХУІ ст.. дало зразки боротьби третього стану за утвердження своїх найрізноманітніших прав (соціальних, економічних, юридичних тощо) одягаючись у релігійні шати, то на кінець ХУІ і особливо у ХУІІІ ст. діяльність ідеологів «третього стану» носила відверто політичний характер. У Франції ХУІІІ ст.. все ще зберігалася станова структура суспільства. Французьке суспільство розпочало групуватися на два супротивні табори: до одного належали два перші стани (родове дворянство та духовенство), а до другого – об'єднані найширші верстви населення.

Треба відразу ж зазначити, що цей «третій стан» не був однорідним, єдність зберігалася допоки існував спільний ворог – ті, що користувалися всіма

привілеями у суспільстві. Соціально-політичний рух «третього стану» теж не був однорідним, як і його склад. Не було єдності поглядів та переконань і серед ідеологів. Просвітники вимушені були від початку нести тягар внутрішньої суперечності, викликаний політичною обмеженістю буржуазії з одного боку та прогресивною, гуманістичною обмеженістю просвітницької ідеології з іншого. Але, попри все, домінуючим у просвітницькому русі був останній момент, бо «благородна, загальнолюдська сторона Просвітництва відкидає повсякденну практику щоденного існування буржуазного суспільства з його культом золота, успіху та наживи за будь-яку ціну». Через те в просвітницькому русі первинно були сформовані не лише антифеодальні, але й антибуржуазні тенденції.

У французькому просвітництві простежувалося два крила, одне з яких можна назвати радикальним (революційним – належали Дідро, Руссо та їх послідовники), а інше поміркованим (представляли Вольтер, Монтеск'є та інші публіцисти, письменники та філософи).

Риси французького просвітництва. По-перше, просвітництво Франції вирізнялося чіткою політичною тенденційністю, яка полягала, насамперед, у тісному зв'язку з політикою та у публіцистичному характері французької літератури. Просвітники Франції були людьми «яскравого політичного темпераменту», для них мистецтво було часом «одним із видів багатогранної діяльності». У художніх творах просвітників можна було спостерігати тенденційність як відверто декларовану, так і приховану у тканину художнього тексту.

Простий аналіз доводить, що наслідком діяльності французьких просвітників була підготовка ідеологічних підвалин для проведення Французької революції ХУІІІ ст. Саме тому увесь рух відзначався гострим радикалізмом.

Наступною рисою був раціоналізм. Розум для них був верховним суддею у вирішенні філософських, етичних та політичних проблем, його ж законам мала підкорятися естетика. Розум, таким чином, ставав мірилом усіх речей, недаремно ХУІІ ст. у Франції називалося не лише епохою просвітництва, а й епохою Розуму. У той час слова «розумний» і «нерозумний» мали синоніми «прогресивний, передовий» і відповідно – «відсталий реакційний».

Третя риса – філософічність. Як правило, в художні образи втілювались найскладніші філософські проблеми. Серед них: проблема людської природи та пов'язана з нею проблема природної людини і природного права. Тематика цих проблем наскрізь була просякнута антифеодальною направленістю.

Не останнє місце у системі інтересів французьких просвітників займало виховання людини. причому вихованням охоплювалися не лише діти, але й дорослі, французькі просвітники трактували життя прогресивної людини, як безперервний шлях особистого вдосконалення. Особлива роль в діяльності просвітників відводилася антикатолицькій діяльності. У Франції до цього часу зберігся цілий клубок проблем, що були законсервовані ще з періоду релігійних війн ХУІ ст.. Боротьба за віротерпимість та рівність віросповідань була одним

із виявів політичної боротьби за громадянські права, розтоптані у феодально-абсолютистській державі.

Четвертою рисою була їх енциклопедична освіченість. У французькому суспільстві просвітники були надзвичайно активною та впливовою силою, а тому короновані особи Європи змушені були під тиском громадської думки дослухатися до них.

Серед соціально-політичних вчень, які мали вплив на просвітників можна назвати ідею «просвіченого абсолютизму» (Вольтер, Дідро), конституційної монархії (Вольтер, Монтеск'є), республіканізму (Ж.-Ж. Руссо), ранні комуністичні ідеї (Маблі, Морелі, Месьє та члени «соціального гуртка»). Різні соціально-політичні погляди впливали на вибір конкретного творчого методу, яким користувалися просвітники. Але вони мали спільну об'єднуючу підвалину – їх творчість мала послідовне антифеодальне спрямування.

Хронологічні рамки періодизації французької літератури специфічні, бо Просвітництво Франції майже повністю вкладалося у межі XVIII ст.. це відрізняє історію французької літератури від англійської, де перші кроки просвітництва помітні відразу ж після буржуазної революції 1688-1689 років та від німецької, де просвітницька література значною мірою представлена творчістю Гете та Шіллера, активно розвивалася у першій половині XIX ст., в той час, коли у загальному європейському літературному процесі панував уже романтизм.

Таки чином, умовно можна поділити французьку літературу епохи Просвітництва на такі основні періоди:

- Ранні просвітники;
- Молодше покоління просвітників;
- Представники сентименталізму.

До раннього Просвітництва належать Франсуа Прево, Ален Рене Лесаж, Монтеск'є і частково Вольтер. Помітна риса цього періоду просвітницької літератури – політична поміркованість.

Особливе місце в епоху Просвітництва випадає на творчість та особистість Вольтера. Його діяльність далеко виходить за межі першого періоду, він плідно продовжує працювати і в другий період, а за значущістю він сам становить цілу епоху в розвитку французької літератури та культури.

Другий етап французького просвітництва формують молодші просвітники. – енциклопедисти на чолі з Дені Дідро. Енциклопедистами вони називалися тому, що їх спільною працею стало грандіозне колективне видання просвітницької думки – «Енциклопедія» (1750-1772), навколо якого вони згрупувалися.

Третій етап французького Просвітництва – сентименталізм, представлений Жан-Жаком Руссо та його послідовниками Бернардином, Сен-П'єром, Ретифом де ля Бретонном та іншими. Хоча діяльність Руссо збігалася у часі з діяльністю енциклопедистів та Дідро, але розвивалась зовсім в іншому напрямку. Руссо представляв найбільш радикальне крило французького

Просвітництва і був ідеологом дрібної буржуазії – найбільш передового та демократичного крила «третього стану».

Прямим спадкоємцем літератури епохи просвітництва стала творчість авторів періоду Великої Французької революції ХУІІІ століття.

3. Першими представниками французького Просвітництва у літературі Франції були Прево та Лесаж. Своєрідність їх творчості полягала у тому, що вони на відміну від наступників були художниками слова, ане мислителями чи політиками.

Антуан Франсуа Прево д'Екзіль (1697-1763) був видатним письменником, публіцистом, значну частину свого життя – священиком, а тому в літературі відомий скоріше як абат Прево. Народився він в Едені в провінції Артуа, у родині поважного суддівського чиновника. Освіту здобував у ряді коледжів та в монастирі ордену єзуїтів у Парижі. Впродовж 1717 – 1719 років Прево був на військовій службі. Після тривалого перебування за кордоном у Голландії Прево повертається на батьківщину, служить проповідником у багатьох монастирях і викладачем шкіл, посилено вивчає філософію та мови, займається літературою. Вже у 1728 році виходять перші частини його роману «Нотатки та пригоди знатного чоловіка». У тому ж році, через конфлікт з церковниками, Прево залишає монастир і виїздить до Англії, а потім до Голландії. Він служить домашнім учителем, пише статті, видає художні твори. В Англії прево знайомиться з Ричардсоном та іншими просвітниками. В Амстердамі виходить продовження роману «Нотатаки...» (1731) частиною якого була відома «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско», надрукована у 1731 році в сьомій частині цього роману. В 1733 році вона з'явилася окремим виданням у Франції.

У 1734 році Прево повернувшись на батьківщину, продовжує вести активну публіцистичну та літературну діяльність і поновлює зв'язки з церковними колами. У 1734-1740 роках видає журнал «За і роти», що мав помірковану просвітницьку спрямованість і користувався значним успіхом. Журнал відіграв значну роль у формуванні передової громадської думки Франції, а також в ознайомленні французів з державним ладом та культурою Англії, сприяв також утвердженню реалістичних принципів у мистецтві. На цей же період випадає й публікація романів «Англійський філософ, чи історія Клівленда, позашлюбного сина Кромвеля» (1732-1739), «Кіллеринський настоятель» (1736), «Історія сучасної гречанки» (1740).

Після повернення з Бельгії та Німеччини на батьківщину працює над перекладами (серед його перекладних творів романи Ричардсона «Памела», «Клариса», твори Цицерона, Драйдена, Г'юма та інших), пише твори на історичну тематику «Загальна історія подорожей» (1745-1761), працює над незавершеною генеалогією-життєписом дворянських родів Конде та Конті. На цей час випадає публікація таких творів: «Філософські суперечки», «Історія Маргарити Анжуйської», «Історія Вільгельма-Завойовника», «Історія добре вихованої людини», «Історія людської моральності чи матеріали до історії людських почуттів», «Матеріали до історії порядності».

Серед усіх перерахованих праць Антуана Франсуа Прево найбільшою популярністю, розпочинаючи ще з ХУІІІ століття, користувалася «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско». Саме цей твір приніс авторові відомість і зберіг своє неабияке художнє значення для сучасності. Поглиблений психологізм, авантюрно-пригодницька фабула, гострий інтерес поєднані в цьому творі з критичним осмисленням сучасного авторові соціального життя Франції. Цікавим є факт, що поштовхом до написання твору стали любовні переживання самого автора.

«Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» написана у жанрі реалістичного психологічного роману. Оповідь ведеться від першої особи де Гріє, що надає художньому тексту особливої щирості та душевності. Таке емоційне забарвлення багато в чому суперечило просвітницькому раціоналізму та дидактичності. Переживанням персонажів притаманна наївна безпосередність. Роман дає підстави стверджувати, що автор заперечує становий розподіл суспільства, який заважає нормальній реалізації людських почуттів, відстоюючи їх щирість та відверте виявлення (ця запроваджена Прево лінія буде надалі розроблятися сентименталістами). Значну роль для розвитку романної дії має любовна інтрига. Кохання у романі Прево зображує як велике всепоглинаюче почуття, що приводить персонажів до конфлікту з принципами станового поділу феодально-аристократичного суспільства та буржуазною цинічною корисливістю. Сюжетна лінія проста: юнак із дворянської родини де Гріє пристрасно закохується у простолюдинку Манон Леско. В ім'я великого кохання він нехтує родинними зв'язками, приятельськими стосунками, службою, можливістю зайняти у суспільстві поважне становище. Кавалерові де Гріє важко змиритися з тим, що після всіх цих жертв Манон зраджує його, залишаючи його заради багатих покровителів (скоріше отримати гроші від багатих покровителів) і при цьому продовжує відчувати до нього глибоку симпатію, турбуватися про нього тощо. В характері Манон поєднується добро і зло, легковажність та щирі почуття. Особу молодого де Гріє автор наділив не стільки своїми особистими рисами, скільки зобразив представника передової французької молоді, що була близькою до просвітницьких кіл. Хоча твір позбавлений будь-яких пікантних сцен, які так часто зустрічалися у ХУІІІ ст. у придворній любовно-еротичній літературі, твір неодноразово потрапляв до числа заборонених, очевидно у зв'язку зі своєю гострою соціальною проблематикою.

Ален Рене Лесаж (1668 – 1747) народився в Сарзо в Бретані у родині нотаріуса. Освіту отримав в езуїтському коледжі та Паризькому університеті. Після нетривалої юридичної практики Лесаж у 1692 році переїздить до Парижа і присвячує себе цілковито літературній діяльності.

У творчості Лесажа можна виокремити два періоди. На ранній випадає переклад та переробки іспанських драматичних творів та адаптація їх для потреб французького театру.

У наступний період Лесаж звертається до створення власних оригінальних художніх текстів. Серед власних творів Лесажа найбільше

значення мають сатиричні, гостро соціальні комедії «Криспен, суперник свого господаря» (1707), «Тюркаре» (1708-1709), а також великі реалістичні романи «Кульгавий біс» (1707), «Історія Жиль Бланса із Сантильяни» (1715-1735), «Пригоди Робера Шевальє, прозваного Бошеном, капітана флібустьєрів у Новій Франції» (1732).

Другий період своєї творчості письменник пише значну кількість комедій, у якій використовує фарсову традицію. Ці комедії були опубліковані у десятитомному виданні під назвою «Ярмарковий театр, чи комічна опера» (1721-1737).

Найбільшого розквіту талант Лесажа досяг у його романі «Пригоди Жиль Бланса із Сантильяни». За рядом жанрових ознак він близький до англійських просвітницьких романів Філдинга та Смоллета, разом з тим у нього активно використані досягнення іспанського авантюристського роману ХУІ-ХУІІ століття, при цьому всьому збережено самотність та оригінальність французької національної літератури.

Монтеск'є. Його повне ім'я – Шарль Луї де Секонда де ла Бред барон де Монтеск'є (1689-1755). Цей відомий представник Просвітництва був не лише автором численних літературно-художніх та публіцистичних творів, а й визначним філософом-соціологом свого часу. Він народився поруч із містом Бордо, походив із старовинного аристократичного роду. Впродовж 1700-1711 років навчався в ораторіанському коледжі Жуї, після чого самостійно вивчив правознавство. У 1714 стає радником Бордоського суду (парламенту), а за два роки стає його президентом – до 1728. Цю посаду він успадкував від свого багатого аристократичного дядька разом з титулом барона Монтеск'є. Займається активною діяльністю в Бордоській академії наук, красномистьменства та мистецтв, членом якої він був. У 1721 році вийшов його перший роман написаний в епістолярному жанрі «Перські листи». У 1722 році приїздить до Парижа і пише пасторальні твори «Кнідський храм» (1724-1725), «Подорож на Пафос» (1727), а також філософсько-політичний діалог «Сулла та Євфрат» (1726), останній був спрямований проти абсолютизму.

Ставши членом Французької Академії, Монтеск'є багато подорожує по Німеччині, Голландії, Швейцарії, Італії, Австрії. Найдовше він зупиняється в Англії і вивчає тут суспільно-політичний лад. Ця подорож вплинула на формування соціально-політичних уподобань письменника і посилює негативне ставлення до феодально-абсолютистського влаштування Франції. Після повернення він цілковито поринає в наукову та літературну діяльність, створює ряд історичних праць: «Міркування про причини величі та занепаду римлян», «Історія правління Людовика ХІ», соціологічний трактат «Про дух законів», естетичний трактат «Про смаки», етичний трактат «Лізімах». У цих творах чітко простежуються політичні, етичні, естетичні та філософські принципи раннього просвітництва.

«Перські листи» – епістолярний роман з провадженням елементів екзотики. В цьому творі письменник цікаво та яскраво подає соціологічні погляди, які він пізніше оформить у чітку систему і подасть у філософському

трактаті «Про дух законів» та інших наукових працях. В романі широко відображене сатиричне полотно державного ладу, звичаїв і традицій правлячих кіл феодально-абсолютистської Франції кінця ХУІІ початку ХУІІІ століття. Персонажі роману – вигадані східні мандрівники – Узбек, Рика та Реді – озвучують просвітницькі ідеї самого автора. Роман написано на основі багаторічних щоденників письменника, що відбивають його найпотаємніші почуття та переконання. «Перські листи» торкаються проблем тогочасної сучасності: деспотизм та марнотратство монарха та його двору, моральний занепад верхівки суспільства, безправність та принижене становище представників «третього стану», засуджує загальну фінансову політику короля, його участь в агресивних війнах. Відстоюючи віротерпимість, автор спрямовує сатиру проти католицької церкви та інквізиції. З презирством говорить устами своїх героїв про римського папу та його пристрасті до грошей та інших земних багатств. Критикується в романі й прогнила придворно-аристократична культура.

4. Вольтер (1694-1778) був мислителем, публіцистом, письменником, літературним критиком та істориком. З часу його діяльності від його імені походить загальноєвропейське поняття «вольтеріанство» під яким розуміється особливий рух свободи та вільнодумства. Попри його загальноєвропейське поширення в ньому залишається щось суто французьке, національно забарвлене, як національно забарвленою була сама творчість цього видатного діяча французького Просвітництва.

Вольтер народився у Парижі у заможній родині. його батько Франсуа Аруе був нотаріусом, відомим юристом, чиновником та королівським радником. Впродовж 1707-1711 років Вольтер навчався в єзуїтському коледжі Карла Великого. Тут були написані його перші літературні твори. За сатиричні поезії та епіграми, спрямовані проти регента Франції герцога Філіпа Орлеанського, Вольтер був висланий у місто Тюль, а незабаром відправлений до Бастилії, де просидів майже рік.

Після його звільнення у театрі «Комеді Франсез» була поставлена перша класична трагедія Вольтера «Цар Едіп» (1718) і стала справжнім літературним дебютом молодого автора і принесла йому широку популярність. Славу отримали також його атеїстична поезія «Послання до Уранії, за чи проти» (1722) та поема «Ліга, чи Генріх Великий» (1723) – перші частини епічної поеми «Генріада».

Сутичка з придворним можновладцем де Роганом, що безкарно образив письменника, призвела до того, що в квітні 1726 року його знову ув'язнили до Бастилії й випустили лише за п'ять місяців за умови, що він тимчасово залишить Францію.

У 1726-1729 роках письменник перебуває в Англії, уважно вивчає її державне влаштування та суспільно-політичне життя, філософію й літературу, знайомиться з письменниками-просвітниками Поппом, Юнгом, видає поему «Генріада» (1728). Його перебування в Англії поглибило антифеодальні та просвітницькі переконання письменника і зайшло своє відображення в його

подальшій діяльності. У 1729 році вольтер повертається у Францію і пише твори:

- «Історія Карла XII» (1731)- твір на історичну тематику;
- «Храм смаку» (1731) – поема;
- «Брут» (1730) – трагедія;
- «Смерть Цезаря» (1731) – трагедія;
- «Заїра» (1732) – трагедія;
- «Філософські листи» (1731) – соціологічний твір, що став своєрідним

теоретичним підсумком тривалого перебування Вольтера в Англії. Основне ідейне спрямування цього твору пов'язане з критикою автором феодально-абсолютистського ладу тогочасної Франції. Видавець «Філософських листів» був заарештований, твір заборонений, Вольтерові знову загрожувала Бастилія. Письменник вимушений тікати до Швейцарії. Згодом він повертається у Францію і зближується з пані де Шатле, в замку якої (в Сирі) мешкає постійно впродовж наступних десяти років. Час проведений тут видався для Вольтера найпродуктивнішим у творчому відношенні. На цей період випадає поява його праць: «Трактату про метафізику» (1734), «Основи філософії Ньютона» (1738), історична праця «Вік Людовика XIV» (1739-1751), сатирична поема «Орлеанська діва» (1730-1735). В Сирі Вольтер створив ряд трагедій, написаних в дусі класицизму. В 1745 році письменник став членом Французької Академії, але його перебування при дворі французького короля не було тривалим, бо незабаром він знову стає опальним і виїжджає до провінції. У ці роки він пише філософські романи «Видіння Бабука» (1746), «Макромегас» (1752), трагедію «Семіраміда» (1747) та ще цілий ряд інших творів.

У 1749 році Вольтер знову у Парижі. У цей період він надає значної уваги театральному мистецтву. Пише трагедії «Орест» (1750), «Врятований Рим» (1750). Впродовж 1750-1753 років письменник за запрошенням пруського короля Фрідріха II перебуває у Потсдамі. Але скоро розгорівся конфлікт між короною та французьким просвітником, якого вже сама публіка почала називати «королем Вольтером». Вольтер повертається до Франції, але уникає столиці як небажаний гість для абсолютистської влади. Прагнучи мати відносну самостійність та застрахуватися від несподіваного арешту, Вольтер придбав два замки на швейцарському кордоні – в Турні та Ферні. В цей час було написано ряд статей для «Енциклопедії», що видавалася Дідро та Даламбером, філософський роман «Кандид, чи Оптимізм», трактат «Про віротерпимість» (1763), деякі юридичні твори, памфлети.

У 1778 році Вольтер відвідує Париж, його бурхливо вітає публіка, у свої 84 роки борець за високі гуманістичні ідеали, за добро і справедливість, був вкрай виснажений, а тому не витримує такого нервово напруження останніх днів, захворює і невдовзі помирає. За розпорядженням влади його поховано без почестей у глухій провінції Шампані, лише у 1791 році його було перепоховано з усіма можливими вшануваннями.

5. Сентименталізм як окремий літературний напрям, оформився в 1760-ті роки і характеризується прагненням відтворити світ почуттів простої людини й

викликати співчуття до персонажів у читача. Серед французьких сентименталістів можна виокремити Ж.-Ж. Руссо («Юлія, або Нова Елоїза», «Сповідь»), Дені Дідро («Жак-фаталіст», «Черниця»), Б. Де Сен-П'єр («Поль і Вергінія»).

Сентименталізм зароджується всередині просвітницької ідеології. Він стає негативною реакцією на просвітницький раціоналізм. Культіві розуму, що панував як у класицизмі, так і в просвітництві, сентименталізм протиставив культ почуття. На зміну знаменитому вислову знаменитого раціоналіста-філософа Рене Декарта «Я мислю, отже, існую» приходять слова Жан-Жака Руссо «Я відчуваю, отже, існую».

Риси напрямку:

- зосередження уваги на внутрішньому світі людини, гіперболізація почуттів;
- об'єктом зображення обираються події, що можуть зворушити читача: нещасливе кохання, утиски й переслідування персонажа, страждання самотньої людини, нерідко – смерть;
- головні персонажі звичайні люди – вихідці з народу, міщани та селяни, хоча й ідеалізовані, позбавлені негативних рис, але не вбогі, бо їх страждання пов'язані з душевними проблемами, а не зі злиднями;
- тон викладу часто елегійний чи меланхолійний, коли йдеться про позитивних персонажів і гумористичний чи сатиричний – коли про негативних. Особливу роль відіграє пейзаж – він стає засобом відтворення душевних переживань персонажа;
- улюблені жанри: подорожні записки, родинні, психологічні романи – з епосу; з лірики – елегії, ідилії, послання; з драматичного роду – міщанська драма.

Дені Дідро (1713-1784) – видатний французький філософ-матеріаліст, публіцист, теоретик мистецтва, критик, драматург, прозаїк – був очільником енциклопедистів і безперечним лідером другого молодшого покоління просвітників.

Творчість Дідро можна розподілити на кілька періодів. До раннього належать філософські твори, написані з позиції деїзму (вчення про існування Бога, що створив світ, але більше не втручається у розвиток світу, що розвивається за власними законами): «Філософські думки» (1746), «Аллен, чи Прогулянка скептика» (1747), «Про достатність природної релігії» (1747), «Лист сліпих у настанову зрячим» (1749). Попри непослідовність критики Дідро постулатів релігії, можна твердити, що вже перший період позначився поступовим зростанням атеїстичних переконань. Перші художні твори мали характер учнівських: «Нескромні скарби» – грайливий роман, написаний у 1748 році, новела «Біла птаха» (1748) – позначена впливом галантно-еротичної придворної літератури. Ці твори стали своєрідними ескізами для масштабного філософського роману Дідро – «Племінник Рамо».

У наступний період помітна зміна акцентів у тематиці творів: домінантними стають матеріалізм, анти феодалізм та атеїзм. Серед творів

відомі такі: «Думки про пояснення природи» (1754), «Сон Даламбера» (1769), «Розмова Даламбера та Дідро» (1769), «Філософські принципи» (1770), «Елементи фізіології» (1773-1774).

Серед нового, про що говорив філософ-матеріаліст було міркування про відносність межі між живою та неживою (органічною та неорганічною) матерією, тісний зв'язок з новими даними природознавства. Твори цього періоду позначені чіткою політичною тенденційністю і часто носять відверто агітаційний характер. З основними естетичними, етичними та філософськими поглядами того періоду пов'язані і художні тести Дідро та його літературно-критичні й теоретичні нароби: «Розмови про позашлюбного сина» (1757), «Салони» (1759, 1761-1771, 17775, 1781), «Про драматичну літературу» (1758), «Парадокси про актора» (1773).

Серед його художніх творів відомі драми «Позашлюбний син» (1771), «Батько сімейства» (1758), психологічна антиклерикальна повість «Монахиня» (1760), філософські романи «Жак-фаталіст та його господар» (1773), «Племінник Рамо» (1762), новели «Бесіда батька з дітьми» (1773) та «Два приятелі з вулиці Бурбонн» (1773) тощо.

6. Розвиток Просвітництва в Італії має такі особливості:

- упродовж декількох століть, майже до сер. ХУІІІ ст.. на півострові тривали безперервні війни. Турки, іспанці, французи перетворили країну на плацдарм у боротьбі за європейське владарювання.

- Італія являла собою роздрібнену державу. (три королівства, республіки, області тощо).

- Кожне місто-державо мало своє особливе нарiччя. Поняття «італієць» виховувалося упродовж ХУІІІ ст.. зусиллями просвітників й патріотів. Це затримувало розповсюдження, а тим більше розвиток нових ідей.

- Влада кожної з держав, особливо північ, сприяли розвиткові торгівлі, промисловості, сільського господарства переслідуючи свої інтереси. Потрібно було хоч би частково ліквідувати середньовічні права на землю дворянства і покращити стан селян.

- Боротьба з феодалізмом пов'язана певною мірою і з боротьбою проти церкви, бо церква мала на той час найбільші земельні ділянки і привілей, які негативно відображалися на житті селян. А тому, в деяких державах, було скорочено землі церкви, а у 1773 й скасовано єзуїтський орден.

Вплив священників – величезний, кожна родина намагалася мати свого – найчастіше старшого сина, який ставав покровителем родини. Розпуста та злочини духовенства не каралися, бо підпорядковувалися власному судові «рука миє руку». Розповсюджується розбійництво серед убогих, а серед заможних – чічібейзм. Кожна жінка мала такого чічібейя і обоє нічим не займалися, окрім задоволення фізичних потреб. А тому це явище було висміяне як серйозне зло у сатиричних поемах та комедіях ІІ пол. ХУІІІ ст..

- Опера Італії піддавалася також критиці, як притулок для неробів, а не осередок культури. Створювалися салони в ложе, грали в карти, літ. тексти опер були не важливими для суспільства.

Нова епоха літератури для Італії прийшла на початку ХУІІІ ст. і мала повністю відмовитися від тих форм мистецтва, що панували у ХУІІ ст. Потрібно було відмовитися від «розважальності», до якої тяжіла стара школа.

«Просвещать разум, поднимают дух в область возвышенного... распространяют любовь к общественному добру, запечатлевают в душах идеи достоинства и порядка, делают добродетель увлекательной, украшая ее колоритом красоты и пылом чувств, воспитывают нравственное чувство при помощи чувства художественного»(Чезаротті) – такою було основна тенденція нової італійської літератури.

Особливим успіхом в той час користувався жанр, що виник у результаті співпраці літератури та музики – **мелодрама**. Найвідоміший мелодрамі того часу П'єтро Метастазіо (1698-1782) з творами «Покинута Дідона», «Милосердя Тіта», «Аттій Регул» тощо.

Не менш сприятливим став цей період і для розвитку журналістики. Спочатку це були «дубляжі» французьких і мали науковий характер, але згодом в них з'являються публіцистика, літ. критика, відзиви на події дня, художні твори – новели та оповідання. За взірць слугували англійські журнали.

7. Найважчою проблемою Італії епохи просвітництва була мовна. У роздрібненій державі літ. мова не була загальнонаціональною, прийнятою. Безкінечні суперечки щодо мови корисні були лише тим, що не дозволяли прийняти рішення, яке б насильно обмежило роль літ. мови у розвитку італійської культури і припинити життя діалектів.

Комедія **дель арте** – комедія масок майже вирішувала цю проблему, адже її особливістю була багатомовність.

По-перше, комедія масок – це специфічне мистецтво. Сценарії таких комедій писалися письменниками-драматургами чи акторами, причому у скороченому варіанті – основні сцени, а ролі й слова придумували актори – імпровізували. Незалежно від сюжету вона мала постійних діючих осіб, що являли собою традиційні життєві типи-схеми. Чотири персонажі грали в масках – Арлекін, «хороший» служник, основна діюча особа; Брігелла – «поганий» служник, живе обманом та розрахунком; Панталоне – старий-багач, що бігає за дівчатами, отримує ляпаси й смішить публіку; Лікар, який постійно не до ладу говорить латинські фрази.

Важливо, що в дель арте «**маска**» має значення не речового явища, предмета, що закриває обличчя актора, а визначає певні соціальні та театральні типи, характери персонажів.

В комедії брали участь і дві пари акторів без масок: молода, наївна дівчина (Ізабелла, Розаура); більш зріла кокетка Беатріче; два коханці – ніжний Флориндо та грубий Леліо. Як правил, ще була служниця – Кароліна чи Коломбіна.

Велику роль у виставах комедії дель арте відігравала любовна інтрига, як основна діюча сила. Спритні слуги допомагали закоханим пройти всі перешкоди й влаштуували їхнє щастя попри волю батьків. Справа закінчувалася шлюбом.

Характеристика: вільнодумство, бурхливий оптимізм, уславлення земного життя, критичне ставлення до релігії й церкви й вищим станам суспільства; сатирична спрямованість, засудження громадських вад та недоліків. Соціальна тенденція виражалася у зіткненні двох груп персонажів – «батьків» та «дітей» – між молодими закоханими й служниками та старими.

Ця комедія виробила такі прийоми акторської гри, принципи побудови п'єс, які використовувалися і надалі. Комедія масок справила не абияке враження на Європу в цілому, адже група акторів гастролювала і не вимагала особливої сцени – вулиця. Жінка вперше тут зіграла роль, стала вважатися актрисою.

Проте так а комедія мала і низку вад: однобокість і спрощеність у зображенні життя, відсутність великих художніх узагальнень, яскравий і грубий комізм (буффонада), перенасиченість жартами та трюками, в них нерідко вживалися лайливі слова та непристойні рухи.

З середини ХУІІ ст.. вона занепадає, а на зміну приходить новий період розвитку італійського театру.

9. Підйом італійського театру пов'язують з творчістю Карло Гольдоні (1707-1793).

В родині дуже любили театр і це сприяло розвитку театрального інтересу драматурга, яки змалку почав створювати власні п'єси. Вивчившись на адвоката, він все більше тяжів до театру, навіть після захисту дисертації.

Перший період його творчості пов'язують з місцевою трупю Імера, з якої почав свою драматургічну діяльність. Гольдоні ще не визначився з творчим методом, а тому пише віршовані та прозові інтермедії, оперні лібрето. Цей період яскраво засвідчує традиційне літературне та театральне спрямування автора: «Світська людина» (1738), «Чудова жінка» (1743), «Банкрут» (1741) – в них здійснюється лише І етап сценічного та театрального реформування. Теоретичні основи щодо словесного, літературного тексту комедій та прийомів акторської гри відображена у п'єсі «Комічний театр». Він вважав, що нова комедія – це комедія характерів. Важливим у реформі Гольдона було усунення імпровізації і введення в комедію чіткого літературного тексту, якого мали дотримуватися актори. Проте запроваджував це поступово: у перших п'єсах розписаною була лише роль головного актора, інші імпровізувалися, а у «Чудовій жінці» ролі написано для всіх.

Другий період творчості (1748-1753) пов'язаний з трупю Медебака, більш насичений творчою активністю й зрілістю. «Хитра вдова» (1748), «Слуга двох господарів» (1749), «Чесна дівчина» (1749), «Брехун» (1750), «Феодал» (1752), «Трактирщиця» (1753). Упродовж лише сезону написав 16 комедій.

Третій період – театр Сен-Лука у Венеції (1753-1762). В цей період драматург повертається до народної трагедії, п'єси стають демократичніші та реалістичніші: «Курйозний випадок», «Нова квартира», «Самодури» тощо. У п'єсах викривається самодурство, забобонність – протести проти старої феодальної моралі та корисливості, деспотизму в родині.

Прогресивна спрямованість, демократичні та реалістичні сторони його творчості викликали невдоволення аристократичної реакції. На противагу його комедії характерів Гоцці відроджує дель арте. Драматург у відповідь ставить свою прощальну п'єсу «Один з останніх вечорів карнавалу» (1761) і назавжди залишає рідне місто, від'їжджаючи до Парижу на нове місце роботи.

Останній період його творчості пройшов у Парижі (1762-1793). Написав декілька комедій та оперних лібретто. Най видатнішою є «Бурчун-благодіяч», написана французькою мовою та «Мемуари».

Особливості творчого методу: реаліст, майстер зображувати характери й життєві конфлікти у комедійному плані. Світовідчуття і творчість як представника просвітництва суперечливі. Його образна система більш вільна від просвітительської умовності й розсудливості, емоційніша. Аристократію критикував більше в моральному плані, а не в політичному. І взагалі він був більше політично помірним діячем, ніж французи-просвітники.

Вищим критерієм й суддею мистецтва він вважав життя. Задачу комедії вбачав в утвердженні добродетності за умов дотримання життєвої правди та природності.

9. Карло Гоцці (1720-1806) був повною протилежністю Карло Гольдоні. Він походив зі старовинного дворянського роду і вважав, що світом має правити аристократія. Він ненавидів філософію того часу, культ розуму, почуттів, який йшов в Італію з Франції, саме поняття свобода, бо воно пов'язувалося зі звільненням народу від феодалізму. Міщанська драма драгувала його.

Гоцці проповідував народові беззаперечну слухняність, відмову від власного розуму заради підкорення релігійним догмам й давньому політичному феодальному режимові.

Відкидаючи Гольдоні Гоцці не визнавав ні «сльозливу комедію», на міщанську драму вбачаючи в них потрясіння засад, апеляцію до почуттів задля розвалу та підривання авторитету влади. Проте й нова італійська комедія, на його думку не годиться, бо відображає чужі для італійців закони. Таким чином він вимушений був повернутися до комедії масок, яка вже йшла до занепаду.

