Гаврило І.В.
Рошко М.М.
Славич Т.Я.

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVII-XVIII СТ.

Навчальний посібник

Ужгород 2022

УДК 821.09(4)"16/17"(075.8)

Рекомендовано на засіданні Вченої Ради

Факультету іноземних мов

Ужгородського національного університету

(*протокол № 7 від 6 грудня 2022*)

Укладачі: **Гаврило І. В.,** ст.викладач кафедри романських мов і зарубіжної літератури, ДВНЗ «Ужгородський національний університет», **Рошко М.М.**, кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету іноземної філології ДВНЗ «Ужгородський національний університет», **Славич Т.Я.**, ст.викладач кафедри романських мов і зарубіжної літератури, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»,

Рецензенти:

Герцовська Н.М. – канд. філ. наук, доц. кафедри англійської мови, літератури з методиками навчання Мукачівського державного університету.

Смужаниця Д.І. – канд. філ. наук, доц. кафедри романських мов та зарубіжної літератури Ужгородського національного університету, зав. кафедри романських мов та зарубіжної літератури факультету іноземної філології.

Гаврило І.В., Рошко М.М., Славич Т.Я.
Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII ст.: Електронний навчальний посібник з дисципліни для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності «Середня освіта. Мова і література (англійська / німецька / французька») та «Філологія. Англійська / німецька / французька мова і література. Переклад». Ужгород : УжНУ, 2022. 117 с.

Курс лекцій подає основні відомості та положення з теорії зарубіжної літератури, жанри, літературні періоди, течії, напрями, історичні передумови їх виникнення, особливості життєвого та творчого шляху письменників тієї чи іншої доби.

УДК 821.09(4)"16/17"(075.8)
©Гаврило І.В.

Зміст

Вступ……..4

Частина 1

1. **Особливості розвитку літературного процесу XVII ст. Провідні літературні напрями XVII століття. Пізній Ренесанс. Творчість Лопе де Веги ……...……6**
2. **Бароко. Характерні риси бароко. Творчість Педро Кальдерона де ла Барки. Творчість Ганса Якоба Крістофа фон Гріммельсгаузена. ……13**
3. **Класицизм. Естетичні вимоги Класицизму. Творчість П'єра Корнеля. ……25**
4. **Творчість Жана Расіна. Творчість Жана Мольєра. Творчість Джона Мільтона.…….……31**

Частина 2

5. **Література XVIII століття. Просвітництво. Ідеї Просвітництва. Напрями Просвітництва ……..…..……44**
6. **Просвітництво в Англії. Творчість Даніеля Дефо. Роман «Робінзон Крузо». Творчість Роберта Бернса ……51**
7. **Творчість Джонатана Свіфта. Особливість роману «Подорожі Гуллівера». Творчість Річарда Брінслі Шерідана …….…59**
8. **Англійський Сентименталізм. Творчість Лоренса Стерна. Просвітництво у Франції. Творчість Антуана Франсуа Прево. Творчість Франсуа Вольтера. ……..…64**
9. **Творчість Дені Дідро. Творчість П'єра Огюстена Карона де Бомарше. Творчість Жан-Жака Руссо. …….……...80**

Частина 3

10. **Просвітництво в Німеччині. Творчість Готгольда Ефраїма Лессінга.88**
11. **Творчість Йогана Крістофа Фрідріха Шиллера. "Підступність і кохання або Луїза Міллер"…….....93**
12. **Творчість Йоганна Вольфганга фон Гете. Роман «Страждання молодого Вертера». Трагедія «Фауст»……98**

Частина 4

Плани семінарських занять…….……103

Список творів для обов'язкового прочитання……112

Питання для самоконтролю……113

Література…….……..115

Вступ

Починаючи вивчення літературного процесу XVII століття, ми знайомимося з особливим історико-культурним феноменом, який називають Новим часом, на відміну від попередніх великих історико-культурних етапів – античності та середньовіччя. Таким чином межа між епохою Відродження і XVII століттям ніби подвійна: це і новий період у масштабі «малої періодизації» літературних епох та глобальне культурне зрушення за шкалою «великої періодизації», перехід від середньовічної цивілізації, в рамках якої залишалася культура Ренесансу, до цивілізації нового типу. Історики культури справедливо називають Новий час епохою, коли сучасна людина, тобто людина XX–XXI століття «починає впізнавати себе». Саме в XVII столітті відбувається становлення нової картини світу, кардинальні зміни у якій виникнуть лише під кінець XIX століття. Це період, коли народжується нове світовідчуття людини, зумовлене як змінами у зовнішніх проявах життя, так і кризою колишніх форм мислення і відчування.