Першою комедією, що була інсценізована «Любов до трьох апельсинів» (1761). ця казка, яку нібито розповідали няньки дітям на ніч, була, за словами автора, була написана з метою довести, що успіх комедія Гольдона і комедії взагалі не є доказом їх високої якості, боцімто будь-яка нісенітниця могла зацікавити глядача і викликати захоплення. Це була яскрава неповага до Гольдоні, театру і особливо до глядача. Уся подальша творчість Гоцці, як би він не ставився з і своїх аристократичних позицій до народу, натовпу, свідчить про те, що він намагався завоювати прихильність цього натовпу.

Найбільш відомими є його казки «ворон» (1761), «Король-олень» (1762) і особливо «Принцеса Турандот» (1763), в якій немає ані масок, ні навіть того сміху, який викликала чи не кожна дія «Любові до апельсину». Взагалі сміх поступово у казках втрачає значення і поступово на перший план виводиться

символіка з філософським змістом, тому що фантастику в ті часи сприймали як повчальну алегорію – інакше важко виправдати цей жанр.

Перетворюючи одних предметів в інші, короля в оленя, чудовисько в красуню, раба в тигра, птаха у воїна, можуть викликати лише миттєве здивування, якщо за цими перетвореннями не стоїть нічого більшого. Ф'яби (казка по-італійськи) наповнені моральним пафосом. Кожен герой захоплює не своєю пристрастю, а готовністю здійснити для неї все на що здатна людська душа. І пристрасть ця оцінена не лише своєю інтенсивністю, а й метою, до якої вона прагне. Гоцці не любив «сльотливу драму», проте прагнув до того ж самого – розсмішити і розчулити.

Загальний тон усіх п'єс Гоцці оптимістичний, і коли настає період благополуччя, то всі ллють сльози від радощів, спадає та мерзотна луска з прекрасного обличчя, тигри перетворюються на благо розумних старців, а маски витанцьовують і мелють нісенітницю, – усі пережити випробування забуваються, глядач виходить з театру і чомусь радіє, йому справді здається, що він був присутнім на смішній й веселій виставі. Проте, якби у казці не було глибоких почуттів, а темні сили не загрожували щастю. Навряд чи глядач бав під впливом казкового оптимізму.

Дія п'єс Гоцці будується у двох планах: реальному та надприродному. Те, що відбувається в реальному житті, самі по собі не має ніякого смислу, бо воно не може бути пояснене реальними причинами. Причини – в області надприродного чи дивного. Кожна казка містить в собі моральне повчання, має на меті нав'язати глядачеві покору провидінню, покору тому, хто вимагає від героїв незрозумілих жертв, жорстоких вчинків, проте глядач розумів це не так, як автор. Глядач співчував героям не у їх покірливості, а у силі волі витерпіти все заради коханої людини. А це утверджувало в людях бажання справедливості, моральній сталості – всього того, що треба було патріотам у боротьбі за нове суспільство.

Отже, Гоцці не міг врятувати комедію масок від занепаду, хіба що затримав цей закономірний процес. Багатьом його сучасникам маски в його комедіях видавалися зайвими і заважали загальному ефекту п'єс.

Література разом з суспільною думкою розвивалася в іншому напрямку. На сцені бачилося більш відкрите, правдиве, точне відображення сучасної дійсності, служіння справедливості, виконання суспільного обов'язку та боротьбу за глибоку реформу суспільства.

Таким чином вся Європа готувалася до революції, що нібито й випадково, але закономірно, відбулася у Франції.

Лекція 8. Просвітництво в Англії

ПЛАН

1. Особливості розвитку мистецтва та просвітницької літератури в Англії.
2. Періодизація англійської просвітницької літератури:
3. Розквіт поезії та журналістики;
4. Просвітительський роман;
5. Криза Просвітництва. Сентименталізм, преоромантизм.

Рекомендована література: 8, 9, 15

1. По-перше, буржуазна революція в Англії відбулася ще у ХУІІ ст., а тому Просвітництво розвивалося уже в умовах буржуазного устрою. При цьому, слід врахувати, що буржуазія під час революції 1640-1649 років була налаштована революційно, але поступово її революційні традиції були послаблені, що й призвело до поновлення на престолі династії Стюартів, після смерті Кромвеля. В цю епоху реставрації було поновлено закони та звичаї феодальної доби. Пуританство, що раніше виражало ідеологію прогресивної буржуазії, прийняло раціональний характер, набуло рис лицемірства, обмеженості, нетерплячості, особливо до мистецтва, яке пуританці вважали розбещувачем людей, воно відволікало від молитви.

Певним компромісом між новим дворянством та буржуазією став державний переворот 1688-1689 років («славетна революція»). Проте боротьба продовжувалася ще принаймні впродовж 120 років.

Англійські просвітителі створювали літературу та мистецтво, спираючись на матеріалістичну філософію та естетику ХУІІ ст. (вчення Гоббса, Локка, Толанда). Саме сенсуалізм Локка допомагав його послідовникам у боротьбі з пуританством, яке гальмувало розвиток науки та мистецтва.

Просвітництво в Англії можна поділити на *радикально-критичне та помірне крило*. Радикально спрямовані письменники-просвітники висміювали лицемірство, зверхність аристократів, викривали соціальні вади. Представники іншого крила будували свою естетику на суб'єктивній філософії Берклі та християнській етиці; намагалися вести примирювальну політику відносно пуританства.

2. Періодизація англійської просвітницької літератури:

- Перший період (1688-1730) – розквіт поезії просвітительського класицизму; значні успіхи журналістики, що стали передумовою виникнення моралістичного роману; поява нових жанрів в драматургії; укріплення естетичної думки.

- Другий період (1730-1750) – розквіт просвітительського реалізму; домінуючий жанр – просвітительський роман.

- Третій період (1750-1790) – виникнення та розвиток нового напрямку – сентименталізму, а пізніше й предромантизму.

Перший період просвітництва характеризується боротьбою з пуританськими поглядами на мистецтво, суспільна значущість якого відкидалася пуританцями, а також появою критики вад буржуазії.

Філософ **Штефтсбері** в своїх працях таки зумів довести, що мистецтво є важливою формою суспільної свідомості, яка стимулює його розвиток. Він вважав, що мистецтво приносить користь і благо людству; вчив, що краса і добро пов'язані нерозривно, а тому істина й добродійність пізнається через мистецтво; звільнив мистецтво від релігії. У вченнях Штефтсбері стверджує, що розум – єдиний критерій оцінки суспільних, релігійних, етичних та громадських явищ. Всесвіт, за його уявленням є гармонійним, а отже, й людина добра від природи, зло є наслідком омани, нерозуміння, а тому легко усувається. В то й же час матеріалістичні в своїй основі погляди Штефтсбері, в силу історичних умов не були послідовними. Він вважав, що релігія потрібна народу, а науковцям та діячам мистецтва пропонував обходитися без релігії, використовуючи даїзм (вчення, що припускає існування бога, але не у розвитку природи чи людства).

Філософію Штефтсбері розкритикував Мандевіль, який стверджував, що добродійність і злоторення – наслідки впливу оточення. Він вважав, що буржуазному суспільству притаманні вади, але їх треба викривати. Його погляди вплинули на творців соціально-побутового просвітительського роману в Англії.

У першу третину ХУІІІ ст. в англійській літературі значне місце посідає класицистична поезія. Найвидатнішим її представником є Олександр поп (1688-1744). Закутий в класицистичні принципи, його твори мали загалом описовий і дидактичний характер. В цілому його творчість мала прогресивне значення. Він пропагував просвітництво («Досвід з людиною»), у своїх сатирах висміював позиції аристократів й буржуа-пуританців. У суспільному житті, Поп також відіграв важливу роль, допомагаючи журналістам Аддісону та Стиллю налагоджувати свою журналістську діяльність.

Проте надалі поезія й естетика Попа йдуть явно не в ногу з часом. Його класицизм гальмував розвиток мистецтва, його сатирам не вистачало відваги та любові до народу, які вирізняють творчість Д. Світа, Філдінга, Смоллетта.

В першій третині століття активно розвивалася просвітительська драматургія. П'єси Аддісона («Катон», 1713), Гея («Опера жебрака», 1722) мали великий успіх. Широкого розповсюдження дістала п'єса драматурга Лілло «Лондонський купець» (1713), яка стала першим зразком нового жанру – «міщанської драми». Пожвавлення в театральне життя внесли й сатиричні п'єси Філдінга, який розпочав у 20-х роках свою літературну діяльність.

Подальший розвиток сатиричної драматургії був перерваний у 1737 році прийняттям білля про театральну цензуру. Найбільшу художню цінність в драматургії Англії мають п'єси Голдсмита («Громадянин світу, чи листи китайця», «Векфільдський священник») та комедії Шеридана («Суперник», «Школа злослів'я», «Критик»).

Тож основним надбанням англійських письменників Першої половини ХУІІІ ст. – створення й теоретична обґрунтованість роману нового часу. Роман

виявився могутнім засобом художнього пізнання дійсності в умовах прогресивно налаштованої буржуазії, яка була зацікавлена у пізнанні матеріального світу. З переходом буржуазії на реакційно-оборонні позиції в кінці століття, буржуазний роман вичерпав себе як жанр.

Лише після довготривалого періоду перед романтичної та романтичної реакції роман був знову відроджений на основі нових принципів як велике реалістичне мистецтво.

Даніель Дефо (1661-1731) Справжній син свого часу, Д. Дефо ввійшов у літературу як засновник роману Просвітництва; він відтворив у своєму романі і підйом в англійському буржуазному суспільстві, і боротьбу з забобонами феодалізму, а також екзотику великих географічних відкриттів та початковий період колонізації.

Авантюрні та пригодницькі романи Дефо ще майже не відображають внутрішнього життя індивіда, присутні лише елементи психоаналізу. Проте, його романи «Моль Флендерс» (1721), «Полковник Джек» (1721) емоційні, в їхніх сюжетах відбилися реальні конфлікти того часу. Відмінна риса героїв Дефо – життєрадісність, оптимізм і стичний погляд на життя.

В романі «*Робінзон Крузо*» закладена глибока філософська ідея – мета людського існування – творча праця, перетворення природи задля створення комфортного існування людей.

Сюжет роману має багато спільного з жанром морського роману (відомий в Давній Елладі), але все незвичне письменник перетворював на розповідь про звичайне й «земне», реальну людину.

Образ Робінзона досить складний: по-перше, в ньому автор розкрив найкращу рису нового класу – працелюбність; показав складний психологічний розвиток особистості – від легковажного гульця до сильного й вольового чоловіка; основні моральні якості – індивідуалізм та егоїзм.

Характерними рисами Романа Дефо є лаконізм, прискіпливо-детальне розкриття психіки персонажа (щоденне), сувора мова твору, яка часто має діловий і навіть канцелярський характер.

У 10-20 роках починає друкуватися **Джонатан Свіфт** (1667-1745). Ірландець за походженням Світ, отримав чудову освіту й близько 10 років знаходився в самій гушавині політичного життя Англії. Він одним із перших європейських просвітителів виступив не лише проти забобонів феодального устрою та його вад, але й проти колоніальної експлуатації. Тож в демократичних колах Ірландії він користувався авторитетом, а в Лондоні його побоювалася влада.

Антиклерикальна книга «*Казка про бочку*»(1703) стала суттєвим ударом по основам релігії. В сатиричному романі «*Мандри Гуллівера*»(1714-1726) Свіфт гнівно критикує вади англійського суспільства і песимістичного дивиться на можливості розвитку людини в ньому. Майстер сатири майстерно володіє гіперболою, алегорією, шаржем, гротеском. Його сміх майже завжди переходить у сарказм, гнівні філіпіки; нищівні порівняння, тонка іронія створюють незабутні ефекти.

Свіфт наніс перші відчутні удари по класицизму. Так, якщо в *«Битві книг»* (1704) він ще поділяє думки Буало та Попа, то вже у вставних фрагментах *«Казки про бочку»* він засуджує стан англійської літератури після 1660 року. У небагатьох статтях, присвячених питанням літературної теорії, він висловлює думку про оновлення англійської літературної мови, за введення народної мови в неї, за порушення суворо розрізнених стилів, висміює поклоніння перед античністю. Продовжуючи традиції Шекспіра, Свіфт боровся за звільнення суспільної думки від забобонів, а мистецтва від релігії.

Самюель Ричардсон (1689-1761) – засновник сімейно-побутового роману та початківець сентименталізму. Звернувшись до зображення в романі внутрішнього світу героя, його душі, Ричардсон тим самим демократизував літературу, ввівши нового героя – представника буржуазії та простолюдина (Клариса Гарлоу, Памела). Побут буржуа та аристократів, їхня мораль та психологія – ось, що стало основним у творчості письменника. Очевидно, відчувши потреби часу, ввівши героїв із середніх станів, письменник скористався механізмом старого роману ХУІІІ ст. – роману у листах, де поряд з необхідними елементами сюжету використовується безліч непотрібних дрібниць та спостережень. Ричардсон також зумів звільнитися від деяких негативних рис класичної естетики: з одного боку, він чітко розмежовує негативних та позитивних персонажів, зловживає повчальними та настановними елементами, а з іншого, обмежившись межами родини, він наділяє своїх позитивних героїв над чуттєвістю. Прагнення примирити суперечності суспільства, за допомогою проповідування морального самовдосконалення й релігії, багато в чому стали причиною втрати популярності й забуття його творів.

Апогею свого розвитку англійський просвітительський роман досягає у творчості **Генрі Філдінга** (1707-1754) – драматурга, романіста та теоретика літератури. Філдінг був письменником-новатором, по суті, його можна назвати творцем соціально-побутового роману. На відміну від Ричардсона, він сміливо виступає й нападає на пуританство, корупцію державної влади, реалістично змальовує зубожіння народу, тобто робить все те, перед чим зупинялися Свіль, Аддісон, Лілло, Ричардсон.

Подібно до Свіфта, Філдінг викорінює релігію зі своєї творчості й естетики і це сприяє швидшому розвитку роману як жанру.

У 30-ті роки Філдінгом було створено понад 20 –ти п'єс, найкращими з них є *«політик з кав'ярні, або суддя, що піймався у власний капкан»* (1730), *«Дон Кіхот в Англії»* (1734), *«Пасквін»* (1736), *«Історичний календар на 1736 рік»* (1737). Надалі він починає писати повісті та романи *«Історія Джонатана Уайльда Великого»* (1739-1743), *«Історія пригод Джозефа Ендрюса»* (1742), *«Амелія»* (1751).

Проте найбільшого шанування дістав роман *«Історія Тома Джонса»* (1749) з теоретичними підрозділами до кожного розділу. Сам Філдінг добре розумів значення свого подвигу, а тому в одному з підроді дів написав, що він є засновником нового жанру, а тому й має право вводити в нього нові закони.

Основним предметом мистецтва Філдінга вважається людина, як найвищий предмет зображення. Він підкреслює невичерпність цього предмету мистецтва, порівнюючи письменника з кухарем: *«Скоріше кухар перебере всі види тваринної та рослинної їжі, аніж письменник вичерпає усі можливості й різноманітності людської природи»*. У своїй комічній епопеї Філдінг використовує парадокс – прийом, заснований на перекручуванні звичних буржуазних уявлень про порок і добродетель: автор викриває «добропорядного» й благо розумного Блайфіла і протиставляє його безпутному Тому Джонсу, що мав погану репутацію, але на справді був великодушною й щиросердною людиною.

3. Третій, останній етап розвитку англійського просвітництва характеризується пануванням сентименталізму. Аграрно-промисловий переворот 50-60 років, призвів до знищення класу селян, так званого вільного йомені. Позбавившись землі селяни змушені були шукати роботи й притулку в місті, це призвело до зростання голоду, жебрацтва, проституції, підвищення злочинства, смертності. Усі ці страждання має знаходити своє відображення в ідеології та мистецтві. У 50-ті роки ХУІІІ ст. сентименталісти, продовжуючи зберігати віру у потенційні можливості буржуазного прогресу, в те, що людина добра від природи, а зло випадкове явище, поступово втрачають віру в розум. Вони вже відмовляються вірити в те, що розум всемогутній, а тому виходять в своїй практиці з принципів «істинним є лише почуття, веління серця». А все це говорить про кризу всього просвітительського світосприйняття й світорозуміння в недалекому майбутньому.

Найяскравішими представниками цього напрямку вважаються **Лоренс Стерн**, який продовжив розвиток роману як жанру, приділяючи ще більше уваги внутрішнім перипетіям персонажів, **Олівер Голдсміт**, твори якого вирізняються різножанровістю, та методикою створення.

Криза просвітництва, що розпочалася разом в роки війни з американськими колоніями, почуття невпевненості, нестабільності буття сприяли тому, що ідеологи та письменники буржуазного класу все більше звертаються в останній третині ХУІІІ ст. до філософії Берклі, до релігії. Зокрема в поезії сентименталізму й у «готичному романі», який виник в останнє десятиліття ХУІІІ ст., схильність до релігійності, містики, зверхприродного досягає справді значних масштабів. У романах письменників-готиків – Горейса Уолполла, Анни Редкліф, Льюїса Бекфорда – відображення кривавих, таємних й рокових подій стає самоціллю.

Поезія в останню третину століття стає найрозповсюдженою, саме вона остаточно знищила залишки класицизму в літературі та суспільстві. Так, якщо поети-сентименталісти в своїх творах прославляли селян, показували маленькі радощі простих людей, виражали протест жорстокості поміщиків, то поети – передромантики розбудили в суспільстві зацікавлення пам'ятками УНТ, переказам, казкам, старим баладам, проклали шлях народній мові та літературі.

Представники цього напрямку: **Макферсон, Чаттертон, Роберт Бернс** та інші.

Лекція 9. Просвітницька література Німеччини

ПЛАН

1. Економічні та суспільно-політичні умови розвитку німецького просвітництва.
2. Періодизація та основні риси чотирьох періодів німецької просвітницької літератури.
3. Творчість Готшеда, Клопштока.
4. Представники руху «Бурі і натиску».

Рекомендована література: 1, 7, 15

1. Історична доля Німеччини помітно відрізнялася від долі більшості європейських держав.

По-перше, країна не мала національно-політичної єдності, а являла собою конгломерат з 300 князівств;

по-друге, така нецентралізована держава демонструвала повну економічну відсталість та архаїчні форми феодальних відносин;

по-третє, суспільний безлад у державі був значною мірою спровокований Тридцятирічною війною;

по-четверте, в Німеччині ХУІІІ ст. все ще панувало кріпацтво.

За словами Енгельса: *«Німеччина того часу – одна бридка, гниюча маса, що розкладалася. Ніхто не відчував себе добре. Ремесло, торгівля, промисловість і землеробство країни були доведені до найнікчемніших розмірів. Селяни, ремісники та промисловці страждали вдвоє – від паразитичного уряду та від поганого стану справ. Все прогнило, розхиталося, ладне було зруйнуватися, й неможливо було навіть сподіватися на благодатну зміну, тому що нація не мала у собі сили навіть на те, щоб прибрати розкладений труп віджилых інституцій»*. Отже, країна скніла у провінційній відсталості, під гнітом феодальних деспотів, релігійних та суспільних упереджень, всередині роз'єднаної території часто спалахували міждержавні конфлікти.

З ряду історичних причин в Німеччині не було й суспільних сил, здатних вести боротьбу з феодальною реакцією. Лише де-не-де спалахували поодинокі селянські повстання. Німецьке бюргерство, в основній своїй масі полохливе, не мало того бойового духу, як французька буржуазія. Особливо важкими були перші десятиріччя ХУІІІ ст..

Німецькі просвітителі, спираючись на силу слова та морального прикладу, намагаються перебудувати суспільство на розумних засадах, привести соціальні відносини у співвідношення з правами людини. вони критикують феодальне суспільство, найбільш радикально налаштовані серед них: Лесинг та діячі «бурі та тиску»; критикують німецьке бюргерство, засуджують його пасивність політичну, догодження владі. Письменники-просвітителі ставлять собі на меті підняти національну, суспільну свідомість народу, перетворити нерішучого бюргера у стійкого захисника своєї свободи.

Передові німецькі просвітителі (Лесинг, Віланд, Гете, Шіллер) борються за єдність країни, виступають проти «місцевого націоналізму». Вони проголошують себе космополітами (громадяни світу), це позитивно відбилося на розвитку країни.

Для німецьких просвітників характерна критика релігійного фанатизму, захист свободи совісті, тим самим намагалися розкріпачити людину від опіки церкви, вивільнити її думку.

Історичні межі просвітництва у Німеччині досить широкі: остання чверть ХУІІ ст. – кінець ХУІІІ ст., коли просвітництво змінює романтизм. Загалом же розвиток просвітництва Німеччини має еволюційний характер – зі свідомістю нації, зростає й соціальна активність, а просвітницький ідеал стає більш гуманістично насиченим.

2. Періодизація німецької просвітницької літератури.

Перший етап умовно 20-50 роки. Просвітницька думка в цей час відрізняється помірністю. Критика феодальних відносин розгортається в основному в моральному плані і часто в абстрактній формі на матеріалі античної літератури. Творчість пронизана моралізаторством. Від письменника вимагається служіння суспільству, у плані розвінчання «порока» й уславлення «добродійності». Головного тону у літературному житті першого етапу задають класи цисти Готшед та його однодумці. Правда, в 40-ві, а особливо в 50-ті роки диктатура класицизму дає тріщину – в літературу потрапляє «чуттєве віяння», пов'язане з філософією сенсуалізму. Зароджується «чуттєва» комедія, що відображує міщанський побут. Головним захисником «чуттєвості», протиставленої класицизму, раціоналізму, виступає Геллерт. У руслі побутової «чуттєвої» драматургії розвивається в основному й творчість молодого Лесинга. З «культурою почуттів» пов'язана й поетична діяльність поетів-анакреонтиків.

Другий етап припадає на 60-ті роки це час повної зрілості й великої соціальної активності просвітительської ідеології. Критика феодального суспільства набуває гостроти та історичної конкретності. Викривання спрямовано не лише проти кріпацтва в моральному плані, воно охоплює й політичну сферу (критика пруської воєнщини, місцевого націоналізму, свавілля князів). Найбільш помітними творами другого етапу є «Минна фон Барнгельм» Лесинга, перша національна комедія, трагедія «Емілія Галотти», «Історія мистецтва давнини» Вінкельмана.

У ІІ період інтенсивно розробляються питання естетики, зокрема створюється перша теорія реалізму («Лаоокон» Лесинга). ведеться гостра боротьба з класицизмом, з принципом наслідування іноземним зразкам. В той же час відмовляються від «чуттєвої» міщанської драми. Здійснено спробу поєднати громадянські традиції класицистичної трагедії з «чуттєвою» міщанською драматургією. Висувається ідея людини-героя. Провідну роль в літературі 60-х років зіграв Лесинг, а також Вінкельман, Клопшток, Віланд.

Третій період охоплює 70-ті р. та першу половину 80х р. Його зміст складають теоретичні шукання й творчість письменників «Бурі й тиску».

Протест проти явищ феодального суспільства набуває ще більш бурхливого та емоційного характеру. Межі викриття розширюються ще більше. Розкриваються соціальне та юридичне безправ'я народу – продаж своїх підданих у солдати. У творах деяких письменників 70-80-х років проявляється селянська тема (Гете «Гец», «Золоте зерцало» Віланда й особливо у Шубарта «Німецька хроніка»).

У філософсько-естетичному плані «бурхливі генії» проголосили культ природи й почуття, стали представниками сентименталізму. Вони борються з раціоналістичними принципами відображення людини, за максимальну індивідуалізацію художнього образу-персонажа.

Головними теоретиками руху «бурі й тиску» був Герде, а найвидатнішими його художниками – молоді Гете «Гец фон Берліхенген», «Вертер», лірика 70-80-х років; Шіллер «Розбійники», «Підступність і любов», «Змова Фіаско в Генуї». Активну роль в літературному житті відігравали Клінкер, Ленц та інші «штюрмери».

Четвертий етап створює так званий «вейманський класицизм», представлений творчістю зрілих Шіллера та Гете. Близький за ідейно-естетичною завантаженістю «Натан Мудрий» Лессінга 1780 р.

Програма «Веймерського класицизму» склалася в результаті кризи руху «бурі й тиску». Розчарувавшись в індивідуалістичному бунтарстві, характерному для «штюрмерів», Шіллер та Гете починають пов'язувати майбутнє з проповіданням гуманізму, ідеалів високої людяності, зразки якої шукають в античній Греції. Основна увага зосереджена на створенні образу позитивного героя – людяної людини.

У творах німецької класики немає «прози життя», вся увага тут зосереджена на високих прагненнях людського духу й ідеальних рухах людського серця. За художнім методом письменники цього періоду близькі до передового романтизму, це – ідеальна поезія, лише в об'єктивній формі.

Четвертий період починається приблизно у II-й половині 80-х р., на передодні Великої французької революції, а завершується смертю двох великих німецьких поетів Гете та Шіллера.

3. На початку ХУІІІ століття в німецькій літературі починає працювати видатний представник класицизму **Йоганн Кристоф Готшеда (1700-1766)**. Його творчість відобразила певною мірою стабілізацію життя у Німеччині, яка заліковувала рани після Тридцятирічної війни. Готшеда прагнув реформувати німецьку літературу, спираючись на раціоналістичну філософію Ляйбніца та Крістіана Вольфа, та мінімілізувати вплив феодально-преціозної літератури.

Прагнучи підкорити літературу законам Розуму і бюргерського му здорового глузду, письменник виступав проти всього надприродного, ірраціонального, надмірного. Аристократичну літературу бароко Готшеда трактував як плід «поганого смаку», невігластва та варварства. Борючись за літературу суспільно-корисну, котра б служила провідником громадянських ідей, Готшеда вболівав за єдину літературну загальнонімецьку мову. Разом з тим раціоналізм та оптимізм Готшеда були позбавлені життєдайної сили, бо в

кінцевому результату призводили до утвердження філістерського вірно підданства, так характерного для тогочасного німецького дрібнобуржуазного суспільства.

У своїй книзі «Про поетику» (1730) як і в ряді інших теоретичних і художніх творів, Готшеда сповідував та відстоював принципи класицизму у мистецтві та літературі, звертаючись до спадку англійських та французьких представників цього напрямку. Але в Німеччині ХУІІІ століття класицизм не мав міцного коріння, він мав вигляд оранжерейної квітки, яку намагалися висадити на жорсткому чужому ґрунті. Це був класицизм жалюгідний, епігонський, що не дав жодного значного художнього твору. Творчій практиці та теоретичним узагальненням Готшеда був притаманний догматизм та педантизм. Згідно з його вченням почуття не було місця у великій літературі, можливо саме тому він не сприймав творчість Шекспіра. У відповідності до естетичних вимог Готшеда написана трагедія «Помираючий Катон» (1731-1732).

Наслідуючи англійських просвітників-журналістів Аддісона та Стиля, Готшеда намагається видавати моралістичні журнали «Розумні ганительки» (1725-1726) та «Чесний чоловік» (1725-1727). Однак їх повчальність не виходила далеко за межі філістерської (самовдоволеної, міщанської) премудрості.

Готшед був законодавцем літературних вподобань та арбітром смаків у німецькій літературі, що мав силу німецького національного характеру незаперечний авторитет, який часто переростав у відверту диктатуру. Він вимагав від німецьких письменників незаперечного підкорення нормативній естетиці класицизму, часто чинив справжні перешкоди вільному літературному розвитку. Негативні тенденції Готшеда особливо чітко відбилися в останні роки його творчості.

Значний вплив на німецьку просвітницьку літературу мала та частина літературної критики Швейцарії, котра творилася німецькою мовою, у першу чергу це стосується Бодмера та Брейтенгера. Останні були рішучими противниками Готшеда та готшедівської школи. Борючись проти раціоналізму, вони відстоювали поетичне натхнення, підкреслюючи значення уяви у творчому процесі. Проте їхня критика готшедівського класицизму носила вузько естетичний характер і не зачіпала антидемократизму Готшеда.

В німецькій літературі поволі почали з'являтися молоді письменники, що прагнули віднайти нові шляхи художнього слова. До числа таких молодих авторів належав також **Фрідріх Готліб Клопшток (1724-1803)**. Соціально-політичні та естетичні позиції Клопштока йшли набагато далі за готшедівські. Клопшток був тонким ліриком і талановитим письменником. У своєму естетичному трактаті «Німецька республіка учених» (1774) та у своїх художніх творах він виступив проти класицизму Готшеда та його школи. На противагу раціоналізму Клопшток намагався утвердити культ почуття та свободу від раціоналістичних правил. На відміну від багатьох сучасних йому німецьких письменників він не шукав княжої ласки, його боротьба з класицизмом була

також пов'язана з неприйняттям усієї придворної культури. Він заперечував необхідність сліпого наслідування зразкам іноземної літератури.

Найбільш відомий твір Клопштока – написана гекзаметром епічна поема «Мессіада» (1745-1773), яка зіграла суперечливу роль в історії німецької літератури. Створена за біблійним сюжетом вона пропагувала християнське смирення, проте вона утверджувала емоційне начало на противагу готшведівському раціоналізму. Старозаповітні сюжети письменник використовував також при створенні драм «Смерть Адама» (1757), «Соломон» (1764), «Давид» (1773). Подіям національної німецької історії присвячена драма-трилогія у прозі «Битва Германа» (1769), «Герман і князі» (1784), «Смерть Германа» (1787). Однак політична спрямованість цієї поеми, написана на противагу творам класицизму, відрізняється крайньою абстрактністю. Клопштоку не пощастило закласти підвалини оригінальної німецької драми, це зробили пізніше Гете та Лессінг. Найбільш значний внесок зроблено ним у розвиток ліричних жанрів. Прекрасно написані оди поета, створені білим віршем; його лірика глибоко індивідуальна та своєрідна. Вона відрізняється живим безпосереднім почуттям і є далекою від холодного готшведівського письма. У цьому плані особливо характерною є поезія «Ранні могили» (1768).

Життя **Фрідріха Шіллера (1759-1805)** припадає на час, коли роздрібнена внаслідок тридцятирічної війни на 365 князівств Німеччина стогнала під тягарем деспотизму, а знесилений народ ще був не здатним до політичної боротьби. В цей період виникає широкий літературний рух «бурі і натиску» сутність якого – пристрасний протест передової німецької молоді проти мерзенності та застою і політичному житті країни, проти князівської тиранії, феодальної моралі й приниження людської особистості.

Навчаючись вісім років у Карловій академії Фрідріх багато читав ночами твори Плутарха, Клопштока, Гете. Тут же була розпочата й власна літературна діяльність – драма «Розбійники» була завершена у 1781 році, а за рік поставлена в театрі. Уже в першій драмі Шіллер сподівався не на силу, а на моральне виправлення суспільства. Шалена пристрасність персонажів, патетичність їхньої мови, що часом переходить у брутальність, напруженість сюжету зробили «Розбійників» надбанням «бурі й натиску». Слідом за цією драмою поет створює другу драму на історичному матеріалі «Змова Фіаско в Генуї» (1782), жанр якої він визначив як «республіканська трагедія».

В історію світової драматургії п'єса «Підступність і любов» (1783) увійшла як перша «міщанська трагедія». До Шіллера в трагедіях діяли винятково монархи та аристократи, третій стан дозволялося зображувати тільки в комедіях. У драмі «Підступність і любов» Шіллер довів, що трагічні колізії можливі, а часом неминучі в житті простої скромної людини – «міщанина».

Одночасно з драматургією Шіллер присвячує себе поезії. У його віршах думка завжди переважає над почуттям, міркуючи над різними явищами життя, він черпає аргументи в античній міфології чи ренесансному мистецтві.

Разом із Гете ним було відновлено жанр балади. Балади Шіллера сприймаються як відгомін тих давніх часів, коли різного роду повір'я і

перекази, живучи поряд з реальним життям, зливалися в примхливі фольклорні образи. У баладах найчастіше говориться не про якийсь конкретний історичний час, а про старовину як таку.

Протягом усього творчого шляху саме драма залишалася найулюбленішим жанром Шіллера, всі вони були створені на історичному матеріалі: «Дон Карлос» (1787), трилогія «Валенштейн» (1799), «Марія Стюарт» (1800), «Орлеанська діва» (1801), «Дмитро» (1805) та інші.

Життя і діяльність **Йоганна Вольфганга Гете (1749-1832)** пов'язані з великим катаклізмом, який перетворив феодальну, дворянсько-монархічну Європу на буржуазно-капіталістичну. Гете у своїх найкращих творах – це найдовершеніший зразок мислення в образах. Поезія Гете внутрішньо пронизана філософією, і не тільки там, де поет переповідає про високі істини, але й там, де він розповідає, наприклад, про якесь інтимне переживання, – він є найглибшим філософом. Дослідники підраховали, що Гете написав понад 1600 віршів. Його твори народжувалися як відгук на безпосередні життєві враження і переживання. Він віддавався цілком почуттям, пристрасть веліла йому висловити в поетичних рядках. Разом з тим він завжди надзвичайно скромний і коректний у передачі ліричних переживань. Вірш «Побачення і розлука» (1771), присвячений Фрідеріці Бріон, попри схвильованість і надлишок почуттів, ліричний герой є шляхетно-цнотливим, а зустрічі з коханою відбуваються тільки у мріях і спогадах.

Початок творчого шляху Гете пов'язаний з літературним рухом «буря і натиск». Волелюбні бунтарські настрої молодого Гете проявилися у вірші «Прометей», драмі «Гец фон Берліхінген» (1773). Остання написана на основі життєпису Готфріда фон Берліхінгена, тут автор ігнорує три єдності у класицизмі, у драмі 56 швидко змінюваних епізодів, безліч персонажів, що розмовляють простою, часом грубуватою народною мовою.

Роман «**Страждання юного Вертера**» (1774), написаний у Веймері, де Гете за наполегливою вимогою батька стажувався в імперському суді, зробив автора уславленим не тільки у Німеччині, а й у всій Європі. Гете обрав для «Вертера...» епістолярну форму. Листи – це своєрідна сповідь героя. Події роману відбуваються з травня 1771 по грудень 1772 року. Отже, час дії і час написання роману надзвичайно близькі. Епістолярний роман – улюблений жанр сентименталізму. Гете цілком в душі сентиментальний творів прославляє любов, глибокі щирі почуття, на які здатна людина незалежно від своєї станової приналежності. Гете одним із перших виголосив свої світові ідеї: гідність людини не в її предках, не в майновому стані, а в ній самій – в її особистості, в її таланті, інтелекті й вчинках.

МОДУЛЬ 2

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 5: РОМАНТИЗМ: ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМОК

Лекція 10. Романтизм: літературний напрямок і універсальний світогляд

ПЛАН

1. Соціально-історичні передумови розвитку романтизму. Зміст поняття «романтизм» у літературі.
2. Дві течії в романтизмі.
3. Морально-естетичні принципи та основні риси літератури доби романтизму
4. Етапи розвитку романтизму у Франції.
5. Життя та творчість Віктора Гюго. Художні особливості роману «Собор Паризької Богоматері».
6. Жіночі образи в творах Жорж Санд «Індіана», «Консуелло», «Графиня Рудольштадт».

Рекомендована література: 12, 14, 15, 22

1. Поява і розвиток в літературі різних країн напрямку, що отримав назву «романтизм», слід віднести до останнього десятиріччя 18 і першої третини 19 століття. Цей складний і своєрідний напрямок, який знайшов своє відображення у різних галузях мистецтва (література, живопис, музика), необхідно розглядати й вивчати у нерозривному зв'язку з тими глибокими соціально-історичними і політичними змінами, які відбувалися в цей історичний період і знаменували руйнування феодальної системи і становлення буржуазного суспільства. Найбільш повним і завершеним вираженням цього історичного процесу була Велика французька революція 1789-1794 років. Вона стала вирішальною подією в історичному житті не лише Франції, а й інших європейських держав. Подібні процеси занепаду феодалізму і зростання буржуазних стосунків відбувався більш уповільнено і в інших країнах (Німеччина, Росія, скандинавські, західно та південнослов'янські країни).

Занепад феодального світу та його культури, панування нових соціальних відносин, які встановила революція кінця 18 століття, не могла не викликати важливих змін у свідомості людей.

Встановлений (чи у ще у процесі становлення) буржуазний правопорядок був неприйнятним для усіх прибічників старого, зруйнованого революцією феодально-абсолютистського суспільства; для тих хто сприймав революцію та її результати з позицій інтересів та сподівань народу, він також був неприйнятним, але з інших причин.

Такими були основні соціально-історичні передумови літературного напрямку, що отримав назву «романтизм».

Як літературний напрям романтизм виник наприкінці 18 століття в Німеччині та існував у літературі Європи й Америки в першій половині 19 ст. Термін «романтизм» упроваджують безпосередньо його перші представники –

німецькі романтики. Причому, поняття романтизму або романтичного мистецтва, означало сучасну літературу й мистецтво (зокрема в теоретичних працях А. В. Шлегеля). До того ж, нове поняття мало протиставити себе класичному мистецтву. Саме слово «романтизм» походить від іспанського «романс», що позначало ліричний жанр, який виник в іспанській літературі ще в середні віки. Згодом «романс» починає означати епічний жанр роману. У 17ст. поширюється визначення «романтичний», яке характеризувало твори й сюжети, написані романськими (а не класичними) мовами. В Англії 18 ст. епітет «романтичний» позначав літературу середньовіччя та Ренесансу, а згодом – фантастичне, дивовижне, таємниче як необхідні елементи поезії кінця 18 ст.

2. У ранньому романтизмі кінця 18 початку 19 століття яскраво відобразився протест проти нового суспільства з боку прибічників «старого світу».

Зміни, що відбулися в економічному, соціальному та ідеологічному житті суспільства, породжують у прибічниках старого невпевненість, розгубленість, страх перед майбутнім, ненависть до нових порядків і до нового світобачення. Мотиви безвиході, песимізму, містика, занурення в далеке минуле, хвороблива фантастика – такі характеристики риси цього реакційного напрямку.

Прибічники старого закликали назад до тих часів, коли панувала віра, яку вважали вищою за розум. Розум, стверджували вони навчив людину сумніватися, вбив віру і поселив невпевненість, сум'яття духу (Новаліс, «Християнство, чи Європа»: де Местр «Про папу» та інші).

Реакційні романтики вели боротьбу з філософією просвітництва, вважаючи її розсадником духовної зарази. Прогресивні романтики (Шеллі, Байрон, Гюго, Жорж Санд) свято наслідували ідеали і традиції просвітництва і революції. Однією з найважливіших причин їх виступу проти нового порядку було визнання його ворожості ідеалам тих людей, «которые... просвещали головы для приближающейся революции». (Енгельс Ф.).

Прогресивні романтики справедливо вбачали в революції 1789-1794 років початок всієї передової культури 19 століття. Гюго наголошував, наприклад, що «поети і письменники 19 століття – діти французької революції».

Дві течії в романтизмі – реакційна та прогресивна, протилежні за своєю ідейною направленістю.

Прогресивні романтики Шеллі, Байрон, Гюго, Жорж Санд, Адам Міцкевич відображали у своїй творчості інтереси широкого трудящого загалу; воно було пронизане глибоким демократичним пафосом: нерідко їх творчість, тісно пов'язана з революційною боротьбою, з національно-визвольним рухом, з вченням ранніх соціалістів-утопістів – Сен-Симона, Фур'є, Олена, – набувало яскраво виражений революційний характер. Термін «революційний романтизм» по відношенню до Байрона чи то до Шеллі, є абсолютно закономірним.

У той же час, неможливо не відзначити, що у низки прогресивних романтиків проблема народної революції та образ революційного народу

вирішувалися у різні періоди творчості досить суперечливо (Гюго, Жорж Санд, Адам Міцкевич).

Як уже зазначалося, виступи реакційних романтиків усіх країн відносилося до кінця 18 та самого початку 19 століття.

Виступи прогресивних романтиків припадає на пізніший період: 10-20ті, 30-ті роки на той час, коли панівні протиріччя буржуазного суспільства починають проявлятися все виразніше і виразніше. Виступи романтиків в Англії пов'язані з першим робочим рухом луддитів, а у Франції – з підготовкою Червеної революції в другій половині 20 років.

3. Естетичні принципи літератури романтизму відбилися в теоретичних працях та маніфестах представників напряду. Серед найвизначніших – «Фантазії про мистецтво» (1799) В. Вакенродера, «Фрагменти» Ф. Шлегеля (1797-1800рр.), «Християнство, або Європа» (1799) Новаліса, передмова до другого видання «Ліричних балад» (1800) В. Вордсворта, «Про літературу» та «Про Німеччину» (відповідно – 1800 р та 1810 р) Ж. де Сталь, передмова до драми «Кромвель» (1824 р) В. Гюго.

Романтизм мислився його засновниками як антикласицистичний напрям. Дійсно, чимало принципів і рис нового напряду протистояло орієнтаціям класицистів. Зокрема, культ античності, що панував у класицизмі, не знаходить свого відгуку в романтиків. Вони виступили проти нормативності класицистичного мистецтва, проти його канонів та обмежень. Ніякі норми, зразки та правила не повинні стримувати митця. Справжнім здобутком романтиків можна вважати проголошення абсолютної свободи творчості.

Останні – чи не вперше в літературі Нового часу – із трепетом ставляться до середньовічної доби. У культурі й мистецтві середньовіччя романтики вбачали таємниче, містичне, дивовижне, а саме це й цікавило їх, і художньо відтворювалося в їхніх творах. «Це були прекрасні, блискучі часи, коли Європа була єдиною християнською країною, коли християнське співтовариство населяло цю перетворену людиною частину світу...», – писав про середньовіччя один із найяскравіших теоретиків і практиків німецького романтизму Новаліс.

Посилюється інтерес до Сходу, до східної екзотики. Достатньо пригадати «Східні мотиви» В. Гюго, «Єврейські мелодії» Дж. Байрона, «Кримські сонети» А. Міцкевича. На східному тлі відбувається дія багатьох романтичних творів («Бахчисарайський фонтан» О. Пушкіна, «Корсар» Дж. Байрона); особлива увага приділялася християнським мотивам та образам. Віктор Гюго був певний того, що саме християнство породило романтичну літературу.

Подібно до сентименталістів, романтики виступили проти класицистичного культу розуму. Основна увага в романтизмі приділяється не раціональному, а почуттєвому, не зовнішньому, а внутрішньому, не об'єктивному, а суб'єктивному. Однак, романтики зображують «почуттєву» сторону людського буття не так однобічно, як це робили їхні попередники. Представники романтизму приділяють увагу єдності почуттів і розуму, емоцій та ідей.

В. Белінський визначив і сферу романтиків. За словами критика, це «таємний ґрунт душі і серця, звідки підіймаються всі невизначені прагнення до кращого та піднесеного, намагаючись знаходити собі задоволення в ідеалах, що створюються фантазією». Дійсно, в літературі романтизму завжди існує ідеал, що знаходить собі місце поряд з реальністю. Згідно з цим прийнято говорити про романтичні «два світи» – світ реальний, дійсний, та світ ідеальний, фантастичний. Романтики наголошували на первинності ідеалу, мрії. Таким чином, світ ірреальний стає для романтиків головним об'єктом уваги, адже мистецтво, на думку Жорж Санд, «є не зображенням реальної дійсності, а пошуком ідеальної правди». Цей другий, ідеальний світ, світ мрій автора-романтика, існує паралельно зі світом повсякденного й буденного. Він набуває форми казки й фантастики. Чи не найбільш наочне уявлення про ці світи дають твори Гофмана, у більшості з яких співіснують світ реальний зі світом фантастичним. Але романтичні «два світи» не завжди перебувають у гармонії, в єдності. Досить часто митці відчують розлад між мрією й дійсністю, вони страждають у цьому суперечливому світі, перебувають у стані безнадії та відчаю. Такий романтичний умонастрій дістав назву «світової скорботи», коли персонажі відчують хаотичність світу, примарність людського щастя, розлад із суспільством (Дж. Байрон «Паломництво Чаль-Гарольда», «Каїн», Ф. Шатобріан «Рене», ліричні герої М. Лермонтова, Дж. Леопарді).

Романтизм досить часто вдається до смішного, гумористичного, чудернацького. Своєрідним явищем поезики романтизму стає так звана «романтична іронія». Іронія як різновид гумору покликана бути найбільш дієвим елементом романтичного мистецтва. Вона пронизує практично всі твори романтиків. Окрім цього, використовувався ще один, не менш поширений, засіб пізнання Всесвіту – гротеск. Він вважається одним з основних прийомів зображення у романтиків.

Романтизм значно збагатив систему літературних жанрів. Саме в цьому напрямі народжується жанр історичного роману, основоположником якого є Вальтер Скотт. З'являються також жанри ліро-епічної поеми (Дж. Байрон, О. Пушкін, Т. Шевченко), фантастичної повісті (Е. Гофман, Е. По, Є. Гребінка). В усі жанрові форми напряду, хай то буде драма, роман чи новела, проникає притаманний романтизмові ліричний струмінь. З романтизмом пов'язаний небувалий розквіт ліричних жанрів, які з часів раціоналістичної літератури ХУІІ століття відійшли на другий план. Популярні в літературі класицизму жанр оди та дифірамби романтики відкинули. Риса романтизму: суб'єктивність, ліризм, «два світи», «світова скорбота», романтична іронія, гротеск тощо, поширюються практично на всі жанрові форми.

Отже, романтизм – це такий переважно реалістичний метод художньої творчості, носії якого розпочали з протесту проти будь-якого принципово-канонічного тиску на митця, але дуже швидко сформулювали і свої власні принципи (унікальність чи екзотичність об'єктів зображення; унікальність чи екзотичність умов, надпотужні характери та пристрасті, крайній антагонізм тощо), і свої засоби та прийоми творчості (гострі зіставлення, антитези,

глибокий психоаналіз, гіперболізування, фантазування, містифікація...), і свої цілі (співчуття знедоленому, бунтарський, майже анархічний протест проти будь-яких утисків людей і передовсім особистості, егоцентризм і емоційний тиск на читача...).

Романтизм, таким чином, проклав шлях критичному реалізму XIX ст., ставши сходинкою у розвитку літератури XIXст.

4. Французький романтизм, що виник на батьківщині буржуазної революції кінця XVIII століття, був звісно більше пов'язаний з політичною боротьбою, ніж романтичний рух в інших країнах. Діячі французького романтизму проявляли різні політичні симпатії й належали до двох таборів або до табору дворянства, що майже відходив у минуле, або до прогресивних ідей свого часу, але всі вони не приймали нового буржуазного суспільства, чітко відчували його ворожість повноцінній людській особистості й протиставляли його бездуховній меркантильності ідеал краси й свободи духа, для якого не було місця у реальному житті.

Французький романтизм розвивався в перше тридцятиліття XIX століття. Перший етап збігся з періодом Консульства й Першої імперії (приблизно 1801-1815 роки); в цей час романтична естетика тільки формувалася, виступали перші письменники нового напрямку: Шатобріан, Жермен де Сталь, Бенжамен Констант.

Другий етап почався в період Реставрації (1815-1830), коли було зруйновано наполеонівська імперія і у Францію повернулися королі династії Бурбонів, родичі скинутого революцією Людовика XVI. В цей період остаточно складається романтична школа, з'являються головні естетичні маніфести романтизму і відбувається розквіт романтичної літератури всіх жанрів: лірика, історичний роман, драми, виступають такі письменники як Ламартін, Нерваль, Гюго, Віньї.

Третій етап випадає на роки Липневої монархії (1830-1848), коли остаточно утвердився панівний стан фінансової буржуазії, відбуваються перші республіканські повстання і перші виступи робітників в Ліоні та Парижі, розповсюджуються ідеї утопічного соціалізму. В цей час перед романтиками: Віктором Гюго, Жорж Санд – постають нові соціальні проблеми, питання, поряд з романтичною поезією виникає новий жанр романтичного соціального омана.

5. Поетичний таланти у **Віктора Гюго (1802-1885)** пробуджується рано. Ще підлітком він починає писати, і вже в 1815-1816 роках його оди та поеми відзначаються на конкурсах тулузької академії, а згодом і королівським урядом. Свою першу поетичну збірку «Оди й різні вірші» він написав у стилі класицизму. Щодо класицизму Гюго, то він виявився дуже нестійким. Тільки молодий поет виходить зі стадії шкільного наслідування, починається поступовий перехід на позиції романтизму.

Свідченням того є перший роман «Ган Ісландець» (1821-1822). Свідченням подальшого утвердження Гюго на позиціях романтизму був його

другий роман «Бюг Жаргаль» (1826). у цьому романі Гюго звернувся до змалювання повстання негрів-рабів.

У галузі поетичного стилю реформа Гюго визначилась у намаганні змінити раціоналістичний вірш класицизму мовою людських почуттів. Він відмовляється від прикрас, запозичених з античної міфології. У цей же період Гюго звертається до балади, яка вважалася жанром романтичним і привертала тоді загальну увагу. У 1826 році виходить його збірка «Оди і балади», сама назва якої промовисто засвідчує її перехідний характер: тут оди, взірцевий жанр класичної поезії, об'єднані з баладами характерним представником романтичної поезії. Наприкінці 20-х років романтики надають особливої уваги завоюванню театру, який ще лишався під владою класицизму. З цією метою 1827 року Гюго пише свою першу романтичну історичну драму «Кромвель», котра розповідає про англійську буржуазну революцію ХУІІ століття. Її вождь Кромвель був зображений як сильна особистість, але, на відміну від цільних героїв класицизму, він зазнає моральних протиріч: скинувши короля, він ладен зрадити революцію і стати монархом. Великого розголосу набула передмова до драми, в ній Гюго прагнув пов'язати розвиток літератури з розвитком історії людства, щоб показати історичну обумовленість торжества романтизму. Це була цілісна програма романтичного руху.

Також небувалої інтенсивності досягає багатогранна творча діяльність Гюго. Особливо значним явищем стала його збірка «Орієнталії» (1829) – перша завершена романтична збірка поезій, яка й створює Гюго репутацію великого поета.

Для художньої творчості Гюго характерна рідкісна жанрова розмаїтість: з однаковим успіхом виступав він у поезії, прозі й драматургії. Та передусім він був поетом.

Ідейний зміст драм поета не сходить до самої проблематики, що пов'язана з ідеологічними битвами кінця 20-х років та Липневою революцією 1830 року. Романтичні драми Гюго перегукувалися з актуальними соціально-політичними проблемами сучасності, відстоювали її передові ідеали та устремління.

В основу кожної драми Гюго 1829-1839 років, за винятком «Лукреції Борджа» (1833), покладений конфлікт простолюдинів, представників третього стану з феодалською аристократією та монархією («Маріон Делорм», «Король розважається» (1832), «Марія Тюдор» (1833), «Рюї Блаз» (1838) та інші.

В історії французької літератури друга половина 20-х років позначена розквітом жанру історичного роману. Одним із найвищих досягнень французького історичного роману доби романтизму є роман Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері» (1831).

Кінець 20-х і 30-х років належить, поряд із двома десятиліттями вигнання (1851-1870), до періодів творчої активності, незвичайної навіть для Гюго. У ці роки він зводив будову романтичної драматургії та театру, активно виступав у прозових жанрах, але разом з тим не послаблялася й інтенсивність його поетичної творчості. У 30-ті роки й початку 40-х років з'являються чотири його

поетичні збірки – «Осіньне листя» (1836), «Пісні сутінок» (1837), «внутрішні голоси» та «Промені й тіні» (1841). Крім того, багато поезій ввійшло до «Споглядань» – величезної двотомної збірки, опублікованої вже в період вигнання 1856 року.

Після Лютневої революції 1848 року Гюго залишає Францію й їде у вигнання. Саме в період вигнання завершується формування світогляду письменника (політична поезія «Карт» (1853)). Активно виступав Гюго під час вигнання у прозових жанрах. У цей період з'явилося три романи: «Знедолені» (1862), «Трудівники моря» (1866), «Людина, яка сміється» (1869). В усіх цих творах центральною виступає тема народу.

В останній період творчості Гюго одна за одною з'являються його поеми та поетичні збірки «Мистецтво бути дідусем» (1877), сатиричні поеми «Папа» (1878), «Осел» (1880), «Всі струни ліри» (1888-1893) та інші.

Характер роману визначили бурхливі політичні події. Роман є історичним за формою, але глибоко сучасним за ідеями.

«Собор Паризької богоматері». Самий вибір епохи є важливим для розкриття основної ідеї. ХУ століття у Франції – епоха переходу від Середньовіччя до Відродження. Але, передаючи за допомогою історичного колориту живе обличчя цієї динамічної епохи, Гюго шукає щось вічне, в чому всі епохи об'єднані. Так, на перший план висунуто собор Паризької Богоматері, котрий створювався народом віками. Народна засада буде визначати в романі ставлення до кожної дійової собори. Париж кінця ХУ століття – це готичні покрівлі, шпилі та невеличкі башти незліченних церков, похмурі королівські замки, вузькі вулички та широкі площі, де вирує народ під час заколотів та страт. Колоритні фігури людей з усіх верств середньовічного населення – сеньйори та купці, монахи та школярі, знатні дами у вишуканому вбранні та пишно вбрані мешканки міста, королівські ратники у блискучих латах, бродяги ат жебраки у лахміттях, зі справжніми чи підробленими виразками. Світ гнобителів – і світ пригноблених. Королівський замок Бастилія, дворянський дім Гонделор'є – і паризькі площі, нетрі «Подвір'я чудес», де живуть знедолені.

У системі персонажів головне місце займають три особи. Циганка Есмеральда своїм мистецтвом, усім виглядом дає насолоду натовпові. Вона далека від набожності, вона не відмовляється від земних утіх. У цьому образі найяскравіше відбито відродження зацікавленості людиною, котре стає головною рисою світосприйняття в нову епоху. Есмеральда нерозривно пов'язана з народом. Гюго застосовує романтичний контраст, відтіняючи красу дівчини образами низів суспільства, у змалюванні яких він використовує гротеск.

Протилежна засада в романі – образ похмурого негідника, архідиякона Клода Фролло (створеного після кардинала-ката із «Маріон Делорм») відкриває багаторічну боротьбу Гюго проти церкви. Королівська влада та її опора – католицька церква – зображені в романі як ворожі народові сили. Почуття Клода Фролло дуже викривлені: любов, батьківська прихильність, жага до знань обертаються в нього егоїзмом та аненавистю. У ньому також виражена

одна зі сторін людей Відродження, але в першу чергу, це людина середньовіччя, аскет, що презирливо ставиться до життєвих утіх. Він відгородився від народного життя стінами собору та своєї лабораторії, і тому душа його перебуває у владі темних та злих пристрастей. Клод хотів би притлумити в собі всі земні почуття, які він вважає ганебними, і присвятити себе вивченню повного зведення людських знань, але всупереч всьому – він покохав Есмеральду. Ця любов має руйнівний характер. Не маючи сил її здолати, Клод Фролло стає на шлях злочину, прирікаючи Есмеральду на муки та смерть. Розплата до архідиякона приходить від його слуги, дзвонаря собору, Квазімодо. Для створення цього образу Гюго особливо широко використовує гротеск. Квазімодо – незвичайна потвора – його обличчя й фігура смішні й потворні одночасно. Він схожий на химер – фантастичних тварин, що прикрашають собор. Квазімодо – душа собору. Потворне чудовисько покохало красуню Есмеральду, але не за її красу, а за доброту. Звір за своїм зовнішнім виглядом оголює прекрасну душу, є ангелом у душі.

У центрі роману – Собор Паризької Богоматері, символ духовного життя французького народу. Собор зведений руками сотень безіменних майстрів, його релігійна основа губиться за буйною фантазією. Собор надає притулок народним героям роману, з ним тісно пов'язана їхня доля, навколо собору – живий народ, який не спиняє боротьбу. Разом з цим, собор – символ поневолення народу, символ феодального гноблення, темних марновірств та забобонів, які тримають у полоні людські душі. Недарма Квазімодо самотньо живе у цьому мороці собору, він «душа собору», чий гротескний образ уособлює середньовіччя. На противагу йому, чарівний образ Есмеральди втілює радість та красу земного життя, гармонію тіла й душі, тобто ідеали епохи Відродження.

Народ у розумінні Гюго не просо пасивна жертва; він повний творчих сил, бажань боротися, йому належить майбутнє.

6. Жорж Санд (1804-1876) ввійшла в літературу дещо пізніше Гюго, розквіт її творчості припадає на 30-40-ві роки. Аврора Дюпен справжнє ім'я письменниці, по батьковій лінії належала до знатного роду, але після смерті його вимушена була виховуватися в родині бабусі, а потім у монастирському пансіоні. Потім Авроар виходить заміж за Казимира Дюдевана, але дуже скоро розуміє, що чоловік – чужа й далека їй людина. Жінка приймає рішення покинути чоловіка і свій маєток Ноан і перебирається жити в Париж.

Становище було дуже важким, не було на що жити, а тому вона вирішує спробувати себе в літературі. В Парижі один з її знайомих Жюль Сандо, запропонував їй написати роман у співавторстві. Незабаром твір «Роз і Бланш» виходить під загальним псевдонімом Жюль Санд, але видавець не знаючи цього пропонує лише аврорі написати ще один роман під цим псевдонімом. Не маючи права використовувати спільний псевдонім Дюдеван змінює лише ім'я і починає працювати під власним – Жорж Санд. Першим її роман була «Індіана» (1832), потім з'являються «Валентина» (1832), «Лелія» (1833), «Жак» (1834).

Серед ранніх романів Жорж Санд **«Індіана»** вважається найкращою. Це типовий романтичний роман, в центрі якого «виключна», «незрозуміла» особистість. В центрі роману – сімейна драма креолки Індіани. Вона заміжня за полковником Дельмаром, людиною грубою й деспотичною. Індіана захоплюється молодим світським пройдисвітом, легковажним, несерйозним Раймоном. Як і шлюб, так і захоплення Раймоном призвело б Індіану до загибелі, якби не третя особа, яка рятує її – це й є її кузен Ральф.

На перший погляд він видається досить дивакуватим, озлобленим на весь світ, але він єдиний, хто по-справжньому щиро прив'язаний до Індіани. Оцінивши це почуття жінка змирилася з життям. Закохані тікають з суспільства, живуть у повній самотності, навіть їхні друзі вважають їх покійними.

Коли Жорж Санд писала **«Індіану»**, вона ставила перед собою широку мету. Буржуазна критика вперто бачила лише одне питання в творчості письменниці – саме жіноче питання. Звісно воно займає значне місце в її творчості. В **«Індіані»** авторка визнає за жінкою право розірвати шлюбні стосунки, якщо вони їй видаються важкими й обтяжливими, вирішити питання так, як підказує їй серце. Авторка писала: *«Єдине почуття керувало мною, було чітке жагуче усвідомлення відрази до грубого, тваринного кріпацтва. «Індіана» – це протест проти тиранії взагалі»*

В романі чітко виступають дві тенденції б прагнення показати сімейну драму Індіани як типову серед соціальних стосунків того часу і в той же час вказати на єдино можливий для неї романтичний вихід – в самотності, втечі від суспільства, в презирстві до згубного натовпу.

В середині 30-х років у світогляді Жорж Санд відбувається важливий перелом. Вона починає потроху усвідомлювати, що її романтичний герой-індивідуаліст, який нібито стоїть осторонь суспільства, протиставляючи себе йому, вже не відповідає потребам часу. Отже повинен був з'явитися новий герой. Одним з найкращих у цьому плані став роман **«Орас»**. В ньому жорсткій критиці піддаються й викриттю її попередній романтичний герой. В образі Ораса блискуче пародійована романтична «виборна» натура. Звичайна романтична ситуація збережена, але вона дана пародійно (від манери триматися до одягу).

На світогляд письменниці значною мірою вплинуло вчення утопічних соціалістів. У творах вона починає переходити від вузьких тем особистого характеру до тем соціальних. Хоча ідеї утопічного соціалізму не лише мали позитивні наслідки.

Так, в романі **«Графиня Рудольштадт»** Жорж Санд намагається більш менш конкретно окреслити борців за нове, щасливе суспільство. Вона зображує тут таємне угруповання **«Невидимих»**; члени його ведуть широку підпільну роботу; їх ніхто не бачить, але вони всюди. На яких же принципах заснована їхня діяльність? Коли Консуело посвячують у члени групи **«Невидимих»**, їй говорять про ціль, яку вони перед собою ставлять: *«Ми уособлюємо ратників, що йдуть на завоювання землі обітваної й ідеального суспільства»*.

У вчення «Невидимих» входить і вчення Гуса, і Лютера, і масонів, і християнства, вольтеріанство і багато інших систем, що взаємо заперечують одна одну. А це свідчить про невизначеність самої авторки щодо основи принципів такого угруповання. Роман «Графиня Рудольштадт» є найяскравішим прикладом помилковості поглядів й положень утопічних соціалістів, під впливом яких перебувала письменниця. Ідейне безсилля й утопізм вплинули й на художній бік роману.

Одним з найкращих образів в низці демократичних героїв Жорж Санд є **Консуело** – героїня однойменного роману. Вона дочка простої циганки, має чудовий голос. Чудовим є не лише голос, але й весь її моральна подоба. Бідна, самотня, незахищена дівчина наділена такою силою характеру, такою мужністю й стійкістю, що здатна протистояти найжорстокішим ворогам. Жодні випробовування не здатні зламати її мужності: ні в'язниця, ні деспотизм Фрідріха Пруського, ні переслідування її ворогів.

Як і всі герої-демократи у Жорж Санд Консуело наділена плебейською гордістю: вона залишає маєток Рудольштадтів не зважаючи на те, що її чоловік з роду Рудольштадтів – Альберт.

Серед позитивних образів з народу можна назвати ще й мельника Луї («Мельник з Анжибо»), селянин Жан («Гріх пана Антуана») та ще ціла низка персонажів з оповідань та романів.

Лекція 12. Романтизм в англійській літературі першої половини XIX ст.

ПЛАН

1. Соціально-історичні передумови розвитку романтизму в Англії.
2. Творчість Вальтера Скотта та його роман «Айвенго».
3. Життя і творчість Джорджа Байрона.

Рекомендована література: 12, 14, 15, 22

1. Романтизм в англійській літературі виникає вже на початку 70-х років ХУІІІ ст..

Поштовхом для виникнення предромантичних та романтичних настроїв в англійському суспільстві став аграрно-промисловий переворот, який розпочався у кінці 50-х років ХУІІІ ст.. Він викликав, з одного боку, зростання великих індустріальних центрів, великих промислових міст з багатомільйонним населенням, що дуже змінило обличчя країни; а з іншого – породив соціальні біди в країні, злидні та остаточне розорення села, перетворення сільського населення в незаможних пауперів, які змушені були поповнити армію безробітних пролетаріїв у містах, цілий клас йоменів (землепашців), чийми руками була створена англійська буржуазна революція, повністю зникає приблизно у 1760 році. Такі соціальні перетворення породили зростання злочинності, голод, проституцію, посилення національного та релігійного тиску в Ірландії, Шотландії, колоніях, а це, в свою чергу, викликало заворушення та протести серед робітників, фермерів.

З 60-70-х років ХУІІІ ст.. починаються перші виступи англійського робочого класу, проте вони були ще неорганізованими й незрілими, але вони вже мали велике значення для розвитку передових течій в англійській суспільній думці та літературі. Приблизно в цей же час виникає передове вчення великих соціалістів-утопістів кінця ХУІІІ – початку ХІХ ст.. (Роберт Оуен, Шарль Фур'є, Маблі Сен-Симон та ін.), яке мало величезний вплив не лише на письменників-романтиків, але й на критичних реалістів 30-40 років ХІХ ст..

Бурхливі події американської революції (1773-1778) та Велика французька буржуазна революція (1789-1794) посилили активність народних мас Британії, поразка цих революцій надовго породила песимізм та відчай у декількох поколінь європейських демократів, створили нове підґрунтя для виникнення елегійно-романтичного напрямку в мистецтві.

2. Вальтер Скотт (1771-1832) народився в багатодітній родині заможного юриста й був дев'ятою дитиною. Він отримав юридичну освіту, яка дозволила йому безбідно утримувати власну родину.

Перші літературні виступи Скотта можна позначити кінцем 90-х років, причому це були не власні оригінальні твори, а переклади німецького поета Г. Бюргера (балади «Ленора» та «Дикий мисливець»), І. В. Гете (драма «Гец фон Берліхенгем»). Романтична балада «Іванів вечір» (1800) стала першим

твором. З цього часу він активно збирає шотландський фольклор, а з часом видає й збірки південно-шотландського фольклору.

Цікавим є той факт, що Вальтер Скотт при слабкому здоров'ї, мав феноменальну працездатність: як правило, за рік він публікував не менше двох романів. За більше аніж тридцять років творчої діяльності письменник створив двадцять вісім романів, дев'ять поем, безліч повістей, літературно-критичних статей історичних праць.

Романтичні поеми 1805-1817 років принесли йому славу видатного поета, зробили популярним жанр ліро-епічної поеми, що поєднує драматичну фабулу середньовіччя з мальовничими пейзажами та ліричними піснями у стилі балад: «Пісня останнього міністреля» (1805), «Марміон» (1808), «Діва озера» (1810) та інші.

У сорок два роки письменник вперше знайомить читача зі своїми історичними романами. Як і його попередники на цьому терені, він зважав на творчість авторів «готичних та антикварних» романів, але шукав свій шлях. «Готичні романи» його не задовольняли надмірним містицизмом, «антикварні» – вважав незрозумілими для сучасників.

Після довгих пошуків Скотт створив універсальну структуру історичного роману, повівши перерозподіл реального та вигаданого таким чином, щоб показати, що не життя історичних осіб, а постійний рух, який не може зупинити жодна з видатних особистостей, є справжнім суб'єктом, вартим уваги. Погляд Вальтера Скотта на розвиток людського суспільства називають провіденціалістським (провіденс – Божа воля). Тут Скотт іде слідом за Шекспіром – історичні романи його осягали національну історію, але на рівні «історії королів». Скотт перевів історичні особистості у площину тла, а на авансцену вивів вигаданих персонажів, на долю яких випадає зміна епох. Таким чином, він показав, що рушійною силою історії виступає народ, саме народне життя є основним об'єктом художнього дослідження Скотта. Його давнина ніколи гне буває розмитою, фантастичною, туманною; він абсолютно точний у зображенні історичних подій, тому вважається, що він розробив явище історичного колориту, тобто майстерно відтворив своєрідність певної епохи. Попередники Скотта зображували історію заради історії, демонструючи таким чином свої глибокі знання історичних подій, а Вальтер Скотт робив не так. Він знає історію в деталях, але завжди пов'язує її з сучасними проблемами, показуючи, як подібні проблеми знаходили своє вирішення в минулому. Отже, Скотт – творець жанру історичного роману; перший з них – «Уеверлі» (1814) з'явився анонімно (наступні романи аж до 1827 року виходили як твори «автора «Уеверлі»).

У центрі уваги Скотта лежать події, що пов'язані зі значними соціально-історичними конфліктами («Антикварій» (1816), «Пуритани» (1816), «Роб Рой» (1818)). У 1818 році з'являється том Британської енциклопедії зі статтею Скотта «Лицарство». Після 1819 року посилюється протиріччя у світогляді письменника. Ставити гостро, як раніше, питання класової боротьби Скотт не наважується. Проте тематика його історичних романів стала помітно ширшою.

Виходячи за межі Шотландії, письменник звертається до давніх часів історії Англії та Франції. Якщо узагальнити події романів Скотта, то ми помітимо особливий, своєрідний світ подій і почуттів, гігантську панораму життя Англії, Шотландії і Франції протягом кількох століть, з кінця XI до початку XIX століття.

У творчості Скотта 20-х років, при збереженні реалістичної основи, часом збільшується присутність і суттєвий вплив романтизму, особливо це помітно в романі «Айвенго». У творі зображено процес довготривалої боротьби між саксами та норманами, яскраво змальовано бурхливу картину минулого Англії за перших часів феодалізму. В основу роману покладено традиційне для письменника переплетіння любовної та політичної інтриги. У центрі уваги перебуває закохана пара – лицар Айвенго та леді Ровена, доля і благополуччя яких повністю залежать від розвитку історичних подій.