Для осмислення літературного процесу XVII століття важливо усвідомити взаємовідносини державних інститутів епохи зі сферою культури та літератури, функцію літератури у суспільстві того періоду. Саме у XVII столітті відбувається зародження настільки важливого феномену, як «суспільна думка» – особливого ідейно-психологічного явища, можливого лише у громадянському суспільстві, яке усвідомлює як свій зв'язок із державою, так і відносну незалежність від нього. Студентам рекомендується звернути увагу на те, наскільки значною є роль громадської думки у створенні, функціонуванні та оцінці літературних явищ у літературі XVII століття. Свідчення тому – активний розвиток літературної критики, літературної теорії у цей період. Змінюється і статус письменника, письменницького життя протягом XVII століття: гуртки, салони, клуби, літературні школи, що виникають у різних країнах і все більше поширюються, не тільки сприяють постійному критичному обговоренню художніх творів, які отримали визнання сучасників, роздумів над загальними проблемами творчості, але й поступово призводять до формування професійного письменницького середовища. Наприкінці XVII століття в Західній Європі з'являються перші професійні письменники. Атмосфера публічного обговорення літературно-естетичних проблем, як і інших питань суспільного життя, сприяє розквіту публіцистики, дуже помітному в цей період, і цей процес набуває широкого розмаху з появою періодичного друку.

XVII століття характеризується як і століття науки. Справді, це час секуляризації наукового знання, послідовного відмежування його з інших форм пізнання людини і реальності. Виникає нова, набагато більш пізнавана сучасною людиною класифікація галузей науки та їх нова ієрархія, пов'язана із загальносвітоглядними змінами у свідомості тогочасних людей. Особливе значення в культурному контексті епохи має наукова революція XVII століття, що відіграла чільну роль у становленні механістичної картини світу, що визначила концепцію людини і природи в Новий час.

Слід пам'ятати, проте, що світовідчуття людей XVII століття, чи, як часто кажуть тепер, менталітет епохи, було і єдиним, і суперечливо різноманітним; у ньому стикалися, борючись і взаємодіючи, раціоналізм та сенсуалізм, розсудливість та містицизм. Знання історії філософії допоможуть скласти уявлення про основні філософські теорії XVII століття в їх сучасному трактуванні, зрозуміти роль філософських ідей Бекона, Декарта, Паскаля, Гассенді, Гоббса, Спінози в художньому осягненні природи та суспільства; треба пам'ятати і про тісне інтелектуальне і просто дружнє спілкування багатьох літераторів та філософів того часу. Потрібно знати і про те, яку роль відігравали в XVII столітті релігії – католицька, протестантська, а також різні релігійні рухи всередині цих величезних теологічних гілок християнства.

XVIII століття увійшло в історію культури та літератури як «століття Просвітництва». Справедливість такого найменування епохи загалом незаперечна. У той самий час треба засвоїти, що це явище – домінуюче, центральне, але не єдине, яким визначається духовний образ століття.

Зміни в самій системі думки, які демонструє Просвітництво, допомагають зрозуміти, що метою просвітницького руху були елементи соціальної трансформації і перегляд традиційних форм знання, і технологічні зрушення, і нові філософські, культурні ідеї, пов'язані воєдино переконанням у можливості змінити людину на краще, раціонально змінюючи політичні та соціальні правила. Необхідно враховувати також і внутрішню диференційованість просвітницького руху, полеміку всередині Просвітництва, і його еволюцію, складну взаємодію просвітницьких, антипросвітницьких і непросвітницьких ідей та художніх тенденцій, щоб зрозуміти різноманітність того культурного світу, який називають «епохою Просвітництва».