Роман побудований на захоплюючому відгадуванні загадок, що послідовно виникають (таємниця сина Седрика Сакса, таємниця палігрима, Лицаря, Позбавленого Спадку, тайна Чорного Лицаря), твір поєднує в собі інтригу, мальовниче видовище й філософське осмислення подій.

Конфлікт розгортається між двома ворогуючими таборами: норманами, які завоювали Англію в кінці XI ст., та англосаксами, які володіли нею вже впродовж кількох століть, витіснивши в свою чергу племена бриттів. Герой діє на тлі мальовничих історичних подій, він відданий кодексу честі, у будь-якій ситуації поводиться відповідно до почуття обов'язку й зберігає вірність прекрасній коханій. Айвенго – справжній лицар, оскільки здійснює всі вчинки, що відповідають кодексу честі.

Крім Айвенго, в романі присутній ще один справжній лицар – Річард Левине Серце. Його понад усе цікавить життя мандрівного лицаря, для нього найдорожче – слава, яку він здобуває самотійно своєю твердою рукою й мечем, ніж перемога, здобута на чолі сотисячного війська. Важливо вказати на відмінності між історичним прототипом та літературним героєм.

Справжній лицар Айвенго, якого не існувало в дійсності, та справжній лицар Річард Левине Серце, чий історичний образ, м'яко кажучи не зовсім відповідає романтичному образу необхідні Скотту для втілення в романі власних ідей, причому він прекрасно усвідомлює те, що реальний Річард I не був романтичним лицарем без страху та догани.

Особливу увагу в романі привертають жіночі образи. Якщо білява леді Ровена являє собою досить типовий романтичний образ прекрасної дами, заради якої лицар здійснює свої подвиги і яка у фіналі блискуче грає роль заслуженої винагороди, то образ красуні-єврейки Ревекки більш складний. Ревекка втілює ідею автора про те, що *«самовідречення і пожертва своїми пристрастями в ім'я обов'язку рідко буває винагороджені і що внутрішня свідомість виконаних людиною обов'язків дає справжню винагороду – душевний спокій, який ніхто не може ні відібрати, ні дати»*. Дослідники творчості Вальтера Скотта зазначають, що в своїх романах письменник осмислює філософські ідеї історичного розвитку. З точки зору Скотта історія

розвивається за особливими законами, суспільство проходить через періоди жорстокості, поступово просуваючись до більш морального свого стану. Ці періоди жорстокості пов'язані з боротьбою підкорених народів зі своїми покорителями, а в результаті кожен наступний етап розвитку, примиряючи ворогуючих, робить суспільство більш досконалим.

Очевидно тому, роман закінчується весіллям Айвенго і Ровени, а більшість остей розуміють, що мирними засобами могли б досягти набагато більше.

3. Джордж Ноел Гордон Байрон (1788-1824) народився в Лондоні у знатній, але збіднілій аристократичній родині. Його батько, який вів безпутне життя, протринькав усі гроші свої й посаг дружини, втік до Франції де й вмер, коли Байрону виповнилося три роки. Мати, позбавлена засобів до існування, вимушена була відвезти сина до родичів на батьківщину. Після смерті двоюрідного діда, хлопець отримав у спадок родовий маєток Ньюстедське абатство й титул лорда.

У грудні 1806 року Байрон вперше видає збірку віршів, але за порадою друга, на думку якого вірші були надчуттєвими, вилучає її з продажу й знищує. Незабаром вийшло друге видання цієї збірки, ат ні на першому, ні на другому ім'я автора не значилося. Своє ім'я вперше поставив під другою збіркою «Години дозвілля», що вийшла роком пізніше. В січні 1808 року на сторінках впливово журналу «Единбурзький огляд» була надрукована рецензія, де вказувалося на незрілість та наслідувальність віршів. Байрон зробив першу й свою найбільш невдалу спробу створити за прикладом інших романтиків образ-маску: юнака-поета, поета-аристократа.

Однак за межами збірки залишилося те найкраще, що вже було написано й що саме тоді писав Байрон. Наприклад, вірші звернені до Мері Чаворт: «Уривок, написаний невдовзі після заміжжя міс Чаворт», «Спогад», – свідчення юнацької любові поета – найщиріше й перше почуття, що залишилося у віршах.

Визнання, несподіване у вустах поета-романтика, але виправдане Байроном, який віддав перевагу романтичній біографії над романтичною фантазією. Інші уявляли екзотичні дива Сходу, а Байрон здійснив туди подорож та оцінив все пильним поглядом політика. Інші бунтували в уяві, а він у своїх парламентських виступах і віршах підтримував руйнівників верстатів – лудитів, повсталу Ірландію, а пізніше сам взяв участь у змові італійських карбонаріїв і в грецькому повстанні. Він бачив себе передусім політиком, діячем суспільним, а вже потім – поетом, хоча саме поезія була найвпливовішим його суспільним діянням. Звідси й скептичне ставлення до романтизму в цілому. Байрон не прийняв сучасного романтизму, хоча його виступ проти Вордсворта, Саути, Мура, В. Скотта мали особистий характер. Скандал, що вибухнув не застав поета в Англії. У червні 1809 року він вирушив у подорож по Середземномор'ю. Лише у за два роки Байрон повертається і, усвідомивши, що його сатира була надто різкою, вибачається. Хоча не все у його сатирі можна зарахувати до хвилинного роздратування, у ній є оцінки від яких Байрон не відмовиться. Він не прийме одного з визначальних принципів романтизму –

ролі поета. На його думку поет – не маг, не баладник, не самотній мрійник, а оратор, суспільна особистість, і це яскраво відображено у його поемі «З Горація».

Байрон надавав йому (поемі-маніфесту) великої ваги, але розчарував своїх друзів, які сподівалися отримати від нього щось інше. Їхнім очікуванням більше відповідали дві перші частини нової поеми «Паломництво Чайльд-Гарольда», робота над яким почалася ще восени 1809 року, в Албанії, де поет вперше усвідомив необхідність закріпити в поетичній формі свої враження від подорожі. Третя й четверта частина будуть пов'язані з іншою подорожжю Байрона – з його мандрівним життям після 1816 року, відколи він змушений був назавжди покинути Англію.

Лондонський період (1812-1816) – час романтичної слави, роки успіху, що виявилися для поета важким іспитом. Залишитися собою, жити своїм життям повною мірою йому не вдавалося. У 1812-1813 роках Байрон здійснив важливі виступи в палаті лордів, однак йому швидко *«набридли парламентська комедія. Я виступив там три рази, але не думаю, що з мене вийде оратор»* – писав він у щоденнику 14 листопада 1813 року. Було написано ним ще кілька гострих політичних віршів – відгук на те, що відбувається, але в цілому поезія тих років справляла враження, що невдоволеність власним життям лондонського денді змушувала його люто кидати головного персонажа на зіткнення зі світом, на бунт проти нього.

Саме в цей період Байрон створює цикл так званих східних поем, що розробляють уже знайдений у «Паломництві Чайльд-Гарольда» новий жанр лисичанської поеми, що складно вибудовує відносини між автором і головним персонажем. У новому циклі автор трохи відступає в тінь і з більшою чи меншою послідовністю розповідає історію свого героя. Історію, у якій майже завжди є центральний любовний епізод. Поеми затвердили за Байроном славу відчайдушного самотнього романтика. Їх відразу ж перекладали іншими мовами. У героях східних поем читачі часто впізнавали самого поета. Створювали цікаві легенди, згідно з якими все, що відбувалося з героями, траплялося і з автором. Головний персонаж ввібрав у себе різноманітні романтичні риси, ніби розчинившись в біографії й образі самого поета. Тиражування цього героя, масове наслідування його в житті й у літературі створили течію «байронізм». Складність, з якою розрізняли автора та героя, появлялася в незвичності форми – лисичанської поеми, яку створив Байрон. Однак новизна форми була наслідком нової особистості, що безпосередньо позначилася й на ліричних циклах лондонського періоду.

Ряд особистих драм за останні роки (смерть матері 1811 року, друзів з Харчу та Кембриджа, а особливо гучний розрив з дружиною Анабелою Мільбенк, після народження доньки Ади) Байрон вирушає у мандри. З травня по жовтень 1816 року плідно працює у Швейцарії: з'являється збірник, що об'єднав вірші й нову поему, – «Шильйонський в'язень»; невеличкі ліричні поеми «Пітьма» і «Сон», що доводять морок і безвихідність романтичної

свідомості до апокаліптичного бачення загальної загибелі; пише філософську драму «Манфред».

У листопаді 1816 року переїздить до Італії, де спочатку зупиняється в Венеції, а після зустрічі з Терезою Гвічіолі, переїздить жити до неї в Равені. Переслідуваний поліцією за свої зв'язки з карбонаріями, Байрон змушений постійно змінювати місце проживання.

У цей час він пише історичну поему «Мазепа» (1818), невеликі поеми «Скарга Тасо» і «Пророцтво Данте» (1819). Все більше і більше під впливом карбонаріїв поет захоплюється історією. Так, Байрон створює ряд історичних трагедій: «Маріно Фал'єро» (1820), «Сарданапал» (1821), «Обидва з Фоскарі» (1821). Два сюжети з історії середньовічної Венеції, третій – з Давнього Сходу. У передмовах до цих п'єс автор уже вкотре підтвердив свою пристрасть до мистецтва класицизму, обіцяючи виконання його умовностей аж до виконання правила трьох єдностей. Зростаючий інтерес до історії поширюється і на сучасну історію. Його, як і раніше, цікавить усе, що відбувалося в Англії. В цей час він продовжує працювати над «Дон Жуаном» (1817-1823).

Літературна слава поета на батьківщині була не така гучна як у країнах континентальної Європи, очевидно таки дався взнаки конфлікт і звинувачення у не патріотизмі. З 1823 року Байрон живе в Греції – бере участь у повстанні проти турецького панування, де знаходить свою смерть – поет захворів на лихоманку і невдовзі помер 1824 року.

Поема «Паломництво Чайльд-Гарольда» принесла значний успіх Байрону 1812 року. Шлях паломництва героя збігається з маршрутом мандрів автора: Португалія, Іспанія, Мальта, Албанія, Греція. Ця подібність, а також збіг цілої низки біографічних деталей у автора та головного персонажа, що одразу привернула до себе увагу, дали привід до того, щоб ототожнити їх. Байрон протестував спочатку, але поступово звик вести мову від першої особи, що особливо помітно у написаних пізніше частинах третій та четвертій (1816-1817).

Це була перша в європейській літературі спроба розповісти «про час і про себе» на найбагатшому матеріалі післяреволюційної епохи, з уважним розглядом її численних, часом ще загадкових аспектів. Німецький драматург Шіллер зустрів ХІХ ст. зі словами: «Старі форми валяться...». Про катастрофу цих форм у світовому масштабі і розповідає цей твір. В образі головного персонажа найбільш помітні риси європейської «зайвої людини» – зайвої у світі, який розвивається за своїми канонами, що не збігаються з бажаннями й потребами (часто дуже егоїстичними) цієї людини.

Лекція 12. Романтизм у німецькій літературі XIX ст.

ПЛАН

1. Німеччина. Особливості літературного розвитку романтизму.
2. Етапи розвитку німецького романтизму:
 - перший етап (брати Шлегель, йєнський гурток (Людвіг Тик, Новаліс);
 - другий етап («гейдельберзька школа», Арнім і Бретано. Брати Грімм).

Рекомендована література: 12, 14, 15, 22

1. Німеччина. Особливості літературного розвитку романтизму.

Національно-історичні особливості розвитку Німеччини на рубежі 18-19 століття (в період французької революції, вона залишалася однією з найнерозвиненіших країн Європи як в економічному, так і в політичному відношенні), визначали своєрідність німецької культури в цей період, і в першу чергу, своєрідність німецького романтизму. Прогресивна революційна тенденція в німецькому романтизмі, не маючи реального підґрунтя в соціально-політичному житті проявилася слабо і нерозвинено. Навпаки, консервативні і реакційні тенденції знайшли своє відображення у творчості багатьох художників.

Романтики не були у період з 90-х років 18 століття до 30-х років 19 ст. єдиними представниками німецької літератури. До цього часу належить значна частина творчого шляху Гете (помер 1832 році), останні роки життя і творчості Шиллера (помер 1805 році) і діяльність низки менш визначних письменників і просвітителів, які вперше вступили в літературу в 50-80-ті роки 18 ст.

Особливість німецького романтизму полягає в тому, що воно у погано розвиненій країні розвивається пізніше, аніж в Англії чи у Франції, і всі менш чи більш визначні німецькі просвітителі (за виключенням Лессінга та Вінкельмана) дожили до Французької революції і перших виступів романтиків.

2. Етапи розвитку німецького романтизму.

Романтизм, що став основним літературним напрямком в Німеччині упродовж всієї третини 19 ст., зародився в середині 90-х років 19 ст.

Народжений великими змінами в політичній та економічній структурі суспільства, німецький романтизм, як будь-яке значне літературне явище, було ідеологічно і художньо підготовлене попереднім літературним рухом – так званою літературою «Бурі та натиску» (молоді Гете та Шиллер, Герде, Бюргер, Клінкер та інші). Це, зрозуміло, не виключає принципово нового в ідеології і художньому методі романтизму і, тим самим боротьби романтиків з сентименталізмом, та з ідеологією та естетикою німецького Просвітництва в цілому.

За тривалий час свого існування (деякі письменники-романтики продовжували жити і творити не тільки після Червневої революції 1830 року, але й до революції 1848 року і навіть після неї) німецький романтизм пережив

значну еволюцію, що відображала ті соціально-політичні процеси, які відбувалися у цей час в Німеччині.

Перший етап розвитку німецького романтизму – етап зародження і оформлення цілісної романтичної доктрини – продовжується з 1795 до 1806 року, збігається з періодом Директорії та Консульства у Франції та початком наполеонівських війн, що закінчилися розгромом Пруссії та Австрії. Цей етап пов'язаний з іменами братів Шлегель, Тіка, Вакенродера, Новаліса.

Другий етап починається з 1806 року і продовжується до Червневої революції 1830 року у Франції, охоплюючи таким чином другий етап наполеонівських війн і Реставрацію. В цей час помітно еволюціонує творчість романтиків, що виступили на першому етапі (наприклад Фрідріха Шлегеля), і з'являються нові письменники-романтики: Арнім, Brentano, брати Грім, Клейст, Ейхендорф, Гофман, Шаміссо.

Третій етап починається після французької революції 1830 року і є періодом відмирання романтичних тенденцій в німецькій літературі та оформлення нових літературних напрямків.

Перший етап розвитку німецького романтизму (1795-1806). Перші німецькі романтики – брати Август Вільгельм і Фрідріх Шлегель, Тік, Вакенродер – виступили в середині 90-х років, коли панівне місце в літературі займали письменники-просвітники, що визначали смак та інтереси читачів.

У кінці 90-х років молоді критики та письменники-романтики, що виступили незалежно один від одного створили свій друкарський орган (журнал «Атанеум») і гурток, який об'єднав небагатьох однодумців і звернутий до вузького кола співчуваючих.

Молоді романтики виступили як новатори, що шукають нові естетичні принципи і художні форми для втілення нового змісту – проблем сучасності.

На початку розвитку німецького романтизму у центрі уваги молодих письменників передусім стояли проблеми естетичні та естетичний й романтичний рух були тісно пов'язані з німецькою ідеалістичною філософією Фіхте і Шелленга, визначними письменниками-романтиками на цьому етапі були найбільш філософсько мислячі Фрідріх Шлегель і Новаліс.

Брати Август Вільгельм і Фрідріх Шлегель були першими теоретиками німецького романтизму. На той час, коли Фрідріх Шлегель був оригінальним мислителем, старший брат Вільгельм лише використав нові ідеї брата у критиці та історії літератури, популяризуючи їх серед більш широкого кола публіки.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 6: ЛІТЕРАТУРА ІХХ- ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Лекція 13. Класичний реалізм і його специфіка

ПЛАН

1. Від романтизму до реалізму.
2. Художня специфіка класичного реалізму.
3. Загальні риси класичного реалізму ХІХ ст.
4. Життя і творчість Оноре де Бальзака.
5. Типові образи у романах Бальзака.
6. Повість «Гобсек».

Рекомендована література: 14, 15, 20, 22

1. ХІХ ст. називають «*століттям історії*», і не випадково - у цей час відбуваються величезні соціальні зміни, які відбилися на ході літературного процесу .

Яскравою прикметою літератури ХІХ ст. є також виявлення *національної своєрідності окремих країн*, у тому числі і США. Формування європейських націй підійшло до своєї фінальної стадії, до свого максимального загострення. Проте усвідомлення національної самобутності не означає національного відокремлення. Різні європейські культури вступають у живий процес взаємодії, починають осмислювати неповторність одна одної, взаємно збагачуються.

Для літератури ХІХ століття є характерними два глобальних літературних напрями: *романтизм і класичний реалізм*. Ці два напрями розвивалися практично паралельно, постійно взаємодіяли, збагачували один одного. Романтизм вважається «старшим» за класичний реалізм , оскільки романтики раніше, ніж реалісти, отримали власну естетичну теорію, що спочатку виникла в Німеччині , а потім поширилася на весь світ.

Відбулося це у 90-х рр. ХVІІІ – 10-х рр. ХІХ ст. Реалізм же тривалий час себе не усвідомлював. Сам термін увійшов в арсенал літературознавства лише наприкінці ХІХ ст., тоді, коли напрям уже оформився. Стендаль вважав себе романтиком, Бальзак – еkleктиком.

Формування французького романтизму пов'язано із важливими історичними подіями, які відбувалися у Франції у ХІХ ст. Липнева революція 1830 р. набула значення вирішальної літературної віхи. В. Гюго писав: «Коли-небудь липень 1830 року буде визнано датою настільки ж літературною, як і політичною».

Період 1830-1848 рр. був надзвичайно цікавим з точки зору розвитку літератури. Незадоволення більшої частини населення результатами революції 1830 р. вилилось на сторінки преси (адже після 1830 вона , нарешті, стала вільною).

Журналістика починає усвідомлювати себе «четвертою владою». Журналісти, письменники, поети безжально картають новий режим. Народний поет П. Ж. Беранже зі сторінок преси висміює своїх друзів, з якими колись разом бився на барикадах. Тепер вони стали міністрами і перетворилися на нових гнобителів народу.

Реалізм розвивався у Франції паралельно з романтизмом, напрями не заперечували, а взаємно збагачували один одного. Одним з основних джерел розвитку французького реалізму стали так звані «фізіології»: портрети крамаря, ремісника і т. д., з детальними описами кварталів, де вони мешкали. Фізіології створювались на зразок біологічних описів тварин. Письменники використовували досягнення романтиків, які відкрили явище *колориту* (неповторності, живописності, оригінальності зображення). Вони передавали специфічні риси, які були притаманними певній соціальній персоні та місцю її проживання. «Фізіології» мали великий вплив на становлення реалізму Бальзака.

Ще одним, можливо, наймогутнішим впливом був вплив природничих наук, які набули у середині XIX століття особливого значення. Теорії *Е. та І. Жоффруа Сент-Ілера*, *Ч. Дарвіна*, *Ж. Кюв'є* примусили письменників задуматися: якщо людина є розумною твариною, то, імовірно, до неї слід застосовувати не тільки духовні, а й біологічні закони? В працях і листуванні Стендаля та Бальзака можна зустріти чимало біологічних термінів. Аналітично досліджуючи суспільство, вони підходили до нього як до спільноти конкуруючих істот (Стендаль) та явища рівня «жертва – хижак» (Бальзак).

Деякі риси перейшли до французького реалізму із класицистичної спадщини, наприклад, характерна для трагедії XVIII ст. боротьба між пристрастями. У Стендаля душа Сореля розривається між честолюбством і коханням; у Бальзака – в душі Растіньяка відбувається конфлікт між моральним обов'язком й честолюбством. Деякі характери побудовані за принципом доміанти однієї пристрасті (класицистичний закон однолінійного характеру). Наприклад, у Гобсека – це накопичення, в батька Горіо – батьківство. Але реалістична характерологія, безумовно, багатша, ніж класицистична.

2. Якщо романтизм починався з теорії, то шляхи становлення класичного реалізму були іншими. Сам термін (від лат. «тілесний», «конкретний», «матеріальний», «речовий») виникне лише наприкінці XIX ст., коли реалізм вже досягне вершин свого розвитку.

Великі реалісти XIX ст. (Стендаль, Бальзак, Діккенс, Теккерей) реалістами себе не називали. Реаліст Стендаль вважав себе романтиком і взагалі не усвідомлював власне мистецтво як дещо відокремлене від романтизму. Бальзак усвідомлював своєрідність стендалівської і своєї творчості і в «Етюді про Бейля» охарактеризував її як «еклектичну». Він розділяв розвиток французької літератури на «літературу ідей» (класицизм, просвітницький реалізм), «літературу образів» (романтизм) і «літературу еклектики» («той, хто обирає»). Діккенс, особливо на ранньому етапі своєї творчості, настільки міцно був пов'язаний із романтичними прийомами

зображення, що, наприклад, Теккерей не визнавав творчість Діккенса реалістичною.

Хоча письменники класичного етапу розвитку реалізму і не визнавали себе реалістами, це не означає, що реалізм не розвивався. У 10 – 20 рр. реалізм почав визрівати у надрах романтизму, а у 30-40 рр, уже існував як окремий напрям.

Класичний реалізм має унікальну рису, він піднімається над своїми творцями і залишає їх далеко позаду. Романи Бальзака, Толстого, Достоевського говорять не тільки від імені Бальзака, Толстого, Достоевського, говорять від імені Природи, Космосу, Всесвіту. Образи великих реалістів розвиваються автономно, часто не підкоряючись свої творцям. Залишаючи конкретні твори, вони набувають сили вічних супутників людства .

Існує поширене визначення реалізму як зображення «типових особистостей в типових обставинах» (Енгельс), і ця думка видається правильною , хоча у деякій мірі спрощеною. Але важливим є ще такий момент: письменник змальовує типові риси свого часу через типових представників суспільства і демонструє нам цих типових представників , проте його власне ставлення до них далеко не завжди можна визначити напевно. Яскравий приклад – «Пані Боварі» Флобера, який вважав , що письменник повинен «у кожному атомі, у кожному образі відчувати нескінчену і приховану безпристрасність».

Авторське невтручання має прямий зв'язок із «саморухом», «саморозвитком», з «автономним існуванням» образів, воно створює «життєвість» створених картин..

Спрямованість письменників - реалістів на зображення правди не означає відмови від фантастики, гіперболізації, мономанії і т.д. «Я перебуваю у кращому становищі, ніж історики, – я вільніший за них», – стверджував Бальзак. Мистецтво завжди перетворює життя, робить його сценічним, панорамним і т. д. Але творчість реаліста завжди зберігає рису, яка відрізняє її від творчості романтика, – реаліст завжди об'єктивує творчий процес, на відміну від романтика, який показує власне, суб'єктивне бачення світу. Тому провідною у творчості романтиків стала поезія, а провідною формою реалістів – роман як «епос нового часу».

3. Тривалий час реалізм ХІХ ст. визначали як «критичний» . З одного боку, через тяжіння корифеїв реалізму до аналізу суспільства (слово «критичний» в перекладі з грецької означає «розібраний на частини і за значенням воно є близьким до слова «аналіз»), а з іншого – через осудне забарвлення творчості великих реалістів. Дійсно, Бальзак, Діккенс, Теккерей малювали світ, в якому герої нехтували честю, совістю, людською гідністю, в якому дружба, любов, вірність, навіть родинні зв'язки, мало що означали, де всім заправляли гроші, пристрасть до наживи, до володіння майном, до влади над собі подібними, де «продаж тіла» і «продаж інтелекту» набули значення своєрідного культу, де ілюзії втрачались і життя жорстоко ламало наївних

мрійників, поки вони не гинули або не перетворювались на егоїстів, на подобу Растіньяка .

Але творчість Бальзака, Стендаля, Меріме, Діккенса, Теккерея критичним началом не вичерпується. Наприклад, Бальзак вважав свої романи світом, «кращим» за світ реальний. Стендаль закохувався у створені ним «італійські характери», а Діккенс поряд із жахом робітних будинків зображав чарівну патріархальну Англію, затишну і сповнену диваків. Тому для визначення реалізму XIX ст. останнім часом більше використовують термін «класичний» (від лат. «взірцевий», «першокласний»). Реалізм XIX ст. надав творам мистецтва такої художньої сили, з якою можна порівняти лише мистецтво титанів Ренесансу. Він увібрав у себе творчі досягнення попередніх етапів розвитку реалізму, збагатився досягненнями мистецтва романтизму, модифікувавши їх по-своєму, він надав величезну кількість прийомів зображення світу і, фактично, узагальнив попередні етапи розвитку мистецтва . Підбиваючи підсумки, можна сказати: кожний художник **класичного реалізму** творив свій власний художній світ, але всіх їх об'єднує низка **загальних рис**, а саме:

- історизм (усвідомлення неповторності певної історичної епохи, зображення особистості на фоні руху історії);
- соціальний аналіз, який часто проводився через показ взаємодії типових особистостей з типовими обставинами;
- «саморозвиток» характерів, самостійний рух дії, автономне існування образів;
- показ світу як непростого, але єдності, як суперечливої цілісності .

4. Оноре Бальзак увійшов до світової літератури як видатний письменник-реаліст. Бальзак був сином дрібного буржуа, внуком селянина (частка «де» була ним присвоєна).

Письменник ставив основною метою творчості «відтворення рис грандіозного обличчя свого віку через зображення характерних його представників». Він створив тисячі несхожих один на одного персонажів , життя яких, на перший погляд, може здаватися хаотичним, дифузним рухом. Але увесь цей рух стихійно вкладається у певне русло, підкоряється певним законам. Бальзак проник у суть соціальних процесів, через художній аналіз дійшов до синтезу, причому його вивчення законів розвитку суспільства виявилось настільки глибоким, що спеціалісти (соціологи і юристи) визнають його першість над ними.

Оноре де Бальзак почав писати трохи пізніше за Стендаля. Славі передувала юридична кар'єра та робота журналіста. Він навіть встиг відкрити власну друкарню, яка згодом прогоріла . Він взявся створювати романи заради заробітку. І дуже швидко здивував світ абсолютною зрілістю свого стилю. Романи «Останній шуан , або Бретань у 1800 році» (1829) і «Сцени приватного життя» (1830) сподобалися читачам, хоча критика зустріла їх стримано.

Однією з найсерйозніших пристрастей Бальзака, починаючи з дитячих років, була філософія. Він не почав серйозну письменницьку працю, доки не простудіював праці всіх більш-менш видатних філософів старих і нових часів. Тому і виникли «*Філософські етюди*» (1830-1837), які можна вважати не тільки художніми творами, а й серйозними філософськими працями. До «Філософських етюдів» належить і роман «*Шагренева шкіра*» (1830-1831), фантастичний і водночас глибоко реалістичний.

5. Бальзак любив повторювати: «Самим істориком повинно бути французьке суспільство. Мені залишається лише служити його істориком». Ці слова вказують на матеріал, на об'єкт вивчення творчості Бальзака, але замовчують засоби його обробки, які «секретарськими» назвати не можна. Бальзак, створюючи образи, спирався на те, що бачив у реальному житті (імена практично всіх героїв його можна знайти в газетах того часу), але на основі матеріалу життя він виводив певні закони, за якими існувало, та й, на жаль, існує суспільство. Він робив це не як вчений, а як художник. Тому такого значення набуває в його творчості прийом *типізації*. Типовий образ має конкретне оформлення (зовнішність, характер, доля), але одночасно він втілює певну тенденцію в суспільстві на певному історичному відрізку.

Бальзак створював типові образи по-різному. Він міг бути націлений на типовість, як наприклад, у «*Монографії про рантьє*», а міг загострювати окремі риси характеру або створювати загострені ситуації, наприклад, у повістях «*Євгенія Гранде*» і «*Гобсек*».

Влади грошей Бальзак боявся більше, ніж влади феодалів. На королівство він дивився, як на єдину сім'ю, у якій король є батьком, і де існує природний стан речей. Щодо правління банкірів, яке почалося після революції 1830 р., то тут Бальзак побачив серйозну загрозу для всього живого на землі, тому що відчув залізну й холодну руку грошових інтересів. А владу грошей, яку він викривав постійно, Бальзак ототожнював із владою диявола і протиставляв її владі Бога, природному ходу речей.

Головним об'єктом вивчення у творчості Бальзака є найпотужніша сила сьогодення часу – буржуа, ті самі «ангели грошей», які набули значення головної рушійної сили прогресу. Бальзак викриває їхні звичаї, детально й скрупульозно, як біолог, що досліджує звички певного виду тварин.

Збільшення капіталу стає майже інстинктом в характері Гранде і перед смертю він «страшним рухом» хапає золотий хрест священика, який схилився над непритомною людиною.

Відносини між людьми у Бальзака переважно визначаються грошима, але не тільки вони цікавили автора.

Думка про створення єдиної системи творів, які могли б реалізувати прагнення письменника змалювати широку панораму життя Франції XIX ст. виникла у Бальзака в 1833 р. Так розпочалася «Людська комедія» з персонажами, що переходили з роману у роман. «Людська комедія» узагальнює всю творчу діяльність Бальзака. Багатотомне видання включає 93 романи, в яких діють 2000 персонажів. Максим де Трай, родина де Ресто постійно

з'являються на сторінках різних творів, і у читача виникає враження про відсутність крапки у кінці окремих романів. Це не просто зібрання творів, а панорама життя. «Людська комедія» – яскравий приклад саморозвитку твору мистецтва, який ніколи не зменшує величі твору, а навпаки – надає йому сили, що йде від Природи. Саме такою могутньою, набагато перевищуючою особистістю автора, і є геніальна творчість Бальзака.

6. «Гобсек» входить до складу першого розділу «Людської комедії» («Етюди про звичаї»). Повісті «Гобсек», як і всім творам великого романіста, властива багатоплановість. Це дає можливість письменникові в межах невеликого твору якнайширше і якнайглибше охопити зображувану дійсність, показати прояви страхітливої влади грошей у різних верствах буржуазного світу. Цю потворну владу з винятковою силою і правдивістю розкрито у стосунках старого лихваря Гобсека та його жертв, що марно змагаються з ним. Великий реаліст, Бальзак змальовує і світ, і людину в дії, в русі, в динаміці.

Ім'я центрального персонажа цього твору – лихваря Гобсека стало загальним. Проте саме в його образі Бальзак не лише змалював типового лихваря, а яскраво відтворив особливий психологічний тип людини, що живе лише однією пристрастю – користолюбством у чистому вигляді. Гроші – ось єдина мета, єдина любов покликання Гобсека.

Гобсек – цей ходячий вексель – людина неабиякого розуму, він спритний, безстрашний і навіть здатний робити філософські узагальнення щодо природи суспільства, аналізувати його рушійні сили. Знає він і психологію людей. Щоб зробити висновок про всевладність золота і створити власну філософію, теж треба вміти мислити. Отже, він розумна людина, але його пристрасть виявляється сильнішою за розум. Влада золота, про яку він стільки торочив, робить своєю жертвою самого Гобсека, він сам собі створює пастку.

Автор знайомить читача з життям багатьох інших персонажів, наділяючи кожного чіткою не тільки психологічною, але й соціальною характеристикою, тобто надаючи їм рис, притаманних цілим соціальним групам суспільства. У повісті розгорнуто галерею соціальних портретів: аристократи різного гатунку – від респектабельної високородної родини Гранльє до великосвітського бандита Максима де Трая, лихварі Жигонне та Вербруст, нарешті люди з народу – працююча гризетка Фанні Мальво і сам Дервіль, виходець із буржуазної дрібноти, що вчився на мідяки. Усі симпатії письменника на боці цих останніх.

Закономірності суспільного життя розкриваються у випадку Гобсека, який все ж таки є романтичним героєм, що живе однією пристрастю: характер і поведінка Гобсека міцно пов'язані з обставинами, – він лише з більшою мірою концентрації виражає типове явище часу.

Лекція 14. Література останньої чверті XIX ст.

ПЛАН

1. Натуралізм і позитивізм.
2. Творчість Е. Золя.

Рекомендована література: 14, 15, 20, 22

1. Приблизно від середини до останньої чверті XIX століття «погоду» у всесвітньому літературному процесі робили переважно письменники реалісти. Росіяни Ф. Достоєвський і Л. Толстой впевнено прийняли естафету французів Стендаля, О. Бальзака, Г. Флобера, англійця Ч. Діккенса і пішли далі своїх попередників. Досить згадати твори тієї доби, які увійшли до скарбниці всесвітньої літератури: «Принижені й зневажені» (1861); «Гравець» і «Злочин і кара» (1866); «Ідіот» (1868), «Біси» (1871); «Брати Карамазови» (1879-1880) Ф. Достоєвського; «Війна і мир» (1863 - 1869); «Анна Кареніна» (1873-1877), «Воскресіння» (1889-1899) Л. Толстого.

Творчість Достоєвського і Толстого дійсно стала вершиною не лише російського а й світового реалізму, вона пережила і ще переживе багато літературних мод і навіть суспільних формацій, адже як за змістом, так і за формою творів вони досягли загальнолюдських, дійсно всесвітніх висот.

У цей час у світовій літературі переважали такі напрями, як натуралізм і позитивізм.

Натуралізм (від лат. *natura* – природа) – назва течії в європейській літературі та мистецтві, що виникла у 70-х рр. XIX ст. і особливо широко розгорнулася в 80-90-х рр., ставши тоді найвпливовішим напрямом. Основні елементи натуралізму у літературі існували значно раніше; у 80-х рр. ця течія дістала назву і теоретичне обґрунтування, дане Е. Золя в книзі «Експериментальний роман» (1879) і в статтях про театр. Надалі під терміном «натуралізм» об'єднувалися поняття вельми різнорідні й відмінні від уявлення про нього його основоположників, зокрема Золя. Пояснюючи вибір цього терміна для визначення нового літературного стилю, Золя починає з відмежування від реалізму: «Мене питають, чому я не задовольняюся словом «реалізм», яке використовувалося 30 років тому? Я поступив так лише тому, що тодішній реалізм звужував художньо-літературний світогляд; мені здавалося, що слово «натуралізм» розширює область спостереження» («Натуралізм в театрі»). У цю область відтепер входять заборонені до натуралізму теми з області патології і фізіології, проблеми праці, тієї або іншої професії («Жерміналь»). Уводячи нове визначення для літературного стилю, Золя все ж таки визначає основою цієї літературної течії реалізм, який відігравав провідну роль у французькій літературі другої половині XIX ст.

Позитивізм – соціально-філософський напрям, що характеризується прагненням виходити з даного, фактичного, стійкого, безперечного (позитивного), щоб створити соціальну теорію:

- вільну від метафізичних пояснень;
- доказову і загальнозначущу;
- засновану на методології, властивій природничим наукам .

Десь наприкінці XIX століття питома вага літератури у вираженні художніх прагнень епохи почала зменшуватися, набирали сили модерністські напрями та течії.

2. Творчість Еміля Золя ознаменувала новий етап у розвитку французької літератури. Біографія Золя – це насамперед безупинна, титанічна робота, якій було віддане все його життя. Е. Золя народився 2 квітня 1840 р. у Парижі в сім'ї інженера. Його дитячі та юнацькі роки минули в Провансі, у невеликому містечку Екс, що згодом під назвою Плассана стане місцем дії багатьох його романів. Рання смерть батька й матеріальні нестатки змусили сім'ю переїхати в 1858 р. у Париж.

Перший період творчості.

У 1864 році Золя видає першу книгу *«Казки Нінон»*, що об'єднала оповідання різних років. Вона відкриває собою ранній період творчості письменника (1864-1868), відзначений безсумнівним впливом романтизму. У романах *«Сповідь Клода»* (1865), *«Заповіт померлої»* (1866), *«Марсельські таємниці»* (1867) знаходимо традиційне протиставлення мрії й дійсності, історію піднесеної любові, ідеального героя. Золя використовує стилістичні прийоми, що нагадують сторінки творів Гюго, Санд, Сю.

Нова літературна школа. Письменника все більше цікавить живе життя з його невігаданими сюжетами й конфліктами. Він мріє про створення нового типу роману, що цілком відповідатиме часу, «а це реалізм, або, точніше кажучи, позитивізм». У своїх пошуках Золя спирається на праці вчених із природничих наук (теорія походження видів Дарвіна, «Трактат про спадковість» Люка, «Вступ до експериментальної медицини» Бернара), роботи філософа-позитивіста й історика літератури І.Тена, творчість художників-імпресіоністів, і сучасну йому літературу, і насамперед на роман братів Гонкурів *«Жерміні Ласерте»*. Натуралістична теорія формується в Золя протягом багатьох років, вона постійно уточнюється, доповнюється й знаходить своє вираження в передмові до роману *«Тереза Ракен»* (1867), нарисі *«Розходження між Бальзаком і мною»* (1868-1869), збірниках статей *«Що мені ненависно»* (1866), *«Експериментальний роман»* (1880), *«Романісти і натуралісти»* (1881), *«Натуралізм у театрі»* (1881). Золя вбачає у натуралізмі природний і закономірний розвиток реалізму Бальзака й Стендаля в нових історичних умовах. Мета письменника полягає, як і колись, в уважному вивченні дійсності, що «в принципі не може мати межі». Однак сьогодні, вважає Золя, роман, щоб стати «сучасним зряддям пізнання», повинен бути науковим, тобто «дотримуватися тільки фактів, доступних самостереженню», а письменник повинен уподібнитися натуралістові, що ставить дослід. Золя відмовляє художникові у праві оцінювати зображувані ним події й людей, виносити вирок і робити висновки

Але Золя явно недооцінює роль соціальних чинників у формуванні особистості, які глибоко досліджував ще Бальзак. У цьому переконує і його роман *«Тереза Ракен.»* (1867), сприйнятий сучасниками як художній маніфест натуралізму. У ньому автор ставить собі за мету «вивчити не характери, а темпераменти відмовляючись від постановки яких-небудь соціальних питань, опускаючи всі прикмети часу», Золя зосереджує увагу на історії «індивідуумів, які цілком підпорядковані своїм нервам і голосу крові...».

У 1868 р. виходить у світ другий натуралістичний роман *«Мадлен Фера»*, що остаточно закріпив славу Золя як одного з провідних художників Франції.

Однак усе написане ним за чотири роки було лише підготовкою до головної справи життя – серії *«Ругон-Маккари»*, над Золя працює з 1868 до 1893 року. **Вона склала другий період його творчості.** У цей час остаточно складаються політичні й естетичні погляди письменника. Як переконаний республіканець і демократ він співробітничав в опозиційній пресі, друкує статті, що викривають реакційний режим Наполеона III і французьку воячину. Проте він не прийняв і Паризьку Комуну, хоча й став на захист розстріляних версальцями робітників.

У 1872 р. у Флобера Золя знайомиться з І. Тургенєвим, за участю якого незабаром стає постійним співробітником журналу *«Вісник Європи»*. У цьому виданні з 1875 до 1880 року були опубліковані 64 кореспонденції Золя під загальною назвою *«Паризькі листи»*, у яких він виклав свої погляди на літературу й мистецтво. У 80-х роках в процесі роботи над *«Ругон-Маккарами»* письменник, за його словами, все частіше «натикається на соціалізм». Конфлікти епохи, майбутнє людства, шляхи перебудови суспільства на засадах добра й справедливості – ці проблеми займають пряме відображення у творах Золя останнього періоду творчості (1894-1902). У цей час він створює цикл *«Три міста»*, що включає романи *«Лурд»* (1894), *«Рим»* (1896), *«Париж»* (1898). Політика, до якої раніше Золя ставився з упередженням, стає в 90-ті роки невід'ємною частиною його творчості.

1 січня 1898 р. Золя публікує відкритий лист президентові Французької республіки Феліксу Форю *«Я звинувачую»*, у якому піднімає свій голос на захист «правди й справедливості». У судовому процесі, що послідував за цим виступом, Золя був визнаний винним в образі влади й засуджений до року в'язниці й великого грошового штрафу; його позбавили ордена Почесного легіону; продажні журналісти обливали ім'я письменника брудом на сторінках газет; фанатична юрба жбурляла камені у вікна його будинку й вимагала фізичної розправи.

Золя був змушений спішно покинути Францію й під чужим прізвиськом оселитися в Англії. В очах же передової Європи він став символом і громадянина, письменника-борця. В Англії Золя приступає до роботи над тетралогією *«Чотири Євангелія»* (*«Плідність»*, 1898; *«Праця»*, 1901; *«Істина»*, 1902; четвертий роман не був написаний).

Після перегляду справи Золя повертається у Францію й продовжує роботу над серією «*Чотири Євангелія*».

1902 р. Золя знайшли мертвим у його паризькій квартирі, офіційна версія – отруєння чадним газом через несправність димоходу. Однак і сьогодні обставини загибелі письменника залишаються не проясненими.

В історію світової літератури Золя увійшов насамперед як автор соціальної епопеї «*Ругон-Маккари*». У ній, як у дзеркалі, відбилися слабкі і сильні сторони його світогляду й художнього методу.

Лекція 15. Чарльз Діккенс – найвідоміший представник соціально-побутової прози

ПЛАН

1. Життя і творчість Чарльза Діккенса.
2. Реальна і фантастична складові у «Різдвяній пісні у прозі».

Рекомендована література: 2, 15, 18, 22

1. Англійський письменник-реаліст, найвідоміший представник соціально-побутової прози XIX ст. Г. Честертон зазначав, що Діккенс мав два великі таланти – вміння писати смішне і змальовувати жахливе.

Письменник сповідує просвітницький ідеал людини з природженою добротою, порядністю, справедливими принципами життя. «Романи виховання» Діккенса розповідають про становлення характеру персонажа, починаючи з дитинства (наприклад, «Олівер Твіст» (1839)).

Характерні особливості творчості: наявність мелодраматичних елементів, спрощеність характеристики персонажів (добрі завжди добрі, а злі – завжди злі), щаслива кінцівка твору, детективні елементи.

Діккенс прославився здебільшого творами, які були написані у перший період його творчості: цикл «Різдвяні повісті» (1848), романи «Крамниця старожитностей» (1841), «Домбі і син» (1848), пізніше написані «Девід Копперфілд» (1850), «Маленька Дорріт» (1857), «Великі сподівання» (1861).

Дослідники англійської літератури стверджують, що жоден з англійських письменників не здобув такої слави за життя, як Чарльз Діккенс. Визнання прийшло до Діккенса вже після першого оповідання і не залишало до останніх днів, хоча сам письменник, його погляди на творчість змінювались. Секрет його популярності в тому, що він гостро відчував зміни в житті Англії, був виразником сподівань і прагнень тисяч людей. Після смерті письменника його твори почали піддавати гострій критиці, і лише в XX столітті стало цілком очевидне значення творчості Діккенса. Його біографія знайшла відображення і у сюжетах його романів, і у творчій манері. Діккенс змалечку самостійно заробляв гроші, бо батько, бідний службовець, за борги потрапив до в'язниці. Працював на фабриці, клерком, репортером у суді і парламенті. Як репортер він відображав і сучасні події, намагався зрозуміти причини, що їх викликали. Провідна тема творчості письменника – тема боротьби добра і зла, що розкривається в кожному його творі. Діккенс вважав, що ставлення суспільства до дитини відбиває боротьбу добра і зла у ньому. Тому тема дитинства – одна з головних в його творчості, вона розкриває гуманістичне спрямування таланту письменника, стверджує добро і справедливість, засуджує байдужість суспільства у ставленні до дітей.

2. Основою сюжету різдвяної казки є диво святкової ночі, коли починається духовне відродження людини, яка забула, що вона створена за образом і подобою Божою. Дверний молоток перетворюється на обличчя

Джейкоба Марлі, що помер саме на Свят-вечір сім років тому, кахлі голландської печі, на яких зображено сцени зі Святого Письма, раптом затуляє обличчя померлого, дух самого Марлі попереджає друга про наслідки життя без Божої іскри в душі, Духи Різдва ведуть Скруджа від дитинства до смерті, – і усе це сплітається в події однієї ночі, аби повністю змінити життя старого скнари.

Scrooge у перекладі з англійської – скнара. Душа його змертвіла настільки, що його іноді називають ім'ям померлого компаньйона Марлі. Автор змальовує Скруджа сухим, зморшкуватим, наче льодова брила, жорстоким і бездушним ділком, який сидить у холодній конторі й не дозволяє клерку купити хоч трохи вугілля... Який контраст з племінником Скруджа Фредом, коли той приходить до дядька, щоб побажати йому веселого Різдва: «здавалося, від нього пашіє жаром, наче від пічки. Щоки у нього червоніли... очі блищали, а з рота йшла пара»! Свого героя Діккенс порівнює з забутим на морозі вуличним краном, з якого потроху капала та капала вода, і він нарешті перетворився на шматок льоду. «Твої губи дрижать, – промовив Дух, а що це котиться по твоїй щоці?» Душевну кригу розтоплює перша сльозинка, душевний холод зникає, і от старому скнарі вже шкода, що він прогнав хлопця, який співав різдвяний гімн, що не сказав теплого слова своєму клерку. Після першої сльози Скрудж схлипнув, а коли пізнав у маленькому хлопчику самого себе – заплакав. І якщо спочатку він не вірить Марлі, а Духа Минулого Різдва просить загасити світло, і навіть намагається зробити це сам, то Духа Прийдешнього він уже просить: «Веди мене куди хочеш... Якщо цієї ночі ти теж повинен мене чогось навчити, хай це піде мені на користь». І не лише з переляку присягається виправитися й спокутувати минуле нинішнім і майбутнім, а й виконує те, що обіцяв Бобові Кречету.

П'ять строф «Різдяної пісні в прозі» – це гімн на славу Різдва, «днів милосердя, доброти й всепрощення... єдиних Днів у календарі, коли люди, ніби з мовчазної згоди, розкривають один одному серця й бачать у своїх ближніх, – навіть у бідних і знедолених, – таких самих людей, як і вони самі, людей, які йдуть однією із ними дорогою до могили».

Лекція 16. Драматургія ХІХ ст.

ПЛАН

1. Загальна характеристика суспільно-політичної, культурної та економічної ситуації в Скандинавії наприкінці ХІХ ст.
2. Основні напрямки розвитку скандинавської літератури (Г. Брандес, Б. Бйорнсон, К. Гамсун.). Творчість Августа Стрінберга.
3. Генрік Ібсен – новатор і першопроходець в історії західноєвропейської «нової драми».
4. Інтелектуально-філософський характер драм А. Чехова.

Рекомендована література: 15, 16, 20, 22

1. Загальна характеристика суспільно-політичної, культурної та економічної ситуації в Скандинавії наприкінці ХІХ ст.

у 70-80-ті роки в Швейцарії та Норвегії відбувається бурхливий розвиток промисловості, головним чином здобуваючої – лісової, рибної, а в Швеції – залізнорудної, відбувається швидка капіталізація села та вивільнення у сільській місцевості працівників, що поповнюють лави найманих робітників. Недостатній розвиток промисловості у великих містах сприяє масовій еміграції населення до США (у першу чергу це стосується населення Норвегії).

У 1887 році формується перша велика політична партія соціального спрямування з помітними реформістськими тенденціями – Норвезька соціал-демократична робітничка партія, яка імпонувала населенню, оскільки стояла на боці прихильників ліквідації «унії». У 1905 році «унія» нарешті була ліквідована і Норвегія досягла повної самостійності і незалежності від Швеції.

В ідеологічному відношенні для норвежців дуже важливою була боротьба за літературну мову. З часу датського панування норвезькій літературі доводилося користуватися датською мовою, норвезька мова вважалася лише розмовною, лише чимось на зразок діалекту датської. Це дуже ображало національні почуття норвезької інтелігенції, яка напружено працювала над створенням норвезької літературної мови. У другій половині ХІХ ст. створюється так званий «риксмол» – літературна мова, що об'єднувала елементи норвезької та датської мови з переважанням першої. Інша група представників норвезької культури боролася за домінування «лансмолу», тобто чисто норвезького варіанту літературної мови, виробленої на основі розмовної норвезької. Зрештою офіційною мовою стає «лансмол», а за «риксмол» збереглося значення літературної мови.

2. Основні напрямки розвитку скандинавської літератури. Творчість Августа Стрінберга.

У норвезькій літературі з'явилась плеяда дуже обдарованих митців: драматурги Г. Ібсен і Б. Бйорнсон, прозаїк К. Гамсун. Чималу роль у розквіті культури відіграв багатющий героїчний епос, поетична традиція народної творчості. Особливо щедро черпали мотиви і образи з норвезьких саг Ібсен і

Бйорнсон. Фольклорні герої, богатирі моральної стійкості, надихали обох драматургів на створення активно-позитивних персонажів. сильні і самобутні герої історичних трагедій Бйорнсона «Кривава Гульда» (1858), «Злий Сігурд» (1861); захоплюючі й типові образи повсталих селян з'являються в драмі «Між битвами» (1856). В багатьох п'єсах Бйорнсона засуджував безпринципність буржуазного ділка, схилився перед статечністю і розважністю селянина-трудівника. У 70-ті роки митець стає на позиції соціального реалізму, котценруючи свою увагу на проблематиці сучасності.

Наприкінці XIX ст. долучаються й шведські автори. Наприклад, у 1891 році з'являється «Сага про Ієста Берліна» – цілковито оригінальний твір, написаний скромною шведською вчителькою, що походила із збіднілої аристократичної родини, – Сельмою Лагерлеф. Письменниці належать також інші твори – роман «Чудеса антихриста», повість «Єрусалим», етнографічно-казкова «Подорож Нільса Хальгерсона по Швеції», цикл новел «Гноми і люди».

Найбільш значним представником шведського «критично реалізму», що разом з тим зазнав значного впливу символізму та інших варіацій декадансу бав Август Стрінберг (1849-1912).

Перший період творчості (70-80 рр) позначений повним домінуванням соціально-реалістичних тенденцій. В цей період виступає палким прихильником прогресивних поглядів, противником монархії, цікавиться робітничим питанням, співчуває Паризькій Комуні, знайомиться з працями К. Маркса, М. Чернишевського, Л. Толстого, захоплюється утопічним соціалізмом.

З ранніх творів Стрінберга найбільшої уваги заслуговує історична драма «Майстер Улаф» (1872), яка стосувалася епохи Реформації у Швеції. Драма носить антиклерикальний та антимонархічний характер. Але відомість письменникові приніс роман «Червона кімната» (1879). Зовні – це швидкі замальовки життя акторів та художників, що лише розпочинають свою творчу кар'єру, мешканців «червоної кімнати», але за зовнішнім фасадом прихована внутрішня трагедія людей, їх приреченість на конфлікт творчості з жорстокими реаліями буржуазного суспільства. Перед ними три шляхи: пристосуватися і користуватися всіма благами цивілізації, забути про всі творчі устремління і присвятити себе приватному життю маленької людини (поет Фальк), зрорбити виклик суспільним стандартам і загинути (скульптор Монатнус).

Політичні переслідування змусили Стрінберга провести 13 років за кордоном – у Швейцарії та Парижі. В Швейцарії письменник написав збірку новел «Утопії в дійсності», на якій помітний вплив ідей Чернишевського. У той же час письменник створює серію автобіографічних романів «Син служниці», «Історія однієї душі», «Сповідь безумця», збірку «Трагікомедія шлюбу», тематика яких пов'язана із розпадом буржуазної родини, страшного падіння моралі. Поруч із цим з'являються і нові, не характерні для раннього Стрінберга, тенденції. Наприклад, він заперечує необхідність жіночої емансипації і виступає в цьому противником Ібсена. Часто героїнею творів стає аморальна жінка, що прагне роздавити чоловіка, повністю підкорити його волю.

Другий період творчості Стрінберга (1887-1901) пройшов під впливом натуралізму. В дусі натуралізму написані драма «Фрекен Юлія», де молода аристократка Юлія спочатку добивається кохання лакея, потім обкрадає батька, щоб на ці кошти втекти за кордон з коханим. Коли ж план провалюється, Юлія перерізає собі горло бритвою. Більшість поведінки Юлії пояснюється спадковістю та середовищем: вона представниця деградуючого дворянства та дочка нервовоховорої жінки, її виховання мало хаотичний характер. Примітивні біологічні інстинкти керують її вчинками.

Стрінберг захоплюється ніцшеанськими ідеями. Його романи «Чандала» та «На шхерах» містять міркування про «аристократів духу» та спроби сформувати позитивний образ сильної особистості – надлюдини. До інтерпретації ніцшевських ідей додаються й ідеї богошукання. Стрінберг поступово перетворюється на містика і це помітно в романі «Ад» (1897). В останній період життя і творчості письменник залишає ідеї ніцшеанства та теософські пошуки, як колись залишив утопічний соціалізм, і повертається до реалізму. В історичних драмах останніх років «Карл XII», «Королева Христина» та інших він розвінчує реакційно-мілітаристські подвиги Карла і зводить перевагу особистості Петра I.

Серед інших яскравих представників шведської літератури можна назвати Георга Брандеса (1842-1927), що був прихильником ідей Тена та натуралістичної школи. В світі він відомий не стільки як автор художніх текстів, скільки як автор монографій про В. Шекспіра, Й. В. Гете, Г. Ібсена, Б. Бйорнсона. Брандер користувався великою популярністю в Росії, його праці активно перекладалися на російську мову і широко видавалися, він був почесним членом Товариства любителів російської словесності. Він є автором нарисів про О. Пушкіна, І. Тургенєва, Л. Толстого, О. Герцена, М. Чернишевського, М. Горького.

Неперевершеним майстром психологічного роману та палким прихильником теорії Ніцше був надзвичайно талановитий письменник Кнут Гамсун (1859-1952). Найбільш відомий твір письменника «Голод» (1890), який вражає читача правдивим зображенням страждань голодуючої людини, етапів втрати її волі, збайдужіння до оточуючого світу та своєї власної долі. Сенсаційним успіхом користувалися любовно-психологічні романи, написані в 90-х роках – «Містерії», «Пан», «Вікторія».

3. В історії західноєвропейської « нової драми » норвезькому письменнику Генріку Ібсену по праву належить роль новатора та першопрохідця. Його творчість стикається з багатьма літературними напрямками, але не вкладається в межі жодного з них. У 60-х роках XIX століття він починав як романтик, у 70-х став одним із визнаних європейських письменників – реалістів, а символіка його п'єс 90-х років зближувала Ібсена з символістами та неоромантиками кінця століття.

Генрік Ібсен народився в 1828 році в невеличкому норвезькому містечку Шиєні. Із шістнадцяти років юнак був вимушений працювати учнем аптекаря – саме тоді він починає писати вірші в сентиментально-романтичному дусі.

Револуційні потрясіння 1848 року в Європі впливають і на нього: Ібсен створює свою першу бунтарську романтичну п'єсу «Катіліна» (1849). У 1850 році він переїздить до Крістіанії (сучасне Осло) і стає професійним літератором.

У цей час Г. Ібсен пише кілька п'єс, переважно в національно – романтичному дусі. З кінця 1851 до 1857 року він керує першим норвезьким національним театром, заснованим у Бергені, й послідовно виступає за відродження національного мистецтва. З часом драматурга запрошують очолити «Норвезький театр» Крістіанії, і тут у першій половині 60-х років створюються і набули сценічного втілення перші значні твори Ібсена.

У той час у норвезькій літературі панувала так звана національна романтика. Але ще 1857 року Ібсен так визначив своє творче завдання – зробити драму серйозною, примусити глядача мислити разом із автором і героями, перетворивши його на «співавтора драматурга».

У драмі не повинні боротися ідеї, бо цього не буває в дійсності, треба показувати «зіткнення людей, життєві конфлікти, у яких, як у коконах, глибоко приховані ідеї, що борються, гинуть або перемагають».

Прагнучи уникнути фальшивої романтичної піднесеності та створити більш твердий ґрунт для своєї творчості, письменник звернувся до історичного минулого своєї країни і створив дві п'єси: побудовану на матеріалі давніх саг драму «Воїни у Хельгеланді» (1857) і народно-історичну драму «Боротьба за престол» (1863). У віршованій п'єсі «Комедія любові» (1862) Ібсен ущипливо висміяв романтичні ілюзії, вважаючи більш прийнятним світ тверезої практики.

Утім, життя Ібсена стає все тяжчим. Він бідує, і справжнім порятунком виявляється одержана стипендія на поїздку до Рима. Ібсен від'їжджає з Норвегії 5 квітня 1864 року й перебуває за кордоном із короткими перервами майже двадцять сім років.

В Італії драматург створив дві монументальні філософсько – символічні віршовані драми – «Бранд» (1865) і «Пер Гюнт» які знаменували його відмежування і прощання із романтизмом. І «Бранд», і «Пер Гюнт» поєднують живі індивідуалізовані образи з узагальненими, підкреслено типізованими. **Основна проблема** цих драматичних творів – доля людини, особистості в сучасному суспільстві.

Творчі пошуки перших драматичних творів, філософські узагальнення і знахідки «Бранда» і «Пер Гюнта» стали підґрунтям для створення *драми нового типу*. Зовнішнім виявом цього є перехід від віршованої до прозової мови драматичних творів. У комедії «Союз молоді» (1868) письменник звертається до прямої політичної сатири. Він передчуває і закликає прихід «революції духу», яка повинна оновити всі сфери людського існування. Свої роздуми Ібсен втілює у філософсько-історичній трилогії «Кесар і галілеєць» (1873) і в кількох невеликих поезіях.

Але переворот у суспільному житті не відбувається. Починається цикл мирного, зовні благополучного історичного розвитку – розквіт «класичного» буржуазного суспільства. І починаючи від 1877 року, із драми «*Стовпи*

суспільства», Ібсен створює дванадцять п'єс, надзвичайна точність у зображенні реальних форм суспільного життя поєднується з глибоким проникненням у внутрішню його суть і в душевний світ людей.

Ці п'єси зазвичай поділяють на *три групи*, по чотири в кожній. **Перша група**, у якій особливо чітко й прямо визначена *соціальна проблематика*, – це «Стовпи суспільства», «Ляльковий дім» (1879), «Привиди» (1881), «Ворог народу» (1882). До **другої**, яка також відображає обставини реального життя, але більше *зосереджена на конфліктах у душі людини*, належать «Дика качка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Жінка з моря» (1888), «Г'едда Габлер» (1890). П'єси **третьої групи** досліджують *глибини людської душі в певній експериментальній абстрагованості*. Це «Будівничий Сольнеє» (1892), «Маленький Ейольф» (1894), «Йун Габріель Боркман» (1896) і драматичний епілог «Коли ми, мертві пробуджуємося» (1899). У них ще яскравіше проглядають узагальнені символічні риси, притаманні п'єсам другої групи. *Подібне групування п'єс децю умовне*. Соціальна проблематика не зникає і з більш пізніх п'єс Ібсена, а душевне життя людини стоїть і в центрі його «соціальних драм».

Учнем Ібсена вважав себе Б. Шоу. Послідовниками Ібсена на різних етапах творчості виступали А. Стріндберг і Г. Гауптман. Символіка ібсенівської драматургії надихала М. Метерлінка. Жоден з драматургів межі століть не уникнув його впливу.

Основні ознаки поетики «нової драми».

- Це п'єси про людську душу, у яких йдеться про трагічну боротьбу особистості за власний духовний світ.
- Драматург істотно збагатив коло тем: соціальні проблеми, становище жінок у суспільстві, спадкові хвороби, влада грошей.
- У п'єсах «нової драми» немає чіткої межі між трагедією і комедією.
- Композиція п'єс має інтелектуально-аналітичний характер, аналітизм композиції полягає в тому, що майже всі п'єси розпочинаються показом зовнішньої ілюзії щастя, а закінчуються катастрофою. Інтелектуальні тому, що завершуються осмисленням персонажами власного життя.
- Незавершена кінцівка – найвидатніший внесок «нової драми» Ібсена у світову драматургію. Тут конфлікт не вичерпується після завершення дії. Так, наприклад, в «Ляльковому домі» розв'язка не є вирішенням проблем, а є їхньою постановкою. Відкритість фіналу відповідає вимогам проблемного театру, який створив Ібсен.

2. Антон Павлович Чехов – видатний російський прозаїк і драматург. Він підняв на недосяжну висоту жанр оповідання – новели і сказав нове слово у драматургії. А.П. Чехов народився, *17 січня 1860 р.* у м. Таганрозі. Його батьку належала маленька крамничка. Батько був дуже обдарованим, любив співати, грав на скрипці, малював. Але любов і ласку в сім'ї діти бачили лише з боку матері, доброї, лагідної жінки. Чехов говорив: «Талант у нас з боку батька, а душа з боку матері». Батько надав своїм синам освіту: учились в гімназії,

займалися музикою, вивчали іноземні мови. Чехову було тринадцять років, коли він вперше потрапив до театру. З того часу почалося захоплення майбутнього письменника сценою.

У 1876 р. батько Чехова збанкрутів і переїхав до Москви разом із сім'єю. Антон залишився в Таганрозі закінчувати гімназію. Після закінчення гімназії Антон Павлович переїхав у Москву, де став студентом-медиком, а невдовзі і співробітником гумористичних журналів. Оповідання молодого Чехова почали з'являтися в журналах «Осколки», «Стрекоза». Перший збірник «Сказки Мельпомени», що виходить у 1884 році і до якого ввійшли шість оповідань з життя людей театру, позитивно оцінений критикою.

Слава Чехова – драматурга розпочинається з п'єси «Чайка», яку він почав писати наприкінці 1895 р., а закінчив у червні 1896 р. Це була п'єса про долю митця і служіння мистецтву. Ніні Зарічній, актрисі за покликанням випадають на долю важкі випробування. Живучи у розлуці з коханим чоловіком, що покинув її, і втративши дитину, вона все ж таки знайшла своє місце в житті: Ніна стала справжньою актрисою, своєю грою вона полонить серця глядачів. Треплев не задоволений традиційним мистецтвом і прагне створити драму яскраву, сильну та самобутню. Проте він не йде далі суб'єктивних мрій. Холодна риторика, абстракції гублять його п'єсу. Пошуки *Треплевим* нових форм не підкріплені пошуками нових ідей, не мають під собою світоглядних основ. Побачивши непотрібність свого мистецтва, Треплев переконується у непотрібності свого життя. Не вбивши себе через нещасну любов, він покінчує з собою, зазнавши поразки в мистецтві.

Інший письменник у п'єсі – *Тригорін* виступає за правдиве, реалістичне мистецтво. Він висловлює багато правильних думок, проте його не надихає велика ідея, мета. Процес творчості для Тригоріна болючий. У Тригоріна багато доброго, бо ж не випадково його люблять і Ніна, і Аркадіна, з повагою ставиться і Маша, але він людина, у якій поєднується горіння таланту із млявістю і байдужістю.

Якостями справжнього художника наділена Ніна Зарічна. В її уявленні служіння мистецтву – подвиг, воно вимагає всього життя. На такий подвиг здатна Ніна. Якщо цього немає, якщо талант не проявляється – людина гине, як Треплев. Чехов перевіряє своїх героїв на їх вірність почуттю, на їхню здатність підпорядковувати своє життя мистецтву.

Помітне місце в п'єсі займає образ Дорна. Це лікар, розумний, проникливий і людяний. Життя він прожив гідно. Це один з найкращих образів у лікаря Чехова, у йому письменник передає глибокі роздуми про мистецтво, зокрема оцінки твору Треплева. Можна з певністю сказати, що це думки самого письменника.

Отже, провідний конфлікт п'єси – пошук життєвої мети і сенсу мистецтва в зіткненні з реаліями життя.

Особливості п'єси визначив сам Чехов: «Комедія, три жіночі ролі і шість чоловічих, чотири акти, пейзаж; багато розмов про літературу. Мало дії, п'ять пудів любові». Ослабленість сюжету, лірична наповненість, використання

пейзажу з метою розкриття філософського змісту і звукове оформлення, перехід дії у підтекстовий план – все було новим для театру. *Важливим нововведенням Чехова* було те, що побут і повсякденне життя героїв подані в такій складності, суперечливості, що за зовнішньою малозначущістю читач і глядач відчувають великі думки.

Для означення цього глибинного життя, що протікало за зовні незначними подіями, видатний режисер Станіславський увів термін *«підводна течія»*.

В історію російської літератури А. Чехов увійшов не тільки як майстер слова, але й душі людської, він досліджував її тонкі сторони і намагався поділитися своїми спостереженнями з читачем. Він автор оповідань-новел і драм, які мають інтелектуально-філософський характер і велике значення в розвитку драматургії.

Лекція 17. Література раннього модернізму (кін. XIX – поч. XX ст.)

ПЛАН

1. Основні тенденції та напрями розвитку літератури кінця XIX – початку XX століття.
2. Життя і творчість Оскара Вайльда .
3. Роман «Портрет Доріана Грея».
4. Афоризми О.Вайльда.

Рекомендована література: 15, 16, 20, 22

1. Початок нового століття був охарактеризований великими зрушеннями у мистецтві і літературі. Особливого впливу зазнало мистецтво після усвідомлення того, що *«померли всі боги, залишилась одна людина»*(Фрідріх Ніцше). Людина стає центром художнього твору і уособлює цілий світ, який є високодуховним, але одночасно оригінальним і сповненим суперечностей. Завданням письменників стає пізнання внутрішнього світу людини, її духовної еволюції, її місця в історії людства.

Найбільш впливовою філософською течією стає позитивізм, якого вважали що справжнє (позитивне) знання є результатом досягнення соціальних наук, котрі в свою чергу головним завданням ставили опис фактів і явищ реального світу, а закони природи переносили на життя людей, що *знайшло найбільше відображення у працях послідовника позитивізму Огюста Канта*. Інший німецький філософ *Роберт Спенсер* спирався на еволюційне вчення, підвів до абсолюту існування суспільної нерівності і визначив її як вічний закон буття.

Позитивістська філософія стала основою появи натуралізму, однак символами цієї доби при всій поширеності інших напрямків стає мистецтво декадансу, модернізм та генетично пов'язаний із ним авангардизм. Декадентство стало ідеологічним (політичним) явищем на межі XIX-XX ст. Воно відрізнялося настроями безнадійності, неприйняття життя і спиралося на філософські ідеї Шатобріана і Шопенгауера. В основі цього вчення лежить твердження, що цивілізація вичерпала себе і вступила в стадію спаду і згасання.

Основні риси декадансу:

- неприйняття дійсності;
- відмова від громадського в мистецтві;
- культ краси як вищої цінності;
- містицизм, віра в надприродні сили;
- індивідуалізм;
- відмова від моралі буржуазного суспільства.

Естетичні принципи декадансу:

- поетизація слабості, згасання, руйнації;

- індивідуалізм і естетизм як бунт проти нелюдського буржуазного суспільства;
- мистецтво для мистецтва;
- зовнішня правдоподібність.

Риси декадансу найбільш чітко виявилися у французькому символізмі (в поезії Поля Верлена), у творчості натуралістів.

2. 16 жовтня 1854 року у відомого дублінського лікаря сера Вільяма Вайльда народився син, якого назвали довгим ім'ям Оскар Фінгал О'Флаерті Вілс. Батько надзвичайно радів, і щойно вік сина дозволив подорожувати, сер Вільям незмінно брав із собою в етнографічні експедиції країною, прилучаючи до розуміння красот і щедрот рідного краю.

У десятирічному віці хлопчика віддали до знаменитої *Портора-скул* – суворої, фундаментальної, по-справжньому англійської школи. Спочатку ні успішністю, ні старанністю він не відзначався, оскільки важко витримував суворий режим, але швидко навчився самостійності й уміння пристосовуватися до обставин, чим відразу вирізнився поміж учнів, – зі смаком вдягався, був бездоганний і охайний у побуті, стриманий і розважливий у словах та вчинках. Рано став захоплюватися серйозною, «дорослою» літературою, пробував писати сам, а смерть Діккенса, якого він любив, буквально приголомшила підлітка й остаточно визначила напрям його подальших занять. В останні роки навчання Оскар відчув нездоланий потяг до краси, викликаний захопленням культурою Стародавньої Греції, – це стало основою його культурно-естетичної життєвої позиції.