Судження освіченої людини XVIII століття було запитальним та критичним («століття критики» – ще одне визначення епохи). Звідси – серйозні зміни у релігійних поглядах людей XVIII століття, у ролі релігії в суспільстві. Треба засвоїти, що в цей період атеїстичні та матеріалістичні переконання, важливі тенденції просвітницької думки, все ж таки не були широко поширені, що головним об'єктом просвітницької критики була не релігія, а церква, але найпоширенішим типом релігійного вірування в цю епоху був так званий деїзм, який надавав релігійності «природний» раціоналістичний, світський характер. Так само світським характером наділені і етичні уявлення XVIII століття.

Саме задля розкриття всього багатства та різноманітності літературного процесу Нового часу (XVII – XVIII ст.) ми й пропонуємо даний посібник студентам. В ньому презентовано літературознавчі трактування найвидатніших на нашу думку творів та розглянуто особливості письма найзнаковіших письменників епохи.

Частина 1

1. Особливості розвитку літературного процесу XVII ст. Провідні літературні напрями XVII століття. Пізній Ренесанс. Творчість Лопе де Веги

1.1 Особливості розвитку літературного процесу XVII ст.

Літературні епохи важко вмістити у суворі календарні рамки. Ведучи мову про літературу XVIII століття, ми маємо на увазі насамперед епоху Просвітництва. Чи є подібний ідейний та естетичний зміст у понятті «зарубіжна література XVII століття»? Єдиної думки щодо цього питання не існує і у вітчизняній науці, і за кордоном. Багато літературознавців на це питання відповідають негативно і висувають чимало доказів, які звучать дуже переконливо. Кожного, хто звертається до вивчення даної епохи, вражає насамперед різноманітність економічних, соціальних, політичних і культурних процесів, що відбувалися на той час у різних країнах Європи.

В економіці Англії та Нідерландів капіталістичні відносини у XVII столітті стали превалюючими; у Франції вони переважали у промисловості, у сфері торгівлі та банківській справі, однак у сільському господарстві феодальний уклад залишався ще досить міцним; в Іспанії, Італії, Німеччині капіталістичні відносини ледь проглядалися, прийнявши форми лихварства.

Так само очевидними є й контрасти у співвідношенні соціальних сил. На початку XVII століття завершилася революція в Нідерландах, що злилася з національно-визвольною боротьбою проти іспанського панування і призвела до виникнення Голландської республіки (1581 – 1795 рр.). Відбулася громадянська війна в Англії (The English Civil War (1642 – 1651 рр.). Проте в Італії, Іспанії та Німеччині феодальні сили намагаються зміцнити свою владу.

Не менш строкатою була картина політичного життя Західної Європи. У XVII столітті панівною формою держави був абсолютизм. Невипадково дане століття називають століттям абсолютизму. Однак форми абсолютистського устрою були в європейських країнах різноманітними. XVII століття – епоха безперервних воєн у Європі, колоніальних захоплень, що тривають, у Новому Світі, Азії та Африці. При цьому старі колоніальні країни – Іспанія та Португалія – поступово відтісняються на задній план молодими державами – Голландією та Англією.

В Німеччині на політичну арену виходять два угрупування: Протестантська унія та Католицька ліга. Суперництво цих двох політичних таборів призвело до 30-річної війни, ключової події XVII століття. Війна почалася в 1618 році і характеризувалася боротьбою між раннім бюргерським порядком, що встановився в Нідерландах внаслідок визвольного руху, та особливою реакційною формою пізньофеодального ладу. З іншого боку, виник конфлікт між феодальними країнами з різним рівнем розвитку.

Війна закінчилася проголошенням у 1648 році Вестфальського миру, остаточним визнанням Генеральних Штатів (Нідерландів). Так виникли перші національні держави і було зламано панування Іспанії.

Отже, XVII століття – це самостійний період у перехідну епоху від феодалізму до капіталізму, що лежить між Ренесансом та Просвітництвом. Це проміжок історії, насичений подіями, відзначений вкрай загостреною боротьбою і зростаючим освоєнням природи. Отже, бачимо, що головне, що характеризує історію Європи XVII столітті, – це перехідність, кризовість епохи. Руйнуються вікові підвалини; феодальні порядки ще зберігають панування, але у надрах феодалізму виявляються найгостріші протиріччя, які віщують крах старої системи.

При подібній строкатості економічних, політичних та соціальних відносин у країнах Європи, здавалося б, неможливо говорити про якусь єдність західноєвропейської культури у XVII столітті. Та все-таки ми вважаємо зазначену епоху як самостійний етап історії зарубіжної літератури, оскільки крізь різноманіття конкретних форм історичного й культурного розвитку окремих країн проглядаються риси типологічної спільності соціальних, політичних та культурних процесів цієї епохи.

Початок цього періоду поклала попередня епоха. На зміну ренесансному світосприйняттю приходить нове. Його становленню сприяли і зрушення у сфері науки. У Європі виникають перші наукові спільноти та академії, розпочинається видання наукових журналів. Схоластична наука середньовіччя поступається місцем експериментальному методу. Провідною галуззю науки XVII столітті стає математика. У даних історичних умовах, а також під впливом частково традиції Ренесансу виробилися концепції розуміння дійсності, в основі яких лежали протилежні погляди на світ і призначення людини. Ці процеси результували собою відбиток у сфері літературної творчості й у розвитку філософської думки епохи.

В той же час, з одного боку, письменники, виступали за визволення індивіда, з іншого – вони ратували за поступове повернення до старого суспільного порядку, який замість колишнього особистого підпорядкування встановлював нову форму залежності людини на матеріальній та ідеологічній основі, це нове й породжувало віру у фатум. Новим у концепції людини, висунутої літературою цього періоду, було розуміння відповідальності за свої дії та вчинки, незалежно від політичних та релігійних вірувань, якими вона була скута.

Питання ставлення людини до Бога займало вирішальне місце у мисленні XVII століття. Він представляв вищий лад, гармонію, яка бралася за взірець для хаотичного земного устрою. Причетність до Бога мала допомагати людині вистояти у життєвих випробуваннях.

1.2 Провідні літературні напрями XVII століття

Загострення політичної, ідеологічної боротьби набуло відображення у формуванні та протиборстві двох художніх систем – бароко та класицизму.

Зазвичай, характеризуючи ці системи, акцентують увагу на їх відмінностях. Відмінності в них безперечно є, але безсумнівним є і те, що цим двом системам властиві типологічно загальні риси:
1) художні системи виникли як усвідомлення кризи ренесансних ідеалів;
2) представники бароко та класицизму відкидали ідею гармонії, що лежить в основі гуманістичної ренесансної концепції: замість гармонії між людиною та суспільством мистецтво XVII століття виявляє складну взаємодію особистості та навколишнього середовища; замість гармонії розуму та почуття висувається ідея підкорення пристрастей розуму.

1.3 Пізній Ренесанс

Ренесанс, що розвивається паралельно з класицизмом і бароко, по-новому висвітлив протиріччя часу, особливо у поглядах на моральні цінності, найвищою з яких залишалася людина. Представники ренесансу багато в чому були противниками класицизму з його системою правил і норм так само як і проти бароко, спрямованого у світ екзотики та фантастики. Вони не приймали манірності, надмірної вишуканості творів бароко. Послідовники гуманізму залишалися прихильниками ясності, правдивості мистецтва, але не поспішали стверджувати міць людського розуму і безмежні можливості особистості. Зазнаючи того ж розчарування в гуманістичних ідеалах, як і сучасники, письменники Ренесансу не боялися порушувати актуальні питання. Особливе місце серед них займає поняття чесноти, у тому числі людської гідності, гордості, честі, що вступають у суперечність із становими забобонами феодалізму. Крім того, вони звернулися до опису повсякденного життя людей та продовжували розвивати традиції міської літератури.

Слід мати на увазі, що, подекуди, в навчальній літературі зустрічається термін «ренесансний реалізм», що є досить умовним і використовується літературознавцями стосовно тієї літератури доби XVII ст., яка не могла бути віднесена ні до класицизму ні до бароко, а своїми естетичними та світоглядними засадами співвідносилася з добою Ренесансу, продовжуючи та поглиблюючи її традиції. Письменники даного напряму виступали як проти ідеалізації феодального суспільства та манірності стилю бароко, так і проти правил та примусу класицизму, підкреслюючи свободу волі та натхнення митця і свідомо обираючи «низинні» форми життя, які на їхню думку дозволяли вільно зображувати всі складнощі та перипетії тогочасної дійсності.