Наступним етапом його освіти був *коледж Трійці у Дубліні* – інтернат з не менш суворими правилами, ніж у Портора-скул. Вайльд був уже привчений до стриманості, сприйняття краси й почуттєвого романтизму. Три роки він ні з ким з учнів не дружить, з подвоєним старанням вивчаючи запропонований навчальний матеріал. Це дало свої плоди: коледж він закінчив із золотою медаллю.

Далі – *Оксфорд*. Перебування тут вимагало чималих грошей, яких, на жаль, в Оскара не було, а потрібно було чинити згідно з правилами. Він обирає точний інструмент на шляху до поваги однокурсників – відособленість, оригінальність і винятковість.

На формування естетичних поглядів О. Вайльда вплинули його університетські викладачі – визначні постаті в англійській культурі: Джон Рескін, чудовий лектор, який викладав курс історії мистецтва, і Волтер Пейтер, автор багатьох досліджень з античного мистецтва й філософії. Особливий вплив на сучасників мали його роботи про мистецтво Відродження, які О. Вайльд називав «святим письмом краси». *Підсумком досліджень Пейтера стала положення про те, що мистецтво надихається самим мистецтвом і що існує воно лише для себе, йому не потрібні інші обґрунтування.* Це визначило розвиток цілого напрямку в мистецтві кінця XIX ст. – так званого «прерафаелітизму».

Віддаючи належне творчим пошукам представників цього напрямку Оскар Вайльд пішов власним шляхом. Він приєднався до щойно утвореного естетського руху і став якщо не його головою, то найпалкішим проповідником ідей *естетизму*. Англійський естетизм 80 – 90-х років XIX століття багато в чому живився ідеями, що виникали у творчості англійських романтиків і прерафаелітів. Водночас естетський рух, до якого долучився О. Вайльд, розвивався у складній взаємодії з найновітнішими течіями в європейському мистецтві – символізмом, імпресіонізмом і неоромантизмом.

Прийшли перші відчутні успіхи – він *почав публікуватися*. Він пише поему «*Равенна*», яка зараховується як випускна робота й вінчає автора високою університетською нагородою.

Основна вимога, яку О. Вайльд та його послідовники висували до мистецтва, – не копіювати природу, а відтворювати її за законами краси, недоступної для повсякденного життя. Не мистецтво відображає дійсність, а життя наслідує мистецтво, – вважав письменник.

У численних газетах та журналах стали з'являтися його статті з естетики, які безбожно руйнували манірні вікторіанські підвалини. Навколо нього стало формуватися певне коло молодих людей із-поміж «найпросунутіших», для яких він став кумиром.

Він відкриває свій салон, міцно входить у моду. Він – «нове». Тріумфом сходження стала новоявлена мода – естетичний дендизм, який він проповідував. Чого ще можна було прагнути? Але, на його думку, все тільки починалося. Лондонське суспільство вирувало. На кожному кроці цитувалися його висловлювання, коментувалися вбрання і манера поведінки, всім було цікаво, де й що він їв, із ким розмовляв, якого кольору бутоньєрка була в його петлиці, у якому екіпажі їздив і які сигари кутив. Фундаментальним поясненням і виправданням цієї незвичайності стала його книжка «Вірші», випущена 1881 р., яка лише за кілька тижнів перевидавалася чотири рази (!) Не оминув він своєю увагою й театри, частенько виступав із критичними статтями з приводу театрального життя, ну, а після прем'єр усі чекали тільки його розумної думки.

Досягши певної популярності на батьківщині, Оскар вирішив підкорити закордон. Спочатку він їде до загадкової тоді Америки з лекціями «про ренесанс англійського мистецтва», потім у Париж, де за короткий час познайомився з Гонкуром, Бурже, Верленом і дуже постарілим Гюго.

Подивившись світ і показавши себе, він повертається до Лондона сповнений рішучості стати багатим і по-справжньому знаменитим. Вирушає в подорож Англією, щоб повернути людей до витоків англійського ренесансу й просвітити їх у частині «мистецтва оздоблення жител». Фінансовий успіх підприємства виявився більш ніж жалюгідним, зате він привозить із поїздки дружину Констанцію Ллойд, дочку адвоката з Дубліна. У травні 1884 року вони одружилися. Настав час сімейної розсудливості та стабільності. Оскар наймає особняк на Тайт-стріт і тепер приймає виключно вдома. Гостями сімейних раутів стають геніальний Рескін, Марк Твен, Сара Бернар та інші

представники театральної-художньої богеми. Оскар ніжно й віддано любив свою дружину. Свідченням цього стала поява у Вайльдів двох чарівних дітей – Сірила й Вівіана, яких він також палко любив. Задля сімейного благополуччя він влаштовується головним редактором журналу мод. Звісно, ті шість фунтів на тиждень, що він отримував за свою працю, могли цілком влаштовувати сім'янина, але душа естета вони зовсім не гріли.

Так він жив, але не писав, дуже прагнучи цього. Статті, літературні та театральні рецензії, нариси – все це не задовольняло, хотілося чогось іншого. Його слухали захоплено, тішилися його дотепністю, намагалися бути схожими на нього, але це в житті, а на папері... Він безрезультатно марнував ночі, сидючи за своїм унікальним столом, намагаючись створити щось нове.

Осяяло його 1886 року. Відповідь була проста: потрібно описати в літературній формі своє власне життя. Те, що він із таким успіхом і захопленням проповідував у салонах та вітальнях, необхідно вдихнути в уста персонажів, браку в яких лондонське суспільство не відчувало. Як із рогу достатку, посипалися на прилавки магазинів *«Кентервільський привид»*, *«Злочин лорда Артура Севіля»*, *«Натуристик-мільйонер»*, *«Сфінкс без загадки»*, цикл казок *новітнього часу про Велетня-егоїста, Солов'я та троянду, Чудову Ракету та Щасливого принца*. Чимало публікувалося досить серйозних і глибоких за змістом нарисів: *«Занепад брехні»*, *«Критик як художник»*, *«Перо, олівець і отрута»*, *розшифровки сонетів Шекспіра*.

Вінцем його творінь того часу став довгоочікуваний *«Портрет Доріана Грея»*. Це переповнило чашу терпіння пуританської Англії. На автора обрушився шквал обурення. Солідні видання буквально захлиналися *«у безсилій злобі»*, обвинувачуючи Вайльда і його твір у всіх тяжких гріхах. Оскар радів. Спочатку він включився в непримиренну боротьбу з войовничим консерватизмом, трошачи апологетів *«грубості абсолютного реалізму»*. Та скоро це йому набридло, і він поставив крапку в цій війні пророко геніальною фразою: *«Прошу зробити мені люб'язність – залишити цю книжку вічності, якій вона належить»*.

А життя тривало, примушуючи суб'єкта-естета думати й про хліб насущний: він вирішив розширити коло діяльності, цього разу на ниві *драматургії*. Оскар досить швидко пише *«Віяло леді Уіндермир»*. Театральний зал вибухнув овацією, а преса – злобним виттям. Треба сказати, що приголомшливий успіх *«Віяла»* подарував йому довгоочікуване й заповітне – свободу й гроші. Він перестав бути письменником у загальноприйнятому сенсі, присвоївши собі титул *«Принц Парадокс»*, ним самим даний одному з персонажів роману *«Портрет Доріана Грея»*, і починає життя повне безумств, сибаритства і неприборканої вседозволеності.

Однак життя людини так влаштоване, що, досягши апогею, вона неминуче піддається чомусь діаметрально протилежному. У житті нашого героя це невідворотне виникло в образі молодого красеня лорда *Альфреда Дугласа*. Відтепер він живе тільки для нього і заради нього. *Слухання «за обвинуваченням в аморальних діях» закінчилися арештом Вайльда*. Розпочався

кошмар: кредитори рвали на частини його майно, він був підданий тотальному громадському ostracізму, саме ім'я «Оскар» стало загальним, банкрутство, театри в поспіху викидали з репертуарів його п'єси, припинили продаж його книжок. Сини змушені були залишити з ганьбою школу і виїхати з матір'ю в провнцію. Вихід із в'язниці під заставу не змінив становища : цькування тривало. Йому повсюди відмовляли в житлі, заштатні харчевні гнали його, відмовляючись годувати. Зрештою він став побоюватися за своє життя – натовп погрожував його розшматувати. В остаточному вердикті суду було записано: «Визнаний винним за всіма 25 пунктами обвинувачення й засуджений на два роки в'язниці та важких робіт».

Його переводять до *Редінгтонської в'язниці* з винятково суворим режимом, де, за традицією, виконували смертні вироки. Вижити вдалося дивом. У травні 1897 року термін його ув'язнення сплив. Що чекало на нього попереду? Він жебрак, мати померла від горя, дружина змінила прізвище, його позбавили батьківських прав. Місця на батьківщині не було. Нечисленні друзі допомагають йому виїхати під вигаданим ім'ям – свого вже не було. На чужині модні журнали вимагали статей і інтерв'ю, театри – нових п'єс, та Оскар важко повертався до колишнього життя, приділяючи час лише тривалим прогулянкам і роботі над «*Баладою Редінгтонської в'язниці*». Коштів для існування не було. Наодинці з кредиторами та депресією, Оскар опиняється на вулиці.

Утім, 1898 року «*Балада Редінгтонської в'язниці*» все-таки була надрукована під псевдонімом «С.3.3.» (тюремний номер Вайльда) і викликала сенсацію. Її називають шедевром англійської літератури, за стилем порівнюючи з творами Софокла, захоплюються актуальністю і зрілістю змісту. Мало того, її поява викликала в Англії шквал обурення жорстокістю тюремного режиму, що прискорило відповідну реформу уряду. Але автора це вже не стосувалося. Сонце англійського естетичного дендизму закотилося. 30 листопада 1900 року термін царювання «*Короля життя*» закінчився – *Оскар Вайльд* помер. «Принц Парадокс» не впорався із парадоксом смерті в нерівній боротьбі за життя.

3. Найвідомішим твором письменника, який приніс йому всесвітню славу і найповніше відбив його філософські та естетичні погляди, життєве кредо і принципи художньої творчості, був роман «*Портрет Доріана Грея*» (1891).

Цей твір – ідеальний приклад парадоксальної (перевернутої) фабули. Закоханий у свою зовнішність Доріан Грей ладен продати душу дияволу, аби не старіти і залишатися вродливим. І відбувається незвичайне, протиприродне, фантастичне: зображений на портреті Доріан Грей фізично старіє, його намальоване обличчя вкривається зморшками, його врода гине, а сам Доріан лишається молодим і гарним. Та настає час, коли Доріан готовий знищити свій портрет, який є свідком його безчестя і підступності. Він кидається на своє зображення з ножем. Відчайдушний крик пролунав у великому будинку. Слуги, вбігши до кімнати, побачили на стіні прекрасний портрет молодого Доріана, а на підлозі з ножем у грудях лежав мертвий старий чоловік...

«*Портрет Доріана Грея*» можна вважати взірцем інтелектуального роману кінця ХІХ століття. У цьому втілені найдорожчі для письменника думки, що

визначали спосіб і стиль його власного життя. «Розкрити себе і втаїти митця – цього прагне мистецтво», – сказано в авторській передмові до роману.

У романі найповніше виражається естетизм Вайльда. Вчинки і висловлювання героїв роману підпорядковані тому, щоб найяскравіше висвітлити думки і погляди письменника.

Чи не тому критики неодноразово наголошували: лорд Генрі – двійник Вайльда. Справді, протягом усього роману цей герой висловлює найзаповітніші думки письменника. Перед читачем постає салонний апостол насолоди і розкоші, яким був сам автор.

Символіка роману дуже складна. З одного боку, відтворюючи істину на портреті, а не на обличчі живої людини, письменник демонструє свій принцип, згідно з яким мистецтво реальніше за життя і життя наслідує мистецтво, а не навпаки. З другого боку, Вайльд показує, що жахливі зміни на портреті відбуваються тому, що герой знехтував моральні норми. Перші зміни на портреті з'являються тоді, коли герой посварився із Сібіл, що призвело до її самогубства. Подальші зміни такі значні та страшні, що Грей більше не може бачити свій портрет, який стає його суворим суддею. Доріан намагається позбутися портрета, але знищує не своє зображення, а себе самого.

Отже, естет Оскар Вайльд, проголошуючи незалежність мистецтва від моралі, водночас стверджує своїм твором: не можна порушувати норми людського життя. Втрата моральних устоїв веде людину до загибелі. У цьому – гуманістичний сенс роману.

«Портрет Доріана Грея» можна тлумачити по-різному, але не визнавати його безумовну неординарність і художню довершеність неможливо. Критики, сперечаючись з окремих питань стосовно мистецьких позицій Оскара Вайльда, доходять спільного висновку про роман: це твір новий, складний і життєздатний. Свідченням цього є довголітнє життя роману, в якому кожне нове покоління читачів знаходить те, що співзвучне даному часу, що хвилює душу і збагачує розум, дає насолоду.

4. Афоризми Оскара Вайльда

Письменник напевно, знав, що «афоризм – закінчена думка, висловлена стисло й лаконічно», але доводити справедливість цього твердження в тиші затишних кабінетів не став. Він народжував і вивіряв їх власним життям, приймаючи це поняття як декларацію, як якийсь згусток думок та ідей, як заповітну релігію внутрішнього «Я». Список крилатих фраз, які вийшли з-під його пера, займає пристойний обсяг, відображаючи далеко не повний перелік того, що вилили його вуста, оскільки безліч їх записаними не були й залишилися висловлюваннями лише в пам'яті сучасників. Те, що про нього говорили й писали, саме собою становило великий ряд піднесеного захоплення: «Батько афоризму й ілюзії парадоксу», «Майстер красномовства», «Апологет краси», «Король життя», «Підкорювач духовних вершин».

- Художник – це той, хто творить прекрасне.
- Розкрити себе і втаїти митця – цього прагне мистецтво

- Критик – це той, хто може в новій формі чи новими засобами передавати своє враження від прекрасного.
- Вища форма критики – один із видів автобіографії.
- Ті, хто в прекрасному знаходять погане, – люди зіпсовані, і при цьому зіпсованість не робить їх привабливими. Це великий гріх. Ті, хто можуть побачити в прекрасному його високий сенс, – люди культурні. Вони не безнадійні. Але обранець той, хто в прекрасному бачить лише одне: Красу.
- Ненависть ХІХ століття до реалізму – це злість Калібана, який побачив себе в дзеркалі. Ненависть ХІХ століття до Романтизму – це злість Калібана, який не знаходить у дзеркалі свого відображення.
- Художник не намагається щось доводити. Довести можна навіть безсумнівні істини.
- Художник не мораліст. Подібна схильність художника зумовлює непростиму манірність стилю.
- Не приписуйте художнику нездорових тенденцій: йому дозволено зображувати все.
- Думка і слово для художника – засоби Мистецтва.
- Якщо говорити про форму, – праобразом усіх мистецтв є мистецтво музиканта. Якщо говорити про почуття – мистецтво актора.
- Хто намагається проникнути глибше поверхні, той іде на ризик, і хто розкриває символ, іде на ризик.
- В дійсності Мистецтво – дзеркало, відображає того, хто в нього дивиться, а зовсім не життя.
- Якщо витвори мистецтва викликають суперечки, – значить, в ньому є дещо нове, складне і значне.
- Нехай критики розходяться в поглядах, – художник залишається вірний собі.
- Можна пробачити людині, яка робить щось корисне, якщо він цим не захоплюється. Тому ж, хто творить некорисне виправданням є лише пристрасна любов до свого творіння.
- Всяке Мистецтво повністю безкорисне.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 7: ЛІТЕРАТУРА ХХ СТ.

Лекція 18. Література ХХ ст.

ПЛАН

1. Літературні течії ХХ ст.
2. Життя і творчість Т. Манна.
3. Життя і творчість Ф. Кафки: аналітика відчуження.
4. Життя і творчість Дж. Джойса. Поняття про «потік свідомості».

Рекомендована література: 15, 22, 23

1. Імпресіонізм – (від франц. – *враження*) – течія модернізму, яка визначається мінливими миттєвими відчуттями та переживаннями. Сформувався у Франції у кінці ХІХ ст. насамперед у малярстві (назва походить від картини К. Моне «Імпресія. Схід сонця»). Представниками були К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега.

Основними завданнями імпресіоністи вважали витончено передати свої миттєві враження, настрої. У музиці – К. Дебюссі. У літературі імпресіонізм представлений такими іменами – брати Гонкури, Гі де Мопассан, П. Верлен, С. Цвейг, М. Коцюбинський.

Характерні ознаки:

- суб'єктивність зображення, ліризм;
- використання тропів (метафор, епітетів, символів);
- ліричні монологи, використання незакінчених думок, фраз, які допомагають показати плин настроїв, вражень.

Експресіонізм – (від франц. – *вираження*) – одна з авангардистських течій у мистецтві. Головним проголошувалось вираження світосприйняття. Досягалося це створенням виразних, яскравих, але умовних, деформованих образів, часто поданих у фантастичному і гротескному ракурсі. Дійсність зображувалася у зіткненні протилежностей (позитивне – негативне, чуйне – жорстоке).

Потік свідомості – засіб відображення психіки людини безпосередньо «зсередини», як складного, так і плинного процесу. Представники «потіку свідомості» використовували цей засіб як спосіб розповіді, який полягає в тому, щоб показувати психічний процес докладно, з найточнішою фіксацією думок, почуттів, підсвідомих поривань, у вигляді «потіку». Розповідь не підпорядковується хронології чи логіці, вона подається як ланцюг асоціацій оповідача, зітканих зовнішніми обставинами. Об'єктивна дійсність зображується через призму свідомості героя (Джеймс Джойс «Джакомо Джойс», М. Пруст «Кохання Свана» («У пошуках втраченого часу»)).

Модернізм – (франц. – *сучасний, найновіший*) – загальна назва течій нерералістичного спрямування. Мистецтво не наслідує життя (О. Вайльд), воно звільняється від соціальних митці прагнуть нових форм.

Авангардизм – (від франц. – *передовий загін*) – відгалуження модернізму. Виникає у кризові періоди історії мистецтва, коли певний напрям або стиль переживає вичерпність своїх зображувальних можливостей. Завдання авангардного мистецтва – розкрити крити кризові хворобливі явища у житті і культурі, які нерідко подаються в гіперспростованій формі, у запереченні традицій і шуканнях оригінальної естетики (Рільке Р. М., Г. Аполлінер, Б. Пастернак, М. Хвильовий).

Декаданс (від франц. – *занепад*). Представників течії називали декадентами. У центрі їх творчості стоїть людина, яка відчуває відчуженість від світу, втрату моральних ідеалів, віри в майбутнє. Декаденти – покоління, «що співає і плаче», плаче від «прози життя». Основними мотивами були відчай, сум, песимізм, розчарування. Улюбленими темами стають підкреслена хворобливість і занепад життя, які перетворюються на джерело витончених переживань. Декаданс поєднує різні напрями, течії. Від романтизму він бере неприйняття оточуючого суспільства, розчарування, прагнення втекти від недосконалості життя у світ краси і прекрасної ілюзії.

Символізм – літературно-мистецький напрям, який розвинувся в умовах кризи суспільства, передчуття майбутніх соціальних потрясінь. Для символізму властиві: інтерес до проблеми особистості, інакосказання, метафоричність, музичність слова. Замість художнього образу використовують художній символ, що мав кілька значень. Характерні теми самотності, туги, смутку, невдоволення життям. Використовують розмір «сильний і легкий». Відображають картини чи образи нечітко, це сплетіння невиразного і точного, «наймиліший спів сп'янілий» (Метерлінк, Р.-М. Рільке, В. Брюсов, О. Блок).

2. Німецький прозаїк і публіцист Томас Манн народився стародавньому портовому місті Любек на півночі Німеччини. Його батько був заможним торговцем зерном і міським сенатором; мати, жінка музично обдарована, родом із Бразилії, з родини німецького переселенця-плантатора і його дружини-креолки. Можливо, через змішане походження в Манні сполучалися риси європейця, з його виваженістю, емоційною стриманістю і повагою до людської особистості, і жителя півдня з його чуттєвістю, живим розумом і пристрастю до мистецтва. Це суперечливе змішання північних і південних рис, прихильності до буржуазних цінностей і естетизму відіграло важливу роль у житті і творчості Манна.

Коли юнаку було 16 років, родина Манн переїхала в Мюнхен – великий інтелектуальний і культурний центр. У Мюнхені Томас якийсь час працює у страховій компанії і займається журналістикою, збираючись стати письменником за прикладом свого старшого брата Генріха. Незабаром влаштовується редактором у сатиричний тижневик «*Сімпліцисимум*», починає і сам писати оповідання, що надалі увійшли до збірки «Маленький пан Фрідеман» (1898). Як і в більш пізніх своїх творах, у цих оповіданнях з

іронічною й водночас досить смутною інтонацією зображено бентежного «сучасного» художника, що б'ється у пошуках сенсу життя. Крім того, у цих оповіданнях відчувається потяг письменника до міцності буржуазного існування.

Своїм першим же літературним здобутком *«Будденброки»* (1901) Манн увійшов до когорти великих художників слова. У романі відтворена історія буржуазної родини протягом чотирьох поколінь – становлення величчя і занепад стародавнього бюргерського роду. Письменник простежує долю роду аж до найглибшої буржуазної кризи, яку він сам спостерігав навколо.

Критики відзначають особливий зміст, вкладений у поняття *бюргерство*.

Томас Манн багато писав про велику бюргерську культуру, говорив, що тепер вона профанується, особливо згубно на неї впливає масова культура Америки. Епоху імперіалізму він називав епохою кризи бюргерства. У контексті творів письменника слово «бюргерство» дуже близьке за значенням до слів «шляхетність», «інтелігентність».

Найяскравішим представником бюргерської культури вважав великого Гете.

Стихія бюргерства була всепоглинаючою людською і письменницькою пристрастю Т. Манна. Його інтерес до психоаналізу, романтизму, навіть до мистецтва і музики були частками, моментами на тлі його служіння бюргерству. *Бюргерство – основна тема його творчості*. І якщо часом у його творчості бюргер і художник вступали між собою в конфлікт, істина для Т. Манна були на боці бюргера – справжньої інтелігентності.

Роман *«Чарівна гора»* (1925) вважається одним із найвизначніших і складних творів німецької літератури ХХ ст. Це своєрідна енциклопедія декадансу, його осуд і винесення смертельного діагнозу кращим знавцем цієї хвороби.

Вершиною його творчості став «Доктор Фаустус» (1947). Його зміст має кілька планів. Для Німеччини цей роман має особливе значення, у ньому Манн показує духовну неспроможність буржуазної інтелігенції, яку розтліває вплив ідей Шопенгауера, Ніцше, Фрейда. Головний герой роману – німецький композитор Леверкюн, – будучи носієм цих пороків західної інтелігенції, прирікає себе на душевну спустошеність, творче безсилля і апатію. Манн вважає, що саме інтелігенція несе відповідність за історичні події ХХ століття.

Творчість Манна мала великий вплив на читачів, які бачили в його багатозначних проблемних романах відображення їх власних інтелектуальних й моральних шукань.

У 1929 р. письменнику присуджується Нобелівська премія з літератури «насамперед за великий роман *«Будденброки»*, що став класикою сучасної літератури і популярність якого неухильно росте».

Після одержання Нобелівської премії у творчості Манна значну роль почала відігравати політика. У 1930 р. письменник виголошує промову у Берліні, що мала назву *«Заклик до розуму»*, у якій ратує за створення загального фронту робітників-соціалістів і буржуазних лібералів для боротьби

проти нацистської загрози. Він також пише новелу *«Маріо і чарівник»*, політичну алегорію, у якій продажний гіпнотизер уособлює таких вождів, як Адольф Гітлер і Беніто Муссоліні. У його нарисах і промовах, що письменник виголошував у ці роки по всій Європі, звучала різка критика політики нацистів; Манн також виражав симпатії соціалізму, коли соціалісти ставали на захист волі і людської гідності.

Коли 1933 р. Гітлер став канцлером, Манн і його дружина, яка у цей час перебувала у Швейцарії, вирішили в Німеччину не повертатися. Вони оселилися недалеко від Цюриха, але багато подорожували, а в 1938 р. переїхали у Сполучені Штати. Протягом трьох років Манн читав лекції з гуманітарних дисциплін у Принстонському університеті, а з 1941 по 1952 жив у Каліфорнії. Він також був консультантом з німецької літератури в Бібліотеці конгресу.

У 1936 р. Манн був позбавлений німецького громадянства, а також почесного докторського ступеня Боннського університету, який було йому надано у 1919 р.; у 1949 р. почесний ступінь йому повернули, у 1944 р. Манн став громадянином Сполучених Штатів. Під час другої світової війни він виступав у радіопередачах, засуджуючи нацизм. Після війни Манн приїжджав до рідної Німеччини, і скрізь його захоплено приймали. Однак письменник підмовився повернутися на батьківщину й останні роки прожив під Цюрихом.

Уже в похилому віці Манн понад 13 років працював над тетралогією про біблійного Йосипа. У романі *«Йосип і його брати»* (1943), який іскриться іронією і гумором, простежується еволюція свідомості від колективного до індивідуального.

«Пригоди авантюриста Фелікса Круля» (1954) – останній роман Манна, став результатом переробки рукопису, розпочатого ще в 1910 р. Пронизаний іронією, роман є заключним акордом творчості письменника, для якого самоіронія завжди лишалася головним стимулом. Екстравагантна пародія, за словами самого Манна, переводить «автобіографічну й аристократичну сповідь у дусі Гете у сферу гумору і криміналістики». Художник, стверджує своїм романом Манн, – це фігура комічна: він може засліплювати й обманювати, але не може змінити світ. Манн вважав *«Фелікса Круля»* своєю кращою, найбільш удалою книгою, оскільки роман «одночасно заперечує традицію і йде в її руслі».

3. Щоб краще збагнути суть твору *«Перевтілення»*, треба добре знати життєвий шлях самого автора. Тільки детальне розуміння біографії Франца Кафки дасть змогу краще збагнути розкриття долі «маленької людини у суспільстві через твір *«Перевтілення»*. Нерідко фантастичність твору відвертає недосвідчених читачів від суті твору, але для тих, хто справді пошановує філософські глибини творчості Кафки, цей твір досить цікавий і повчальний.

Кафка – пражанин. Будиночок, де він народився в 1883 році, розташований в одному з вузьких провулків, що ведуть до громади собору Святого Вітта. Зв'язок письменника з містом – містичний і повний суперечностей. Любов і ненависть можна було порівняти хіба з тими, що він

відчував до батька – буржуа, що вибився з убогості і так і не зрозумів свого геніального сина.

Кафка належить до тих письменників, зрозуміти і розтлумачити яких не просто. Він народився в сім'ї празького єврея, оптового торговця галантерейними товарами в Празі. Добробут родини поступово зростав, але розуміння і стосунки всередині сім'ї залишилися у світі темного міщанства, де всі інтереси зосередились на «справі», де мати безсловесна, а батько безперервно хизується тими приниженнями, які він перетерпів для того, щоб вибитися в люди. І в цьому затхлому світі народився і ріс письменник не тільки слабкий фізично, але й чутливий до всякого прояву несправедливості, неповаги, грубості і корисливості.

Твори Кафки досить образні, метафоричні. Його невеликий твір «Перевтілення», романи «Процес», «Замок» – це все відбита і переломлена в очах поета реальність, яка оточувала його і тогочасне суспільство.

За життя Кафки побачили світ такі його книги: «Споглядання» (1913), «Кочегар» (1913), «Перевтілення» (1915), «Вирок» (1916), «Сільський лікар» (1919), «Голодар» (1924).

Основні твори були видані після смерті письменника. Серед них «Процес» (1925), «Замок» (1926), «Америка» (1927).

Кафка як письменник формувався невпевненим в собі, змученим підозрами щодо своєї літературної творчості. Які почуття пережив би Кафка, будь йому призначено дожити до днів запізнілої слави? Швидше за все жах – щоденники, які він вів і які були видані після смерті письменника, де він відвертий, як ніде більше, роблять таке припущення майже безсумнівним. Тому що про Кафку думають завжди як про явище, і навіть не стільки літературне, а соціальне, так що повсякденним стає слівце «кафкіанський» на позначення певного літературно-філософського явища.

Але він не хотів бути явищем. Менш за все він усвідомлював себе як репрезентативну фігуру, так ніколи й не почував причетності до того, чим жили, до чого прагнули інші. Розбіжність з ними, болісні незримі бар'єри – ось предмет його невідступних міркувань, якими заповнюються щоденники всі тринадцять років, що Кафка їх вів, перегорнувши останню сторінку в червні 1923-го, менш ніж за місяць до смерті.

Він про все думає по-своєму, розуміючи, що цією особливістю думки і почуття лише збільшується його нескінченна самотність і що тут нічого не виправити. «Який дивовижний світ тісниться в моїй голові! Але як мені звільнитися від нього і звільнити його, не розірвавши?»

Адже він справді інший в усьому, аж до дрібниць. Тяжка ситуація, що постійно викликає в Кафки приступи відрази до себе чи нескориме почуття повної безнадії. Він несміливо намагається боротися з собою, пробує узяти себе в руки, але в тому й справа, що такі настрої опановують ним настільки сильно, що від них уже немає захисту. І тоді з'являються записи, що свідчать самі за себе, наприклад ось цей, віднесений до жовтня 1921-го: «Усе – фантазія: родина, служба, друзі, вулиця; усе – фантазія, більш-менш близька, і дружина –

фантазія; найближча ж правда тільки в тім, що ти б'єшся головою об стіну камери, в якій немає ні вікон, ні дверей».

Про Кафку пишуть як про аналітика відчуження, що позначилося на характері людських відносин у його сторіччі, як про письменника, наділеного особливим даром зображення всіляких соціальних деформацій, як про прозаїка, що зруйнував грань між фантастичним і пізнаваним.

Повертаючись до самого твору «Перевтілення», хочеться зазначити, що цей твір – не просто фантастика, а величезна метафора, у якій автор підкреслює жахливість життя маленької людини. Все буденне – і в оточенні, і у стосунках – призводить до того, що людина починає втрачати свої людські риси, перетворюючись на потвору, на комаху. Символ комах – символ мертвого, тваринного існування звичайної сірої людини.

4. Дитинство та юність письменника припали на бурхливий період в історії його батьківщини. В Ірландії точилася боротьба за незалежність від Англії. Політичні конфлікти перепліталися з релігійними конфліктами як у самій країні, так і в родині Джойсів.

Мати Джеймса мріяла, щоб син став правовірним католиком, тому його віддали в єзуїтський коледж. Отримана в шкільні роки гуманітарна освіта допомогла юнакові вступити до Дублінського університету, де він обрав своєю спеціальністю мови й продовжував вивчати філософію.

Основною сферою юнацьких інтересів Джойса став театр, котрий відіграв важливу роль у житті Ірландії. Театру та драматургії присвячена стаття молодого Джойса «Драма і життя». Захоплення театром підштовхнуло Джойса випробувати свої сили у драматургії. Улітку 1900 року він пише п'єсу «Блискуча кар'єра, рукопис не зберігся, але п'єса була написана під впливом Ібсена. Через рік він перекладає дві драми Гауптмана. Водночас він також захоплювався схоластичною філософією, Ніцше, Шопенгауером, французькими символістами, театром Метерлінка, англійським естетизмом.

Коли йому виповнилося 20 років, він поклав собі, що буде любити лише ту жінку, «у якої є душа». Проста дівчина Нора Барнакл, «жінка з душею», що її він обрав, залишалася з ним до кінця життя. Вона стала саме тією жінкою, про зустріч з якою мріяв Джойс. День їхньої зустрічі, а саме 16 червня 1904 року, перетворився на нескінченний і метафорично розтягнутий на всю історію людства день, описові якого присвячений величезний роман «Улісс». Цей день дотепер відзначається в Ірландії Карнавальним ходом по Дубліну, «джойсівськими місцями». Та пам'ятна дата у шанувальників Джойса здобула навіть власне ім'я за іменами двох головних персонажів епохального роману Леопольда Блюма та Моллі Блум.

Джойс вирішив присвятити життя мистецтву. У 1902 році він поїхав до Парижа, де цілий рік знайомився з новими творами європейської літератури. У зв'язку зі смертю матері через рік він повернувся до Дубліна, де й відбулось його знайомство з Норою Барнакл.

Коли почалася перша світова війна, Джойс переїхав до Цюриха, там він почав роботу над «Уліссом». Він отримав кошти від Королівського

літературного фонду. Це дало змогу працювати над романом, але в 1921 р., дуже потерпаючи від злиднів, Джойс продав рукопис роману «Улісс» американському мільйонеру.

Джеймс Джойс – один із основоположників модерністського роману, поетика якого значно вплинула на розвиток не лише цього жанру, а й усього літературного процесу. Його спадщина є відображення творчої свідомості нашої епохи. Він відкрив новий вимір реальності – духовність, у якій поєднані різні часи, культури, простори. Творчість Джойса сприяла інтелектуалізації літератури ХХ ст., її зв'язок з філософією і психологією.

Джеймс Джойс посідає унікальне місце не тільки в історії ірландської, а й світової літератури: він став творцем визнаного усім світом шедевра, який Е. Хемінгуей назвав «великою книгою», – роману «Улісс». Цей твір, як і «Поминки по Фіннегану», суттєво впливає на творчість багатьох видатних письменників Америки та Західної Європи, починаючи з 20-х рр. і до сьогодні. Творчий метод і літературна техніка Джойса були використані всіма письменниками, які визнали вчення З. Фрейда, і породили в літературі модерністські пошуки та видатні знахідки.

Звернення до міфу з метою глибокого осмислення в романі «Улісс» є ще одним видатним відкриттям Джойса, яке поряд з іншими забезпечило йому унікальне місце в історії світового письменництва і знайшло широке застосування у творчості видатних майстрів художнього слова: Т. Манна, Дж. Апдайка, Г. Г. Маркеса, Вільяма Фолкнера та інших.

Лекція 19. Драматургія першої половини ХХ ст.

ПЛАН

1. Неповторно своєрідна драматургічна система Б. Шоу.
2. Б. Брехт – видатний реформатор західного театру.