Представники ренесансної традиції XVII ст. поставили питання взаємозв'язку морального образу людини з тим середовищем, у якому вона отримала виховання. Лопе де Вега, наприклад, вперше показав селян як суспільство яскравих індивідуальностей, людей, здатних міркувати про високі матерії і за необхідності – мужньо відстоювати свою людську гідність.

Земне повсякденне життя людини не вимагає високої патетики та вишуканості у висловленні думок. При цьому за всією, на перший погляд, простотою опису дійсності, ховаються серйозні роздуми письменників про

долі своєї країни і народу. Ось чому досі не втратила своєї суспільної актуальності драматургія Лопе де Веги чи рання драматургія Тірсо де Моліни.

Характерні риси напряму:

Письменники приділяють увагу

- світу, матеріально-чуттєвій складовій життя
- викриттю суспільних вад та недосконалих суспільних правил
- людській особистості, а звідси:
  - багатогранність зображення образів
  - їхня еволюція та динамізм
  - величність образів
- художні твори зображують людину в широких сферах діяльності
- мистецтво поетичного портрету та пейзажу, зображення людини в природі
- оптимізм, життєствердний пафос та віра в людину

1.4 Творчість Лопе де Веги

На рубежі XVI-XVII століть Лопе Фелікс де Вега Карпіо (1562-1635), спираючись на традиції народного іспанського театру та потужну реалістичну традицію епохи Відродження, створив іспанську драматургію. Серед плеяди визначних драматургів йому належить перше місце. Іспанці любили свого національного генія. Його ім'я стало символом усього прекрасного.

Різностороннє життя Лопе де Веги знаходить свій відбиток у його літературній творчості. Легкість, з якою він писав, багатство і блиск його творчості викликали захоплення сучасників, які називали його «дивом природи», «феніксом», «океаном поезії».

У п'ять років Лопе де Вега вже писав вірші, а в дванадцять написав комедію, що була поставлена на сцені. Згодом, як він запевняв, він неодноразово писав п'єсу за один день. Письменник випробував усі віршовані та прозові жанри. За свідченням самого Лопе де Веги, ним було написано 1800 комедій, до яких треба ще додати 400 релігійних п'єс і дуже багато інтермедій. Однак сам Лопе де Вега мало дбав про збереження своїх драматичних творів, які вважалися нижчим видом літератури, внаслідок чого більша частина їх за його життя не була видана. До нас дійшов текст лише 400 п'єс Лопе де Веги (майже всі віршовані), і ще 250 відомі лише за назвами.

Драматург рано зауважив, що п'єси, написані за суворими правилами класицизму, не знаходять у простолюдинів належного відгуку. Пишні фрази героїв сприймаються холодно, пристрасті здаються надмірними. Лопе де Вега хотів подобатися глядачеві, він писав для народу.

Зачинателі класицистичного театру вимагали єдності враження, для трагедії – трагічного, для комедії – смішного. Лопе де Вега від цього відмовився, заявивши, що в житті не буває все трагічно чи все смішно, і заради правди життя встановив для свого театру «змішування трагічного із кумедним», «суміш піднесеного та смішного». Письменник вважав, що

обмежити драматурга двадцятичотиригодинною тимчасовою межею, вимагати від нього єдності місця є абсурдної ідеєю, проте єдність фабули – необхідна, єдність дії – обов'язкова.

Драматург розробляє теорію сценічної інтриги. Інтрига – нерв п'єси. Вона пов'язує п'єсу воєдино та потужно тримає глядача у полоні сцени. З самого початку інтрига вже має міцно зав'язати вузол подій та вести глядача лабіринтом сценічних перешкод.

Лопе де Вега пробував свої сили у різних жанрах. Він писав сонети, епічні поеми, новели, духовні вірші. Діапазон сюжетів його творів широкий: людська історія, національна історія Іспанії, особливо героїчні часи, події із життя сучасників різних соціальних верств країни, яскраві епізоди із життя всіх народів. За всієї складності класифікації спадщини письменника за жанрами зазвичай виділяють три групи творів: народно-героїчні, національно-історичні та соціальні драми; побутові комедії, що називаються «комедіями плаща та шпаги»; аутос – духовні дійства.

Ідейно-художня своєрідність драми «Фуенте Овехуна»

Драма "Фуенте Овехуна" – одна з вершин творчості Лопе де Вега. Її можна віднести також до історичних п'єс, тому що її дія відбувається в кінці XV століття, за часи царювання Фердинанда та Ізабелли. Найпрекрасніше в цій п'єсі, пройнятій справді революційним пафосом, те, що її героєм є не якийсь окремий персонаж, а народна маса. Містечко Фуенте Овехуна, що в перекладі позначає «Овече джерело», знаходиться в Іспанії недалеко від міста Кордова. Тут, у 1476 р., спалахнуло повстання проти свавілля командора ордена Калатрави Фернана Гомеса де Гусман. Командора було вбито повсталими. Цей історичний факт і відтворив у своїй п'єсі драматург.

Поняття «духовний орден» веде нас у давнину Іспанії. Ще в XII столітті в країні були створені духовно-лицарські ордени, військово-чернечі організації для боротьби з маврами. На чолі ордену стояв великий магістр, що підпорядковувався раді ордену та папові римському. Владу великого магістра здійснювали командори – обласні військові намісники. Ці ордени незабаром захопили великі території, економічно зміцніли і оскільки вони підпорядковувалися безпосередньо римському папі, а не королю, стали своєрідними опорними пунктами феодальної анархії країни.

Командор ордена Калатрави, Фернан Гомес, який розташувався зі своїм загоном у селищі Фуенте Овехуна, чинить насильства над жителями, ображає місцевого алькальда і намагається збезчестити його дочку Лауренсію. Селянину Фрондосо, який її любить, вдається захистити дівчину. Але під час весілля Фрондосо і Лауренсії командор зі своїми поплічниками, розганяє присутніх, б'є алькальда, хоче повісити Фрондосо і викрадає Лауренсію, щоб потім оволодіти нею. Такого безчестя селяни не можуть перенести: всі вони – чоловіки, жінки, діти – поголовно озброюються та б'ють ґвалтівників. Під час призначеного королем судового слідства у цій справі, коли селян катують, щоб дізнатися хто саме вбив Фернана Гомеса, всі як один відповідають: «Фуенте Овехуна!». Король змушений припинити суд: він прощає селян і бере Фуенте Овехуну під свою безпосередню владу. Такою є сила народної солідарності.

Командор Фернан Гомес, як свідчить історична хроніка, опанував містечком Фуенте Овехуна свавільно, всупереч волі короля та влади Кордови. Повсталі проти нього селяни уособлювали собою не лише борців проти гнобителів народу, а й борців за політичну єдність країни, що й підкреслив у своїй п'єсі Лопе де Вега. Це збіглося з політичною програмою іспанської влади. Тому можна було так сміливо славити повсталих селян.

Політична проблематика п'єси трактується Лопе де Вегою в історичній перспективі. Шлюб арагонського інфанта Фердинанда з Ізабеллою Кастильською означав приєднання королівства Арагона до Кастилії, тобто об'єднання всієї Іспанії. У Лопе де Веги селяни Фуенте Овехуни віддані Фердинанду та Ізабеллі, тим часом як командор разом із усім своїм орденом виступає як зрадник, підтримуючи претензії на кастильський трон іншого претендента, що призвело б до роздроблення Іспанії. Таким чином, у п'єсі Лопе де Веги національна єдність, народність та справжня шляхетність виявляються внутрішньо пов'язаними між собою.

Центральний персонаж п'єси – Лауренсія. Це проста селянська дівчина. Чарівна, горда, гостра на язик, розумна. У неї високо розвинене почуття власної гідності, і вона не дозволить себе образити. За Лауренсією упадають сільські хлопці, але поки що вона та її подруга Паскуала вирішили, що чоловіки – всі до єдиного гульвіси. Проте дівчина вже знає, що кохання існує у світі; у неї вже склалася певні думки з цього приводу.