Рекомендована література: 15, 22, 23

1. На межі ХІХ – ХХ століть у світовій драмі почали з'являтися нові типи драматичних конфліктів. Принципово новим у розвитку театру було те, що ідеї, а не особисті взаємини героїв стали головними, активними й драматичними учасниками сценічної дії. Саме Б. Шоу (Нобелівська премія 1925 року) разом із Г. Ібсеном і А. Чеховим був «батьком» гостро соціальної, інтелектуальної драми, «драми ідей». Продовжуючи працювати на основі традицій ібсенівського театру, Б. Шоу створив неповторно своєрідну драматургічну систему.

Народився Б. Шоу 1856 року в Дубліні. Бунтівний характер юнака повставав проти мертвої і сухої системи шкільного навчання. За його словами, він «утік із класичної школи» саме тоді, коли йому «загрожували заняття Гомером». У 1871 році п'ятнадцятирічний Шоу починає працювати клерком. У 1876 році він переїздить до Англії. Але саме Ірландія, де всі соціальні, національні суперечності епохи виявлялися особливо гостро, сформувала характер Шоу – одночасно бурхливий і глузливо-спокійний, він поєднував жагу справедливості й уїдливиий скептицизм.

Наприкінці 70-хроків Б. Шоу остаточно обирає шлях професійного літератора. Спочатку він створює романи, які цікаві насамперед з точки зору формування драматургічного методу Шоу. Стислі описи ситуацій що нагадують сценічні ремарки, яскравий, часто насичений парадоксами діалог – усе це віщує у романісті майбутнього драматурга.

У 80-ті роки Бернард Шоу працює літературним рецензентом, театральним оглядачем і музичним критиком у кількох газетах і журналах. Блискучі й оригінальні за викладом думок і парадоксальні за викладом статті привертають увагу публіки.

Саме в цей час сформувалися й соціальні погляди Б. Шоу. У 80-ті роки він *брав активну участь у діяльності Фабіанського товариства* – соціал-реформістської організації, фабіанці вважали, що соціалізм можна побудувати шляхом поступових реформ, а не соціальних революцій.

Боротьба за нове суспільство була для Шоу невіддільна від боротьби за таку драму, яка могла б поставити перед глядачем нагальні питання сучасності. Нічого подібного на англійській сцені було: за винятком традиційних шекспірівських вистав, у театрів переважали мелодраматичні та псевдоісторичні п'єси.

Б. Шоу почав створення нової драматургічної системи з пропаганди творчості Г. Ібсена. У 1891 році побачила світ книга Шоу «Квінтесенція

ібсенізму». Головну мету «ібсенізму» Шоу вбачає у викритті буржуазної моралі, у руйнуванні фальшивих ідеалів. Новаторство Ібсена у сфері драми виявляється, на думку Шоу, в наявності гострих і розумних, тонких дискусій. *Дискусія стає невід'ємною частиною сучасної драми.*

У 1885 році Шоу створює свою першу п'єсу «Дім удівця», з якої почалася «нова драма» в Англії. Потім з'явилися «Серцеїд» (1893) і «Професія місіс Воррен» (1893-1894), – усі вони ввійшли до циклу «Неприємних п'єс». У передмові до збірки «Неприємних п'єс» Шоу писав, що глядач «стикається в них із жахливими і потворними виявами суспільного устрою Англії».

Різкий викривальний пафос вирізняє найвизначнішу п'єсу циклу – комедію «Професія місіс Воррен», злу сатиру на вікторіанську Англію. Як і Ібсен, Шоу виявляє глибоку невідповідність між видимістю і сутністю, між видимою респектабельністю і внутрішнім убозтвом своїх героїв. Загострюючи сценічну ситуацію до гротеску, він робить головною героїнею повію, яка збрала капітал, займаючись своїм ганебним ремеслом. Намагаючись виправдати себе перед донькою, вихованою в абсолютному незнанні джерела родинних прибутків, місіс Воррен малює їй страшну картину злиденного існування своєї сім'ї, що й підштовхнуло її до заняття проституцією. Але, як зізнається вона доньці, залишити свій прибутковий «промисел» і знехтувати законами суспільства, які виправдовують будь-які засоби досягнення багатства, місіс Воррен не може, тому що любить наживати гроші». Шоу зображує місіс Воррен і як жертву несправедливого устрою суспільства, оснований на безжальній експлуатації людини, і як його втілення, символ.

Такими ж гостросатиричними були й *п'єси наступного циклу* – «П'єс приємних»: «Зброя і людина» (1894), «Кандида» (1894), «Обранець долі» (1895), «Поживемо – побачимо» (1895-1896). «П'єси приємні», за словами драматурга, «менш торкаються злочинів суспільства», висвітлюючи в основному «його романтичні помилки та боротьбу окремих осіб із цими помилками».

У 1901 році Шоу опублікував новий цикл – «П'єси для пуритан». Пояснюючи у передмові зміст загального заголовка, Шоу підкреслював, що він не ханжа і не боїться зображення почуттів, але він проти зведення усіх дій героїв лише до любовних мотивів. Якщо йти за цим стверджує драматург, то виходить, що «ніхто не може бути хоробрим, чи добрим, чи великодушним, якщо він ні в кого не закоханий».

П'єса «Дім, де розбиваються серця» (1913-1917), яку митець закінчив наприкінці Першої світової війни, відкрила *новий період творчості Шоу*. Відповідальність за трагічні події сучасності Шоу поклав на англійську інтелігенцію, яка віддала долю Європи «під владу невігластва і бездушної сили». На підтвердження цієї думки наприкінці п'єси виникає символічний образ корабля, що збився з курсу і пливе в невідомість з капітаном, який покинув свій капітанський місток і командою, що байдуже очікує на страшну катастрофу.

У п'єсі «Дім , де розбиваються серця» реалізм Шоу набуває нових рис. Драматург звертається до символіки, філософської алегорії, фантастики, політичного гротеску.

В одній із таких п'єс– «Візочку з яблуками» (1929) автор у гротескно-ексцентричній формі розкриває важливі особливості суспільно-політичної ситуації в Англії першої третини ХХ ст. У центрі п'єси – дискусія про політичну владу, яку провадять король Магнус і його кабінет міністрів. Демократично обрані міністри обстоюють конституційний принцип правління у країні, король – принцип нічим не обмеженої самодержавної влади. Гостро сатирична, пародійна дискусія дає змогу Шоу висловити своє ставлення до інститутів влади, демократії і парламентаризму, показати, хто ж справді керує країною.

Шоу широко використовує в цій п'єсі прийоми гротеску та парадоксу. За допомогою алогічних, парадоксальних ситуацій він показує штучність, потворність сучасної йому англійської держави та суспільства. У парадоксальну, але реалістичну за своїми витокami манеру Шоу починає потужним струменем вриватися фантастика, яка стає природним прийомом художнього втілення дійсності письменником – сатириком (наприклад, у п'єсі «Гірко, але правда» (1931)). Парадокси служать дуже серйозній меті: вони щохвилини примушують думку читача працювати, викликають почуття сумніву і недовіри до усього банального, загальноприйнятого, дотепно викривають стереотипи мислення і соціального життя, провокують читача до полеміки.

Драматичний конфлікт проявляється у гострому зіткненні фальшивих уявлень про життя, вигаданих ідеалів, створених суспільством для приховування правди, із справжнім розумінням життя. Такий конфлікт реалізується в напруженій ідейній суперечці, драматичній дискусії, яка перемежовується з дією. Обговоренню підлягає все – проблеми, характери та вчинки дійових осіб. Перший акт у драмах Шоу – це найчастіше підготовка до диспуту, який розгоряється на повну силу й досягає кульмінації у другій дії. Дискусії, які ведуться у драмах, збагачуються новими доказами в передмовах – Шоу присвячує цілі сторінки аналізу нових наукових відкриттів, обговорює важливі гіпотези.

Такий прийом – своєрідний заклик до того, щоб люди вчилися науково аналізувати відносини в суспільстві, стосунки в родині, проблеми виховання, освіти й навіть медицини.

Серед творів, написаних Б. Шоу до Першої світової війни, найширшої популярності набула комедія «Пігмаліон» (1912). Вихідною точкою для драматурга був античний міф про скульптора Пігмаліона, який створив статую морської богині Галатеї і, вражений красою власного витвору, ублагав богиню кохання Афродіту вдихнути в Галатею живу душу. Статуя ожила і, перетворившись на прекрасну жінку, стала дружиною скульптора.

Б. Шоу заропонував сучасний варіант прадавнього міфу: у центрі уваги письменника не всесильне кохання, а проблеми багатства особистості і

можливості реалізації духовного й інтелектуального потенціалу людини. Порівняно з міфологічною історією, взаємини сучасних Пігмаліона і Галатеї такі заплутані й дивні, що мимоволі виникає питання : а чи не є вибір назви ще одним парадоксом Шоу? «Хто є хто» в дуєті головних героїв? Пігмаліон насправді створив свою Галатею, а Хіггінс лише «шліфує» особистість, яка поступово змінюється сама змінює свого перетворювача».

Відмову від традиційної художньої і сценічної достовірності заради широкої філософської дискусії в пізній драматургії Шоу високо цінував Б. Брехт, який назвав англійського драматурга *«творцем інтелектуального театру ХХ століття»*.

2. Шлях Бертольда Брехта драматурга, поета і прозаїка, режисера і теоретика театру, – починаючи вже з його перших театральних рецензій, віршів та п'єс, завжди супроводжувався різкою полемікою, його творчість була приводом для гострих естетичних та ідейно-політичної боротьби.

Бертольд Брехт (повне ім'я Ойген Бертольд Фрідріх Брехт) народився 1898 р. у баварському містечку Аугсбург. Батьки його були досить заможні, щоб забезпечити своїм дітям належне майбутнє. Але Бертольд уже в юнацькі роки розірвав сімейні стосунки, став ізгоем і бунтарем проти міщанського побуту.

Чотири роки він навчався у народній школі, після чого вступив до гімназії. Уже в гімназійні роки з'явилася перша його публікація – у місцевій газеті був надрукований вірш, підписаний «Бертхольд Ойген». Батьки могли б забезпечити синові матеріальний добробут і матеріальне майбутнє. Проте юного бунтівника не приваблювала роль спадкоємця батьківської справи та перспектива затишного бюргерського життя. Скінчивши 1917 р. гімназію, він вступив до Мюнхенського університету.

Він обрав своєю професією медицину, яку студіював у Мюнхенському університеті. Влітку 1918 р. Брехт був мобілізований до армії. Свій тодішній досвід пізнання Першої світової війни він узагальнив у вірші «Легенда про мертвого солдата».

З надією зустрів письменник революційні події в Німеччині, але очікуваних результатів вони не принесли. Розчарування в революційних силах німецького народу відбилося у його творчості, зокрема в драмі «Бій барабанів серед ночі» (1919). Згодом він відновив навчання в Мюнхенському університеті, але частіше його можна було зустріти в кафе «Стефанія» – штаб-квартирі мюнхенської літературної богеми. Вже тоді виявився особливий дар Б. Брехта – уміння залучати до творчого спілкування, до співробітництва талановитих людей.

29 вересня 1922р. ім'я Б. Брехта стало відомим усій Німеччині: цього дня відбулася прем'єра п'єси «Бій барабанів серед ночі», а драматург отримав літературну премію імені Клейста.

Після гітлерівського путчу в Мюнхені його ім'я було занесене до чорного списку осіб, які перебували під особливим наглядом цензури.

Незабаром він перебрався із затісного для нього Мюнхена до Берліна, де розпочав плідно працювати як драматург, режисер і постановник п'єс. У 1928р. після постановки «Тригрошової опери» Б. Брехт розумів, що життя вимагає філософського осмислення, вимагає від художника свого вирішення у мистецтві в адекватній естетичній формі.

Характер публікацій письменника почав змінюватися: замість віршів, оповідань, фрагментів із п'єс дедалі частіше з'являлися невеликі статті та есе, що засуджували тогочасний стан театру і драматургії. У цих статтях поступово склалися постулати «теорії епічного театру».

Драматург розрізняв два види театру: драматичний (арістотелевський) та епічний. Ось декілька із запропонованих ним зіставлень:

Драматична форма театру:

- сцена «втілює» дію, залучає глядача до подій;
- виснажує його активність, збуджує емоції;
- переносить глядача в інше оточення, ставить його в центр подій і змушує співпереживати;
- збуджує інтерес до розв'язки, звертається до почуттів.

Епічна форма театру:

- стимулює його активність, змушує приймати рішення;
- показує глядачеві інше оточення, протиставляє його обставинам та змушує вивчати;
- збуджує інтерес до розвитку подій, звертається до розуму.

Б. Брехт уважав, що драматургія і театр покликані впливати передусім не на почуття, а на інтелект людини, що найважливішим у п'єсі є не змальовані події, а висновки та узагальнення, які витікають з них.

Так формувалася теорія нового театру, що визначався драматургом як «епічний», «неарістотелівський», «повчальний», «раціональний», «інтелектуальний».

Мета у розумінні драматурга, полягала в тому, щоб допомогти побачити соціальний корінь відтвореного на сцені конфлікту, спонукати глядача шукати засоби удосконалення законів суспільного життя, збуджувати прагнення втручатися у дійсність.

Епічний театр існував і в інших театральних культурах, а в деяких існує і сьогодні (китайський театр, певною мірою індійський та японський театри, а також класичний іспанський театр, народний театр доби Брейгеля та елизаветинський театр). Проте сам Брехт наголошував на тому, що витoki його театру лежать у національних традиціях, у віддаленому минулому німецької і нідерландської культури.

Більшість сюжетів брехтівського театру подібні до притч. Інколи їх ще називають «драмами – параболоми» або «драмами – моделями». Алгоритичний сюжет мобілізував інтелектуально – аналітичні здібності глядачів : потрібно було розшифрувати прихований зміст зображуваного, впізнавати в алюзіях

історичні та політичні реалії сучасного життя. Такими ж самими алегоріями, або «моделями» були й персонажі брехтівських драм.

Брехт закликав читача до інтелектуально-полемічного сприйняття дії й застосовував «прийом відчуження» (коментування тексту п'єс), мета якого – «викликати у глядача аналітичне, критичне ставлення до зображених подій». Сутність ефекту «відчуження» полягала в тому, що буденне явище подавалося у новому світлі й поставало як дивне, вирване із звичного плину життя. Це також підштовхувало глядача до аналізу того, що показувалося на сцені. «Ефект відчуження» був стрижнем, що пронизував усі рівні епічної драми: сюжет, систему образів, художні деталі, мову тощо, аж до декорацій, особливостей авторської техніки й сценічного освітлення.

Брехт заперечував перевтілювання в образ, він був проти створення ілюзій дійсності в театрі, навіть під час гри актор повинен був залишатися собою. *В епічному театрі руйнується четверта стіна*, яка відокремлює глядача від акторів, від глядача нічого не приховують: він стає свідком зміни декорацій, переміщення героїв тощо. Зникає ілюзія замкненості дії, ілюзія «підглядання», зникає враження незадіяності глядача у процесі, який відбувається на сцені. Події *історизуються* і соціально *визначаються оточенням*. «Історизувати, відтворити події і образи як історичну минуність також означає їх «очужити». Автор організовує фабулу таким чином, що створюються не конкретні, а «загальні» ситуації, в яких людина виступає просто людиною, якою вона була і є протягом різних епох. Наочно демонструється, що можуть змінитися обставини і оточення, але не людина. Дія переноситься в різні часи, в різні ситуації і до різних персонажів, автор протиставляє й зіставляє різні події. Наприклад, у *«Кавказькому крейдяному колі»* порівнюються події на умовному радянському Кавказі після Другої світової війни та на умовному Кавказі часів князів та пахолків, але вони об'єднані спільною ідеєю.

Лінія дії переривається відомими брехтівськими зонгами (піснями), що доволі часто не пов'язані з розвитком сюжету і персонажами, які виконують їх, а відбивають думки самого автора з приводу почутого та побаченого (наприклад, «Пісня про капітуляцію» у п'єсі *«Матінка Кураж та її діти»*).

Він також *застосовував спеціальні віршові заставки* («*Страх та відчайдушність у Третій імперії*»), де стисло викладав зміст наступної сцени, вводив цитати з відомих класичних творів, які пов'язували події історичного минулого з сучасністю

Багато уваги драматург приділяв композиції п'єс. Він не використовував класичного розподілу на акти, а запровадив численні сцени – епізоди, які найчастіше мали заголовок, що визначав їх зміст.

У 30-ті роки драматург піддається цензурним і адміністративним гонінням. Він розумів, що за умов фашистської диктатури живим не залишиться, і тому наприкінці лютого 1933 р. із сім'єю покинув батьківщину.

Талант опального на батьківщині Брехта знаходить визнання за кордоном. Його п'єси успішно ставлять на сценах Парижа, Амстердама, Копенгагена. Однак навіть у затишній Данії він відчуває психологічний тиск.

Антифашистська діяльність Б. Брехта ускладнювала і робила небезпечним його проживання в країнах Європи. У **1941 р.** він відвідав Радянський Союз і звідти відплив на кораблі в еміграцію до США.

Саме в еміграції Б. Брехт написав свої найкращі п'єси: «Страх і відчай у третій імперії» (1935-1938), «Добра людина з Сезуану» (1938- 1940), «Матінка Кураж та її діти» (1939), «Життя Галілея» (1939), «Кавказьке крейдове коло» (1944).

22 жовтня 1948 р. Б. Брехт повернувся до Берліна, де разом із дружиною актрисою Е. Вейгель, започаткував театр «Берлінський ансамбль».

В останній період творчості визнання Брехта стрімко зростає: він стає лауреатом національних і міжнародних премій, його обирають членом Академії мистецтв колишньої соціалістичної Німеччини й президентом німецького ПЕН-центру; його книжки видаються великими накладками; його драми набувають дедалі більшої популярності. Однак на тлі інтенсивної режисерської праці різко погіршується здоров'я письменника. **14 серпня Брехт пішов із життя.**

Вплив і слава літературної творчості й театру Брехта поширились далеко за межі Німеччини. Його п'єси ставилися у багатьох театрах світу. У кожній з них йдеться про діалектику добра і зла в людині, про соціальну залежність та необхідність позбутися її, про відповідальність за завтрашній день всієї планети.

Лекція 20. Література «втраченого покоління»

ПЛАН

1. Е. Хемінгуей – найвизначніший американський прозаїк ХХ ст.
2. Своєрідна трактовка антифашистської теми у творчості Г. Белля

Рекомендована література: 15, 22, 23

1. Ернест Міллер Хемінгуей народився 21 липня в Ок-Парку, невеличкому, чистенькому містечку, поруч з Чикаго. Майбутній письменник ріс у культурній, забезпеченій родині, і батьки, кожен по-своєму, намагалися спрямувати його інтереси.

Ок-Паркська середня школа, де Хемінгуей здобув середню освіту, славилася рівнем загальноосвітньої підготовки. Майбутній письменник з вдячністю згадував своїх викладачів рідної мови та літератури, а шкільна газета «Трапеція» і шкільний журнал «Скрижаль» дали можливість спробувати свої сили в літературі (він пише фейлетони і короткі оповідання).

У шкільні роки Хемінгуей багато читав. Пізніше, вже після «Фієсти» він стверджував, що писати навчився, читаючи Біблію. Шекспір і Марк Твен залишилися його уподобанням на все життя.

Після закінчення школи юнак якийсь час працює у невеличкій газеті. *Коли Хемінгуею виповнилось дев'ятнадцять, він їде до Європи, щоб добровольцем взяти участь у Першій світовій війні, яка стала для нього першим життєвим університетом.* У ніч на 9 липня Хемінгуей, потрапивши під мінометний вогонь, був важко поранений. Хемінгуея евакуювали до Мілана, де він пролежав кілька місяців і переніс кілька серйозних операцій коліна. Вийшовши з госпітала, Хемінгуей був нагороджений італійським військовим хрестом і срібною медаллю за доблесть – другою за значенням військовою нагородою.

У 1919 році Хемінгуей повертається додому до Сполучених Штатів.

Його літературна біографія бере свої витoki у Парижі, де він оселяється після війни. Париж у ті часи був Меккою модернізму. Письменники, поети, художники з усіх усюд з'їжджалися сюди.

У Парижі Хемінгуей познайомився з такими знаковими постатями модерністської літератури, як Джеймс Джойс, Гертруда Стайн. Вони були кумирами, непорушними авторитетами для молодих літераторів. Хемінгуей прислухався до Гертруди Стайн, вивчав досвід Джойса. Прислухався, вивчав, але шукав власний шлях.

У пошуках цього власного шляху Хемінгуею допомогла велика класична російська реалістична література. Він відкрив, за його словами інший, чудесний світ, що дарували російські письменники: Ф. Достоевський, І. Тургенєв, Л. Толстой.

Одночасно з пошуком свого шляху в літературі визначався і світогляд письменника, формувалися його політичні переконання. Він багато

подорожував у ті роки Європою: як кореспондент кількох американських газет побував у Німеччині, Швейцарії, Іспанії, Туреччині. В Італії він зрозумів, що таке фашизм, і зненавидів його.

Дебютом у світі літератури для Хемінгуея-журналіста став збірник *«Оповідання і десять віршів»* (1923). Відтоді він вирішує покінчити з журналістикою, бо, за особистим зізнанням, «телеграфний стиль репортажу став затягувати його».

Етапною у творчості Хемінгуея стає книга *«В наш час»* - збірник оповідань, об'єднаний спільним задумом та ідейно-тематичним спрямуванням, а також особливим стилем – лаконічним, стриманим. Пізніше подібний принцип організації тексту автор визначить як *«принцип айсберга»*. Збірник *«В наш час»* цікавий ще й тим, що Хемінгуей вперше зачіпає проблеми «загубленого покоління», геніально продовжені в повісті *«Фієста»* (1926) і романі *«Прощай, зброе!»* (1929). Останній твір здобув світову славу й визнання Хемінгуею. *Антивоєнна проблематика* подається автором у протиставленні страхіть війни та найкращого людського почуття – кохання. Трагічна історія кохання лейтенанта Генрі й медсестри Кетрін назавжди запам'ятовується читачам. На загальний тон роману, визначення одного з його лейтмотивів – утрата всього дорогого й улюбленого, вплинули події особистого життя письменника (*самогубство батька і важкі пологи дружини*).

Підсумком роздумів письменника над подіями в Європі кінця 30-х р.р. стали романи *«Мати і не мати»* (1937) і *«По кому подзвін»*. Останній відобразив зміну у світогляді письменника, пошуки до подолання самотності та перехід до соціальної проблематики. Другий – великий епічний твір, в якому автор з філософських позицій усвідомлює події війни в Іспанії. Новим для Хемінгуея стає і *«По кому подзвін»* головне місце посіли не приватні долі героїв, а доля героя і революції.

Під час другої світової війни Хемінгуей створює на Кубі приватну агенцію боротьби з фашистами. Разом з друзями на яхті *«Пілар»* патрулює узбережжя Атлантичного океану в пошуках німецьких підводних човнів. У 1944 році бере участь у визволенні Парижа. Активна боротьба з фашизмом поєднується з журналістською діяльністю. Нариси і репортажі воєнних часів увійшли в книгу *«Люди на війні»* (1942). Під час війни Хемінгуей також працює над книгою про море, яка так і не була закінчена й вийшла вже після його смерті (*«Острови в океані»* (1970)).

У повоєнний час письменник видав оповідання і невеликий роман про другу світову війну *«За рікою у затінку дерев»*. У цей період американська література була в занепаді, її виводить із цього стану подій саме Хемінгуей – у 1952 р. він пише філософську повість *«Старий і море»*, за яку здобув Нобелівську премію. Цей твір мав нечуваний успіх, він розпродався за 48 годин у кількості 5 мільйонів 435 тисяч примірників.

Це квінтесенція роздумів і міркувань письменника про людину і її місце у *всесвіті*. Наступні два роки стають роками вшанування великого Хема вдома

(Пулітцерівська літературна премія (1953) і визнання його діяльності у світі (Нобелівська премія (1954)).

«Старий і море», на перший погляд, може здатися дуже простою, однак попри невеликий об'єм, дуже містка, її визначають як *філософську притчу*. Проста, невибаглива історія старого рибалки Сантьяго стає узагальненою історією складного шляху людини на землі, яка щодня веде нескінченну боротьбу за існування, поєднуючи її з намаганням жити у злагоді з навколишнім світом. Один із прототипів повісті – рибалка Григоріо Фуентес, котрий жив у селищі Кохімара, на Кубі. Одного разу, коли рибалка та письменник пливли на шхуні, вони зустріли старого й хлопчика, які боролися з великим марліном. Ця зустріч і стала поштовхом до написання повісті «Старий і море».

«Мені ніколи не доводилось вибирати героїв, скоріше, герої, вибирали мене. Як і багато моїх попередників, я захоплювався людьми, які підкоряють собі обставини», – писав Е. Хемінгуей.

Наступні роки свого життя Хемінгуей багато мандрує (Іспанія, Франція, Східна Африка), але постійно живе на Кубі, яка стала для письменника новою батьківщиною ще з часів другої світової війни. Довгий період (1939-1960) Хемінгуей жив неподалік від Гавани. Тяжка хвороба, неможливість плідно працювати, невдоволення політичною ситуацією на початку 50-х років – так званою «холодною війною» - приводять письменника до депресії. У 1960 році він повертається в США.

Останнім завершеним твором великого Хемінгуея стала книга спогадів «Свято, яке завжди з тобою» (1960, опублікована 1964), що розкривала своєрідну атмосферу художнього життя Парижа 20-х р.р.

В останні роки життя Хемінгуей хворіє. Одужавши, 1 липня 1961 року повертається додому в садибу Фінка Віхія на Кубі, а 2 липня 1961 року, вставши зрання, бере зі свого арсеналу улюблений карабін і зводить свої рахунки з життям.

По смерті Хемінгуея виходили твори, які лишилися в рукописах : «Свято, яке завжди з тобою» – книга спогадів, незакінчений роман «Острови в океані».

Уже в першій збірці оповідань виявилися *головні риси літературної манери письменника*: лаконізм, психологічна майстерність, чіткість і виразність описів природи чи людської діяльності.

З іменем Хемінгуея пов'язане і поглиблення *поняття підтексту в літературі*, тобто прихованого змісту. Не лише у словах, а й у мовчанні, натяках, паузах письменник ніс до читача те, що хотів сказати.

Власний стиль Хемінгуея був своєрідним (містким, свіжим і мужнім), відповідав гіркому світосприйняттю людей повоєнної доби.

Героїв Хемінгуея часто називають «героями кодексу». Його герої мають певні усталені правила поведінки, які ніколи не зраджують. Вони *живуть за такими принципами*: над усе цінувати особисту незалежність і свободу; йти назустріч небезпеці і не боятися смерті, захищати слабких, вступати в боротьбу за свої переконання, бути вірним і відданим у дружбі і коханні; ніколи не

жалітись на несправедливість долі і не чекати на жалість; знати свій фах і володіти навичками та вміннями справжнього майстра.

Твори Хемінгуея – це школа художньої майстерності. Він розробив власну манеру психологічного письма, залишив чудові зразки оригінальної сюжетної побудови прозових творів. Його твори – приклад служіння митця ідеям справедливості та людяності, приклад особистої чесності та мужності в боротьбі зі злом.

2. Генріх Белль (1917-1985)

Народився майбутній письменник 1917 року в Німеччині, у місті Кельні. Час і місце народження великою мірою визначили його життєвий шлях: йому ніби на роду було написано стати підданим третього рейху і солдатом вермахту, потім – військовополоненим і нарешті – жителем зруйнованої і приниженої країни.

І в початковій школі, й у гімназії, і коли вже її закінчив і працював у книгарні букініста, він не бажав мати з режимом нічого спільного. Режим, однак, на нього зазіхав: наприкінці 1938 – на початку 1939 року Белль відбував трудову повинність на важких земляних роботах, а в липні 1939 р. його призвали до армії, де він і перебував до кінця війни.

Стати письменником Белль вирішив давно, майже відразу ж як почав замислюватись над вибором професії. Ранні рукописи згоріли в розбомбленій батьківській квартирі. А втім, Белль і не шкодував за ними, бо вважав, що не в них було закладено основи його літературного стилю, а в тих листах, які він цілих шість років посилав із фронту своїй нареченій, згодом дружині Аннемарі. Та навряд чи військова цензура дозволяла їм стати вправами вільного письменника. Крім того, хоч Белль і служив телефоністом і жодного разу не вистрелив, і згадував про свій карабін лише тоді, коли фельдфебель лаяв його, що карабін знов не почищений, він був солдатом з усіма наслідками, які з цього випливають.

У солдатах йому щастило й не щастило. Він побував у Польщі, у Франції довго й тяжко хворів на дизентерію. З літа 1943 року перебував на Східному фронті – в Криму й під Одесою. Був кілька разів і досить серйозно поранений, лежав у госпіталях у Румунії та Угорщині. Одне слово, його як тріску, крутила вододверть війни.

У 1972 році він став Нобелівським лауреатом. Ще раніше, 1969 року, його обрали головою німецького ПЕН – центру, 1972 року – президентом міжнародного ПЕН-клубу. Здається, не залишалось вже почесних посад, титулів, нагород, якими його не вшанували б...

У 60-70 р.р. письменник часто відвідував Москву. Белля широко видавали в Радянському Союзі, і незабаром він став одним із найпопулярніших зарубіжних авторів. Та все припалося у 1973 році, і вимушена пауза затяглася майже на півтора десятиріччя.

Творчості Белля притаманні:

- тема війни в її антифашистській спрямованості та дегероїзованому ракурсі; часто подана «з точки зору переможених»; порушення проблем

провини німецького народу й моральної відповідальності за спровоковану Гітлером історичну катастрофу;

- нонконформістський пафос, бунт проти будь-яких форм застосування насилля та компромісів щодо захисту гуманістичних позицій;

- ствердження людяності, толерантності, думки про необхідність плекати особистість як засадничих моральних принципів суспільства другої половини ХХ ст.;

- подальший розвиток теми «маленької людини»;

- герой-аутсайдер, що виділяється на тлі маси своєю окремішністю та слабкістю, котра, втім, є ознакою підвищеної чуйності й здатності до співчуття;

- настанова та ескізність твору (в основу сюжету нерідко покладені миттєві враження, які не мають ані початку, ані кінця), ускладненість композиції та образної системи, широке використання художніх можливостей внутрішнього монологу;

- поєднання зовнішньої життєподібності, посиленої прийомами «тривіальної літератури», з глибоким психологічним аналізом, символічним підтекстом і тяжінням до притчевих узагальнень;

- багатство символічних деталей та наскрізні лейтмотиви, спрощений ритм речень.

Генріх Белль пройшов свій життєвий шлях, так і не давши нікому створити навколо себе хоч би сякий-такий міф, хоч би бліденьку легенду. Мабуть, найпереконливіше свідчення цьому – його могила. У невеличкому селищі Мертен, що лежить між Бонном і Кельном, на кладовищі стоїть простий дерев'яний хрест. На ньому напис: «Генріх Белль (1917 – 1985)»

Лекція 21. Західна драматургія другої половини ХХ ст.

ПЛАН

1. «Театр абсурду».
2. Життя і творчість Макса Фріша.
3. Життя і творчість Ф. Дюренматта.

Рекомендована література: 15, 22, 23

1. «*Театр абсурду*» – найбільш значне явище театрального авангарду другої половини ХХ століття. З усіх літературних шкіл і течій «театр абсурду» є найумовнішим літературним угрупованням. Річ у тім, що представники його не лише не створювали маніфестів чи програмних творів, а й узагалі не спілкувалися один з одним. Термін «*театр абсурду*» ввійшов у літературний обіг після появи однойменної монографії відомого англійського літературознавця Мартіна Ессліна. У своїй монументальній праці (перше видання книги «Театр абсурду» з'явилося в 1961 році) він поєднав за кількома типологічними ознаками драматургів різних країн та генерацій. Серед них французькі митці Ежен Йонеско, Артюр Адамов, Семюел Беккет, Фернандо Аррабаль, Жан Жене (до речі, лише останній письменник є насправді французом. Йонеско за походженням румун, Беккет – ірландець, Адамов – вірменин, Аррабаль – іспанець); англійці: Гарольд Пінтер і Норман Фредерік Сімпсон; американець Едвард Олбі; італієць – Діно Буццаті; швейцарський письменник Макс Фріш; німецький автор Гюнтер Грасс; подяки Славомір Мрожек і Тадеуш Ружевич, чеський драматург-дисидент, а згодом президент Чехії Вацлав Гавел та деякі інші митці. Серед ознак, за якими їх об'єднано, М. Есслін виділяє руйнування сюжету і композиції, відсутність часу й місця дії; екзистенційних персонажів, абсурдні ситуації, словесний нонсенс.

Драми «абсурдистів» шокували і глядачів, і критиків. Бунт авторів «театру абсурду» - це бунт проти будь-якого регламенту, проти «здорового глузду» і нормативності. Фантастика у творах абсурдизму змішується з реальністю. Зміщуються жанри творів: у «театрі абсурду» ми не знайдемо «чистих» жанрів, тут панують, за визначенням самих драматургів, «трагікомедія» («Чекаючи на Годо» С. Беккета) і «трагіфарс» («Стільці» Е. Йонеско), «антип'єса» («Голомоза співачка» Е.Йонеско) і «псевдодрама» («Жертви боргу» Е. Йонеско).

Драматурги - абсурдисти майже одноставно твердили, що комічне – трагічне, а трагедія – сміховинна. У творах «театру абсурду» поєднуються не лише елементи різних драматичних жанрів, а й загалом елементи різних сфер мистецтва (пантоміма, хор, цирк, мюзик - хол).

У них можливі найпарадоксальніші сплави та поєднання: п'єси абсурдистів можуть відтворювати і сновидіння (А. Адамов), і кошмари (Ф. Аррабаль).

Сюжети їхніх творів часто-густо свідомо руйнуються: недовіра зведена до абсолютного мінімуму («Чекаючи на Годо», «Ендшпіль», «Щасливі дні» С. Беккета). Замість драматичної природної динаміки на сцені панує статика, за висловом Йонеско, «агонія, де немає реальної дії». Зазнає руйнації мова персонажів, які, до речі, нерідко просто не чують і не бачать один одного, промовляючи «паралельні» монологи («Пецзаж» Г.Пінтера) в порожнечу. Тим самим драматурги намагаються розв'язати проблему людської некомунікабельності. Більшість схвильована процесами тоталітаризму – передусім тоталітаризму свідомості, нівелювання особистості, що веде до вживання одних лише мовних штампів і кліше («Голомоза співачка» Е. Йонеско), а в підсумку – до втрати людського обличчя, до перетворення (цілком свідомого на жахливих тварин («Носороги» Е. Йонеско).

Класичним періодом «театру абсурду» стали 50 – початок 60-х років. Кінець шістдесятих ознаменувався міжнародним визнанням «абсурдистів»: Йонеско обрали до Французької академії, а Беккет здобув звання лауреата Нобелівської премії. Йонеско вважав, що «театр абсурду» існуватиме завжди: абсурд заповнив собою нашу реальність і сам здається реальністю. «Театр абсурду» з його вболіванням за людину та її внутрішній світ, з його критикою міщанства, конформізму, деіндивідуалізації й некомунікабельності вже став класикою світової літератури.

2. Макс Фріш (1911-1991)

Макс Фріш – автор драм «Санта Крус» (1944), «І ось вони співають» (1945), «Китайський мур» (1946), «Граф Едерланд» (1945), «Дон Жуан, або Любов до геометрії» (1953), «Бідерман і палії» (1958), «Андорра» (1961), «Біографія» (1968). Деякі з них («І ось вони співають», «Бідерман і палії», «Андорра») присвячені проблемам фашизму, розвінчання принципів пристосовництва. «Китайський мур», «Граф Едерланд», «Дон Жуан, або Любов до геометрії») приділяють увагу особистості, що стає «антигероєм», безпорадним перед вимогами часу і суспільства.

Фріш полюбив театр із самого дитинства. Із гумором він згадував, як у 16-річному віці надіслав свою п'єсу в Берлін видатному режисерові Максиму Рейнгардту. По-справжньому його драматургічна діяльність розпочалася з 1944 року, коли він написав п'єсу-роман «*Санта Крус*». У 1946 році вона була поставлена в Цюриху. Тема п'єси «Санта Крус» є наскрізною у творчості Фріша. Це невідповідність всього укладу і норм сучасного життя внутрішнім можливостям людини. Персонажі п'єси – господар замку *Барон* і його дружина *Ельвіра* – ведуть існування, що сприймається ними як тягар. Проте вони не можуть відмовитись від нього. змінити його, адже це суперечить їхнім уявленням про обов'язок. Барон – «людина порядку». «Порядок передусім» – його улюблена фраза. Туга ж за іншим світом є настільки великою, що призводить до своєрідного роздвоєння особистості.

Цьому обивательському світу протистоїть *Пелегрін*, пірат і волоцюга. Йому заздрають понурі мешканці замку. Пелегрін живе у світі свободи та екзотики – на Кубі й у Мексиці, живе яскраво, постійно ризикуючи. Він

надзвичайно «жива» людина, котра хоче бачити навколо таких самих «живих людей».

Колись, сімнадцять років тому, у порту Санта Крус, він покохав і звабив юну Ельвіру, що була заручена з Бароном. Раптово дізнавшись тепер, що вона є володаркою тутешнього замку і має дочку, яка не дуже схожа на Барона, вирішує побачитися з нею. Скориставшись негодною, він проник у замок, до якого нікого не впускають, «хіба що орендаторів по святах, коли ті з'являються зі своїми підношеннями». Він привносить у рутину замку свіжий струмінь, романтичний світ пригод і небезпек. Пелегрін «сидить на столі зі своєю гітарою і розповідає всякі історії про племена, що ходять голими, ніколи не бачили снігу і не знають ні страху, ні турбот, ні зубного болю... Каже, є такі. І ще є гори, які плюють в небо сіркою, димом, розжареним камінням. Він сам це бачив. А ще є риби, які можуть літати... і ще, каже, сонце, якщо дивитись на нього з морського дна крізь воду, здається блискучими уламками зеленого скла».

Наприкінці п'єси Пелегрін помирає. Ельвіра ж усвідомлює, що вони всі ці 17 років грали із чоловіком «маленьку комедію» («вони не знають, про що говорити, - так довго вже триває їх шлюб»), «Ми могли любити одне одного, - говорить вона, - тепер я бачу – життя зовсім не таке, кохання більше, ніж я думала, вірність – глибше, їй нема чого боятися наших снів, нам не потрібно ховати тугу, не потрібно брехати».

Отже, «небезпечне», «страшне» життя протиставляється похмурому, буденному існуванню, що сковує людину, позбавляє її свободи. Цей конфлікт був особливо актуальним для європейського життя середини 1940-х років. Як зазначає Б. Лембрікова, «весь досвід тих років говорить, що досвід надає людині лише дві можливості: понуре буття або авантюру війни. «Війна як єдина пригода нашого століття» – таке історичне тло, на якому розгортається драма мешканців умовного замку. А хіба не використовували цей самий безпринципний воєнний авантюризм фашисти для обробки умів підростаючого покоління, втягнутого ними у найтяжчі злочини проти людства».

П'єса Фріша сповнена *символіки*. Символічним є образ замку, що своєю недоступністю нагадує замок з роману Ф. Кафки, а також вказує на відірваність його мешканців від справжнього життя. Символічними є протиставлення холодної погоди навколо похмурого замку (сім днів поспіль іде сніг) і спеки у краях, що в них жив Пелегрін, де немає зими.

Символічною є і остання умовна сцена смерті Пелегріна. Його оточує десять постатей, що символізують як його минуле (матір, що померла давши йому життя, жінки, котрих він зустрічав і любив), так і майбутнє (остання постать говорить: «Я твоя плоть, твоя дитина Віола, котрій судилося все узнати знову і все знову розпочати»).

3. Фрідріх Дюрренматт (1921-1990)

Фрідріх Дюрренматт відомий своїми п'єсами «Бо сказано...» (1947), «Сліпий» (1947), «Ромул Великий» (1948), «Шлюб пана Місісіпі» (1950), «Ангел приходять у Вавилон» (1953), «Геркулес та Авгієві конюшні» (1954),

«Граємо Стріндберга» (1955), «Гостина старої дами» (1956), «Аварія» (1956), «Фізики» (1962), «Метеор» (1966), «Портрет однієї планети» (1970).

Дюрренматт зауважив одного разу, що парадокс – феномен сьогоднішнього мислення. Сьогоднішня драматургія – драматургія парадоксів». Це визначення цілком можна застосувати і до його п'єс. У них парадокс – не просто дотепна гра, а засіб наблизитися до болючих проблем сучасної епохи. «У парадоксальному, – відзначав швейцарський драматург, – виявляється дійсність».

Дюрренматт писав комедії. Він вважав, що лише цей жанр можливий у театрі ХХ сторіччя («сьогодні нам личить лише комедія»), обґрунтовуючи неможливість створення трагедії в сучасній літературі відсутністю справді трагічного героя («розклад нашого століття, що танцює останній танець білої раси, не знає ні винних, ні відповідадальних»). Але Дюрренматтові комедії трагічні, вони наближаються до жанру трагікомедії чи трагіфарсу. Недаремно він говорив, що комедія – це «своєрідна форма вираження відчаю».

Найвідомішою п'єсою Дюрренматта є «Гостина старої дами». Цікаво, що автор визначив її жанр як «трагічну комедію». Основу її змісту становить гріхопадіння мешканців вигаданого провінційного містечка Гюллен. Сюди, до свого рідного міста, після сорока років відсутності прибуває «стара дама» Клер Цаханасян, найзаможніша жінка світу. Вона має на меті реалізувати план помсти. Колись вона, юна Клер Вешер, дочка бідного каменяра, і молодий Альфред Ілль кохали одне одного. Вона чекала від нього дитину. Але любов була розчавлена: Альфред одружився з іншою – дочкою заможного крамаря. Дитина померла через рік у притулку, а Клер стала повією. В будинку розпусти вона зустріла старого банкіра Цаханасяна, який одружився з нею. По його смерті Клер успадкувала величезні кошти і стала справжньою володаркою світу. І ось, прибувши в Гюллен, вона пропонує мешканцям занедбаного міста, де все майно давно закладено, де єдиний завод багато років не працює, а повз вокзал, не зупиняючись, мчать потяги, мільярд за... вбивство Альфреда Ілля.

Ця жахлива пропозиція викликає обурення у гюлленців. «Ми поки ще живемо у Європі, – говорить мер. – Ми ще не стали язичниками... Ми краще житемимо бідними, ніж заплямованими кров'ю», і кожен містянин спочатку проявляє благородні пориви... Але поступово один із мешканців Гюллена з'являється у нових жовтих черевиках, інший палить дорогі сигари, а ставлення до Альфреда Ілля змінюється, починаючи з членів його сім'ї, котрі від співчуття переходять до роздратування. І ось уже старий міський учитель каже йому: «Я скажу вам... дуже важливу річ. Вас уб'ють. Я знаю це з самого початку! Ви теж знаєте це давно, хоча жодна людина в Гюллені не хоче цьому вірити. Занадто великою є спокуса, занадто безвихідними є наші злидні». Через деякий час цей учитель, посилаючись на античних класиків, обґрунтовує необхідність убивства на урочистих зборах гюлленців.

«Візит старої дами» – чудовий зразок дослідження суспільної психології. На зміну поширеній приказці «не у грошах щастя» приходять «ми не можемо терпіти серед нас злочинця». Процедура перших гюлленських зборів, які

одноставно відкинули страшну пропозицію, повторює хід других із протилежним рішенням. Отже, «трагічна комедія» Дюрренматта – не просто фантастичний гротеск. Вона присвячена поширеному в реальності ХХ століття явищу – здатності людей, натовпу змінювати під тиском обставин свої переконання.

Лекція 22. Література постмодернізму

ПЛАН

1. Постмодернізм як літературний напрямок.
2. Роман-притча П. Зюскінда «Парфюмер».

Рекомендована література: 15, 22, 23

1. Зкінчення II світової війни ознаменувало важливий поворот у світосприйнятті західної цивілізації. Відчуття кризи ідеї, тобто зневіра у можливість будь-якої ідеї зробити світ кращим. Виникла також і криза ідеї мистецтва. З іншого боку, кількість літературних творів досягла такої кількості, що склалося враження, ніби все вже написано, кожен текст містить посилання на попередні тексти, тобто є метатекстом.

У ході розвитку літературного процесу розрив між елітарною і поп-культурою став надто глибоким, з'явився феномен «твору для філологів», для прочитання і розуміння якого потрібно мати дуже ґрунтовну філологічну освіту. **Постмодернізм** став реакцією на цей розкол, поєднавши обидві сфери багат шаровістю твору. Наприклад, «Парфюмер» Зюскінда може бути прочитаний як детектив, а може – як філософський роман, що розкриває питання геніальності, митця і мистецтва.

Модернізм, що досліджував світ як реалізацію певних абсолютів, вічних істин, поступився **постмодерну**, для якого весь світ – гра без щасливого завершення. Як філософська категорія, термін «постмодернізм» поширився завдяки творам філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, М. Фуко й особливо книзі французького філософа Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» (1979). Принципи повторюваності та сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, адже існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування.

До головних рис постмодернізму належать:

- Культ незалежної особистості;
- Потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого.
- Прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій.

- Бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу.

- Використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя.

- Зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у стиль художній нерідко вплітаються стилі науковий, публіцистичний, діловий тощо).

- Суміш багатьох традиційних жанрових різновидів.

- Сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох.

- Запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях.

- Як правило, у постмодерністському творі присутній образ оповідача.

- Іронічність та пародійність.

Основними рисами поезики постмодернізму є інтертекстуальність (творення свого тексту з чужих); колаж і монтаж («склеювання» різнорідних фрагментів); використання алюзій; тяжіння до прози ускладненої форми, зокрема, з вільною композицією; бриколаж (непряме досягнення авторського задуму); насичення тексту іронією.

Постмодернізм розвивається у жанрах фантастичної притчі, роману-сповіді, антиутопії, оповідання, міфологічної повісті, соціально-філософського і соціально-психологічного роману та ін. Жанрові форми можуть поєднуватись, відкриваючи нові художні структури.

Першим постмодерністом вважається Гюнтер Грасс («Бляшаний барабан», 1959 р.). Визначні представники постмодерної літератури: У. Еко, Х.-Л. Борхес, М. Павич, М. Кундера, П. Зюскінд, В. Пелевін, Й. Бродський, Ф. Бегбедер.

У другій половині ХХ ст. активізується жанр наукової фантастики, який у своїх найкращих зразках поєднується з прогностикою (прогнозами на майбутнє) та антиутопією.

У передвоєнний час виникає, а після Другої світової війни активно розвивається **екзистенціалізм** – напрям у філософії і течія модернізму, в якій джерелом художнього твору є сам митець, що виражає життя особистості, створюючи художню дійсність, яка розкриває таємницю буття взагалі. Джерела екзистенціалізму містились у працях німецького мислителя ХІХ ст. С. К'єркегора.

Екзистенціалізм у художніх творах відбиває настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями. Письменники прагнуть збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце висуваються категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання,

смерті. Представники цієї філософії стверджували, що єдине, чим володіє людина, це її внутрішній світ, право вибору, свобода волі.

Екзистенціалізм поширюється у французькій (А. Камю, Ж.-П. Сартр та ін.), німецькій (Е. Носсак, А. Деблін), англійській (А. Мердок, В. Голдінг), іспанській (М. де Унамуно), американській (Н. Мейлер, Дж. Болдуїн), японській (Кобо Абе) літературах.

У другій половині ХХ ст. розвивається «новий роман» («антироман») – жанровий різновид французького модерного роману 1940 - 1970-х рр, який виникає як заперечення екзистенціалізму, представники цього жанру – Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон та ін.

Значним явищем театрального авангарду другої половини ХХ ст. є так званий «*театр абсурду*». Для драматургії цього напрямку характерна відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, парадоксальні колізії, сплав трагічного і комічного. Найталановитішими представниками «театру абсурду» є С. Беккет, Е. Йонеско, Е. Олбі, М. Фріш та ін.

Помітним явищем у світовому процесі другої половини ХХ ст. став «*магічний реалізм*» – напрям, у якому органічно поєднуються елементи дійсного та уявного, реального і фантастичного, побутового та міфологічного, ймовірного і таємничого, повсякденного буття і вічності. Найбільшого розвитку він набув у латиноамериканській літературі (А. Карпент'єр, Ж. Амаду, Г. Гарсія Маркес, М. Варгас Льоса, М. Астуріас та ін.). Особливу роль у творчості цих авторів відіграє міф, який виступає основою твору. Класичним зразком магічного реалізму є роман Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» (1967), де в міфічно-реальних образах відтворено історію Колумбії та всієї Латинської Америки.

У другій половині ХХ ст. розвивається і традиційний реалізм, який набуває нових ознак. Зображення індивідуального буття поєднується з історичним аналізом, що зумовлено прагненням митців усвідомити логіку соціальних законів (Г. Белль, Е.-М. Ремарк, В. Биков, Н. Думбадзе та ін.).

Літературний процес другої половини ХХ ст. визначається передовсім переходом від модернізму до постмодернізму, а також потужним розвитком інтелектуальної тенденції, наукової фантастики, «магічного реалізму», авангардистських явищ тощо.

Про постмодернізм на Заході широко заговорили на початку 1980-х років. Одні дослідники вважають початком постмодернізму роман Джойса «Поминки по Фіннегану» (1939), інші – попередній Джойсів роман «Улісс», треті – американську «нову поезію» 40-50-х років, четверті гадають, що постмодернізм – це не «фіксоване хронологічне явище», а духовний стан і «у будь-якій добі є власний постмодернізм» (У. Еко), п'яті взагалі висловлюються про постмодернізм як про «одну з інтелектуальних фікцій нашого часу» (Ю. Андрухович). Проте більшість науковців вважає, що перехід від модернізму до постмодернізму припав на середину 1950-х років. У 60-70-ті

роки постмодернізм охоплює різні національні літератури, а у 80-ті він стає домінуючим напрямом сучасної літератури і культури.

Першими проявами постмодернізму можна вважати такі течії як *американська школа «чорного гумору»* (В. Берроуз, Д. Варт, К. Кізі, К. Воннегут, Д. Хеллер тощо), *французький «новий роман»* (А. Роб-Грійє, Н. Саррот, М. Бютор, К. Сімон тощо), *«театр абсурду»* (Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, Ф. Аррабаль).

До найвизначніших письменників-постмодерністів належать англійці Джон Фаулз («Колекціонер», «Жінка французького лейтенанта»), Джуліан Барнз («Історія світу в дев'яти з половиною розділах»), Пітер Акройд («Мільтон в Америці»), німець Патрік Зюскінд («Парфюмер»), австрієць Карл Рансмайр («Останній світ»), італійці Італо Кальвіно («Неспішність») і Умберто Еко («Ім'я троянди», «Маятник Фуко»), американці Томас Пінчон («Ентропія», «Продається № 49») і Володимир Набоков (англомовні романи «Блідий вогонь» тощо), аргентинці Хорхе Луїс Борхес (новели і есе) і Хуліо Кортасар («Гра у класики»).

Визначне місце в історії новітнього постмодерністського роману посідають і його слов'янські представники, зокрема чех Мілан Кундера і серб Милорад Павич.

Специфічним явищем є російський постмодернізм, презентований як авторами метрополії (А. Бітов, В. Єрофєєв, Вен. Єрофєєв, Л. Петрушевська, Д. Прігов, Т. Толстая, В. Сорокін, В. Пелевін), і представниками літературної еміграції (В. Аксьонов, Й. Бродський і Саша Соколов).

Постмодернізм претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва, філософії, науки, політики, економіки, моди. Сьогодні говорять не лише про «постмодерністську творчість, але й про «постмодерністську свідомість», «постмодерністський менталітет», «постмодерністський умонастрій» тощо.

Постмодерністська творчість передбачає естетичний плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопному тощо), повноту уявлення без оцінок, прочитання тексту в культурологічному контексті, співтворчість читача і письменника, міфологізм мислення, поєднання історичних і позачасових категорій, діалогізм, іронію.

Провідними ознаками постмодерністської літератури є іронія, «цитатне мислення», інтертекстуальність, пастіш, колаж, принцип гри.

У постмодернізмі панує тотальна іронія, загальне осміяння і глузування з усього. Численні постмодерністські художні твори характеризуються свідомою настановою на іронічне зіставлення різних жанрів, стилів, художніх течій. Твір постмодернізму – це завжди висміювання попередніх і неприйнятних форм естетичного досвіду: реалізму, модернізму, масової культури. Так, іронія перемагає серйозний модерністський трагізм, притаманний, наприклад, творам Ф.Кафки.

Одним з головних принципів постмодернізму є цитата, а для представників цього напрямку притаманне цитатне мислення.

Американський дослідник Б. Морріссетт назвав постмодерністську літературу «цитатною літературою». Тотальна постмодерністська цитата приходить на зміну витонченій модерністській ремінісценції. Цілком постмодерністським є американський студентський анекдот про те, як студент-філолог вперше прочитав «Гамлета» й був розчарований: нічого особливого, зібрання поширених крилатих слів і виразів. Деякі твори постмодернізму перетворюються на книги-цитати. Так, роман французького письменника Жака Ріве «Панночки з А.» являє собою збірку 750 цитат з 408 авторів.

З постмодерністським цитатним мисленням пов'язане й таке поняття як *інтертекстуальність*. Французька дослідниця Юлія Крістева, що вводить цей термін у літературознавчий обіг, зазначала: «Будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом всотування і трансформації якогось іншого тексту». Французький семіотик Ролан Варт писав: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожний текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат». *Інтертекст* у мистецтві постмодернізму є основним способом побудови тексту і полягає в тому, що текст будується з цитат з інших текстів.

Якщо інтертекстуальними були і численні модерністські романи («Улісс» Дж. Джойса, «Майстер і Маргарита» Булгакова, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Гра в бісер» Г. Гессе) і навіть реалістичні твори (як довів Ю. Тинянов, роман Достоевського «Село Степанчиково та його мешканці» є пародією на Гоголя та його твори), то здобутком саме постмодернізму є *гіпертекст*. Це текст, побудований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, водночас становлячи єдність і численність текстів. Його прикладом є будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття відсилає до інших статей цього ж видання. Читати такий текст можна по-різному: від однієї статті до іншої, ігноруючи гіпертекстові посилання; читати всі статті поспіль або ж рухаючись від одного посилання до іншого, здійснюючи «гіпертекстове плавання». Отже, таким гнучким пристосуванням, як гіпертекст, можна маніпулювати на свій розсуд. 1976 року американський письменник Реймон Федерман опублікував роман, що так і називається – «На ваш розсуд». Його можна читати за бажанням читача, з будь-якого місця, тасуючи непронумеровані і незброшуровані сторінки. Поняття гіпертексту тісно пов'язано і з комп'ютерними віртуальними реальностями. Сьогоднішніми гіпертекстами є комп'ютерна література, яку можна читати лише на моніторі: натискаючи одну клавішу, переносишся у передісторію героя, натискаючи іншу – змінюєш поганий кінець на добрий і т. д.

Ознакою постмодерністської літератури є так званий *пастіш* (стилізація). Він є специфічним варіантом пародії, яку постмодернізмі змінює свої функції. Від пародії пастіш відрізняється тим, що тепер нема що пародіювати, немає серйозного об'єкта, який можна піддати висміюванню. О. М. Фройденберг писала, що пародіюватися може тільки те, що «живе і

святе». За доби ж постмодернізму ніщо не «живе», а тим більше не «святе». Пастіш розуміють також як само пародіювання.

Мистецтво постмодерну за своєю природою є фрагментарним, дискретним, еkleктичним. Звідси така його ознака як *колаж*. Постмодерністський колаж може здатися новою формою модерністського монтажу, однак він суттєво відрізняється від нього. У модернізмі *монтаж*, хоча й був складений з не зіставних образів усе-таки об'єднаний у певне ціле єдністю стилю, техніки. У постмодерністському *колажі*, навпаки, різні фрагменти зібраних предметів залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле, кожен з них зберігає свою відокремленість.

Важливим для постмодернізму є принцип гри. Класичні морально-етичні цінності переводяться в ігрову площину, як зауважує М. Ігнатенко, «учорашня класична культура й духовні цінності живуть у постмодерні мертвими – його епоха ними не живе, вона ними грає, вона у них грає, вона їх знедійсноє».

Серед інших характеристик постмодернізму – невизначеність, деканонізація, карнавалізація, театральність, гібридизація жанрів, співтворчість читача, насиченість культурними реаліями, «розчинення характеру» (повна деструкція персонажа як психологічно й соціально не детермінованого характеру), ставлення до літератури як до «першої реальності» (текст не відображає дійсність, а творить нову реальність і навіть багато реальностей, часто незалежних одна від одної). А найпоширенішими образами-метафорами постмодернізму є кентавр, карнавал, лабіринт, бібліотека, божевілля.

Феноменом сучасної літератури й культури є також *мультикультуралізм*, через який багатоскладова американська нація природньо реалізувала хистку невизначеність постмодернізму. Більш «заземлений» мультикультуралізм «озвучив» тисячі різноманітних неповторних живих американських голосів представників різних расових, етнічних, гендерних, локальних та інших конкретних струменів. Література мультикультуралізму включає афроамериканську, індіанську, «чиканос» (мексиканців та інших латиноамериканців, значна кількість яких мешкає у США), літературу різних етносів, що населяють Америку (зокрема, й українців), американських нащадків вихідців з Азії, Європи, літературу меншостей всіх гатунків.

2. Патрік Зюскінд (народився 1949)

Патрік Зюскінд народився 26 березня 1949 року в Амбасі біля Штарнберзького озера в Німеччині. Був другим сином відомого публіциста Вільгельма Еммануеля Зюскінда. Дитинство майбутнього письменника минало у баварському містечку Холцхаузен, де спочатку він відвідував сільську школу, а потім гімназію. Після закінчення школи й альтернативної служби в армії Зюскінд почав вивчати історію в Мюнхені й заробляв гроші будь-якою роботою, що траплялась йому (працював у патентному відділі фірми «Сіменс», тапером у танцзалі, тренером з настольного тенісу).

Протягом 1974 року Зюскінд відвідував лекції й удосконалював свої знання з французької мови, літератури й культури. Після цього він заробляв собі на життя написанням сценаріїв. Разом з режисером Гельмутом Дітлем написав сценарії до двох успішних телевізійних фільмів «Кір Рояль і Монако Франц» і «Россіні, або Питання, хто з ким спав».

Перший успіх на театральній сцені прийшов з написанням «*Контрабаса*» (1980). Через п'ять років (1985) з романом «*Парфумер*» (що вийшов у видавництві «Діоген») до Зюскінда приходять світова слава. Після виходу роману «*Парфумер. Історія одного вбивці*», що був перекладений 33 мовами й понад вісім років тримався в списку бестселерів, ім'я Патріка Зюскінда стало культовим.

Написанню передувала кропітка підготовча робота: автор об'їхав місця дії майбутнього роману, досить довгий час вникав у секрети парфумерії на фірмі «Фрагонард», і, нарешті, вивчав велику кількість літературних і культурологічних джерел, які він щедро використав у романі.

Услід за феноменальним успіхом роману «*Парфумер*» з'являються нові, не менш значні книги: «*Голубка. Три історії і одне спостереження*» (1987) і «*Історія пана Зоммера*» (1991). Поступово Патрік Зюскінд стає відомим драматургом, прозаїком та автором сценаріїв.

Його антигерої мають одну спільну рису, а саме: труднощі в житті, в новому пошуку й у спілкуванні з іншими людьми. Вони «особливі», і від небезпечного світу воліють ховатися в маленьких кімнатах.

Зюскінд має не тільки природний нахил до літературної творчості: його батько був знайомий з родиною Томаса Манна, писав літератури і тексти й працював у різних газетах. Крім того, батько Патріка Зюскінда вів добропорядний спосіб життя і був відомий своєю гостинністю та своїми «чайними вечорами», на яких малий Патрік, розважаючи гостей, мав демонструвати свої вміння грати на піаніно.

Взагалі, музична освіта відіграла, очевидно, неабияку роль у розвитку хлопчика, але залишила й травмуючі спогади. Не лише твір-монолог «*Контрабас*», а й автобіографічна «*Історія пана Зоммера*» є прикладом подібного щемкого досвіду в його житті. Якщо П. Зюскінд у своїх творах знову й знову повертається до теми мистецтва, становлення генія і його катастрофи, то виникає припущення, що так само як його ранній досвід невдач у мистецтві, так і протест проти батька знайшли свої відбиття в його книгах.

Коли Зюскінд в «*Історії пана Зоммера*» через свого головного героя вимовляє знамените «*Та облиште ж ви мене, нарешті, у спокої!*», стає, ясно, що це говорить так само палко й самим автором. Зюскінд охарактеризував своє письменство як відмову від «нещадного примусу до глибини», чого вимагала літературна критика. Щодо свого найуспішнішого роману «*Парфумер*» Зюскінд також продемонстрував своє ставлення. «*Написати такий роман жахливо. Я не думаю, що зроблю це ще раз*», – зізнався він у 1985 році. Його скромність і таємність мають свої причини.

Співробітники видавництва, яке випустило книгу *«Голубка. Три історії і одне спостереження»*, дійшли висновку, що автор – тонкий психолог, котрий наділений тонким гумором. Патрік Зюскінд у своїх творах малює ситуації, які не могли б статися з пересічними людьми: старий боїться голуба, тому не може піти додому, й усе його налагоджене життя руйнується; людина, яка вважає себе вченим, пише передсмертну записку, у якій говорить про кінець світу, що настає з остаточним закриттям стулок мушлі над світом... Цей твір спрямований на розкриття суперечливої людської душі. А можливо, просто історії хворих людей. Більшість героїв Зюскінда – люди з відхиленнями від загальноприйнятої норми, чи це розумова неповноцінність, чи фізична вада.

В особистому житті Патрік Зюскінд – дуже своєрідна людина. Він дуже сором'язливий, ніколи не дає інтерв'ю, зовсім закрита людина. Отже, «Контрабас» написаний ним «із себе самого».

Цим не вичерпується «оригінальність» письменника: він веде відлюдне життя, живе то в Німеччині (Мюнхен, Штутгарт), то у Франції, переважно в Мансардані, а нині постійно проживає в Кельні.

Через свій потаємний стиль життя, постійні відхилення пропозицій інтерв'ю й офіційних заяв щодо його творчості в літературному процесі преса називає його «Фантомом німецької розважальної літератури».

Роман *«Парфумер»* зробив Зюскінда в 1985 році одним з найвідоміших і найуспішніших письменників сучасної німецької літератури. Роман і на сьогодні залишається однією з найбільш популярних книжок серед читачів Європи й Північної Америки. Патрік Зюскінд належить до числа найбільш знакових постатей кінця ХХ століття. Правда, нерідко його називають автором лише одного твору «Парфумер».

«У вісімнадцятому сторіччі у Франції жила людина, яка належала до найгеніальніших і найогидніших постатей цієї епохи». Так починається роман-притча «Парфумер» німецького письменника Патріка Зюскінда. У книги є підзаголовки – «Історія одного вбивці». Однак книга виходить за рамки легенди, історичного детектива або психологічної драми. «Парфумера» можна порівняти з визнаним шедевром «Ім'я Рози» Умберто Еко. Хоча обсяг роману Зюскінда невеликий, а його інтрига не так заплутана, він такий же геніальний і так само тримає читача в напруженні.

Зюскінд узявся довести, що *геній і злочин – речі сумісні*. Він підводить читача до думки про те, що сила генія може бути творчою або руйнівною залежно від того, що супроводжує його – любов чи ненависть. Якщо геній обирає шлях зла, безмірна сила його таланту знищує його самого й не залишає нічого корисного для світу. Тому історія й не зберігає імен таких людей.

В Україні та Росії письменник і драматург Патрік Зюскінд відомий порівняно недавно. Зате ми за короткий час познайомилися відразу з усією його творчістю. У Москві в постановці театру Костянтина Райкіна «Сатирикон» побачила світ п'єса Зюскінда «Контрабас», і вийшли відразу кілька його романів, перекладених з німецької мови. І хоча в театрах європейських столиць

часто ставлять його п'єси, а книги розійшлися по багатьох країнах, «Парфумер» все-таки вважається найбільш популярним твором письменника.

Сюжет нагадує легенду або виписки з історичної хроніки. Завдяки щасливому випадку головний герой Батіст Гренуй не був убитий матір'ю-старчихою при народженні. Він виріс без любові й піклування в годувальниці, з дитинства працював як віл і довгий час його єдиним прагненням було вижити на біологічному рівні.

«Гренуй» у перекладі з французької означає «жаба». Герой і схожий на відразливу істоту в людській подобі – жорстокий, спритний, він володіє неймовірним для людини нюхом. Як жаба, він – «холоднокровний», але відчуває тепло живої плоті. Як тварина, він вбиває не з ненависті чи заздрощів, а для того, щоб вижити.

Зюскінд відкриває нам таємницю людських стосунків. Запах, вважає автор, впливає на нашу підсвідомість і викликає в нас ті або інші почуття, хоча ми навіть не здогадуємося про їх джерело.

Саме таке відкриття робить Гренуй і вчиться відтворювати будь-які аромати, а потім і почуття. Відкриття Гренуя приводить до катастрофічних наслідків. Один з них полягає в тому, що герой не залишає нам чудотворного рецепта: ми приречені здогадуватись про його склад і самостійно шукати цей божественний запах любові...

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. 276 с.
2. Антична література: Хрестоматія. К., 1994. 276 с.
3. Античные писатели: Словарь. СПб., 1999. 447 с.
4. Артамонов С.Д. Литература древнего мира. М., 1988. 254 с.
5. Вейс Г. История цивилизаций: иллюстрированная энциклопедия: В 3 т. М., 1999.
6. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988. 496 с.
7. Гаспаров М.А. Об античной поэзии: поэты, поэтика, риторика. СПб., 2000. 478 с.
8. Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження: Навч. посібник. К., 1994. 406 с.
9. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга, Богдан, 2005.
10. Лагунов А.И. Джордж Гордон Байрон. Харьков: Веста: Издательство «Ранок», 2003. 64 с.
11. Лісовий І.А. Античний світ у термінах, іменах і назвах. Львів, 1988. 200 с.
12. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів, Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
13. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2001. 416 с.
14. Ніколенко О. М. Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Г. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло: Посібник для вчителя. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. 176 с.
15. Ніколенко О.М. Бароко, класицизм, просвітництво. Література ХVІІ – ХVІІІ століть: Посібник для вчителя. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. 224с.
16. Ніколенко О.М. Зарубіжна література ХІХ ст. К.: Видавничий центр "Академія", 1999. 360 с.
17. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: Посібник для вчителя. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. 144 с.
18. Пащенко В.І., Пащенко Н.І. Антична література: Підручник. К., 2001. 718 с.
19. Семчинський С.В. Антична література: Довідник. К., 1993. 318 с.
20. Татаринов В.Е. Оноре де Бальзак. Харьков: Веста: Издательство «Ранок», 2002. 64 с.
21. Татаринов В.Е. Уильям Шекспир. Харьков: Ранок, 2004. 80 с.
22. Усі зарубіжні письменники / Упоряд. О.Д, Міхільов та ін. Донецьк: СПД ФО Сердюк В.І., 2005. 384 с.
23. Шахова К.О. Література Англії. ХХ століття: Навч. посібник. К.: Либідь, 1993. 400 с.

Навчальне видання

Удовіченко Ганна Михайлівна
Ревуцька Світлана Казимирівна

Кафедра іноземної філології, українознавства та соціально-правових
дисциплін

Курс лекцій з дисципліни

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Формат 60×84/8. Ум. др. арк. 9,25

Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського
50005, Дніпропетровська обл.,
м. Кривий Ріг, вул. Трамвайна, 16.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4929 від 07.07.2015 р.