В одній зі сцен п'єси між молодими селянськими хлопцями та дівчатами зав'язується суперечка про кохання. Що таке кохання? Чи існує воно взагалі? Селянин Менго, один із найцікавіших характерів п'єси, заперечує кохання. З ним не погоджується Баррільдо, стверджуючи, що якби не існувало кохання – то і світ би не існував. Це судження підхоплюють й інші. Любов, на думку Лауренсії, «прагнення прекрасного» і кінцева мета її, – «звідати насолоду». Перед нами життєстверджуюча філософія Ренесансу.

Характер Лауренсії не одразу відкривається глядачеві. Ми ще не знаємо, які сили душі таїть у собі ця селянська дівчина. Ось сцена біля річки: Лауренсія полоще білизну, селянський хлопець Фрондосо, що знемагає від любові до неї, говорить їй про свої почуття. Безпечна Лауренсія сміється з нього. Їй приносить радість познущатися з закоханого, але він їй подобається, цей чесний правдивий юнак. З'являється командор. Побачивши його, Фрондосо ховається, а командор, вважаючи, що дівчина одна, грубо чіпляється до неї. Лауренсія у великій небезпеці, і їй нічого не залишається, як покликати на допомогу. Вона не називає імені Фрондосо, що сховався за кущем, вона волає до неба. Тут показана перевірка сміливості Фрондосо: чи сильним є його кохання, чи достатньо він самовідданий? І хлопець поспішає на допомогу. Йому загрожує смерть, але він рятує дівчину. І саме цей вчинок доводить, що в нього глибокі почуття до неї.

Фрондосо змушений ховатися. Солдати командора вистежують його, щоб зловити і стратити. Але він необережний. Він шукає зустрічей з Лауренсією, він любить її і ще раз говорить їй про своє кохання. Тепер дівчина вже не може відмовити йому, вона готова вийти за нього заміж.

Отже, безтурботна Лауренсія, яка вважала всіх чоловіків гультяями та шахраями, закохалася. Все віщує їй щастя. Незабаром має відбутися весілля. Батьки молодих згодні поєднати їх. Тим часом командор та його солдати бешкетують, переповнюючи чашу терпіння народу. Страшні речі відбуваються у містечку Фуенте Овехуна. Але письменник не може бути похмурим, розповідаючи навіть про це. Настрої зневіри та песимізму йому далекі, як і його героям – селянам. Дух бадьорості та віри в правду незримо присутній на сцені.

Фрондосо та Лауренсія повінчані. Селяни співають пісні. Весільну ходу наздоганяє командор зі своїми солдатами. Командор наказує схопити обох. І святковий натовп розсіяний, молоде подружжя схоплено, нещасні батьки оплакують своїх дітей. Фрондосо загрожує смерть. Після довгих тортур та брудних домагань Лауренсія біжить від командора. І як вона змінилася! Вона прийшла до народних зборів, куди не допускалися жінки. Але не лементувати прийшла вона сюди, а висловити свою зневагу до жалюгідних чоловіків, нездатних захистити себе. Вона відмовляється від батька. Вона викриває боягузливих селян.

Вівці ви! До назви міста
назва мешканців підходить.
Чом нема у мене зброї?
Ви каміння, ви колоди
нечутливі, ніби тигри...
Ні, не тигри – ті істоти
бережуть своїх дітей
і вбивають звіроловів,
наздогнавши їх в дорозі
і не давши сісти в човен.
Ви зайцями уродились
найплохішої породи!

Мова Лауренсії запалила селян – вони повстали. Лють повсталих – нещадна. Командора вбивають.

Життєрадісна і сором'язлива, цілком звичайна селянка на початку п'єси, Лауренсія по ходу дії стає вождем повстанців. І вже не лише особиста образа та любов до Фрондосо керують її вчинками, а й спільні інтереси села. Закінчується п'єса щасливою розв'язкою. Селяни перемогли. І не могло бути інакше, бо завжди перемагає життя.

У цьому головна відмінність Лопе де Веги від поетів та драматургів бароко. Не в темах і сюжетах, не в подіях, що зображуються та питання, що підіймаються, а у відношенні автора до цих тем, сюжетів і подій.

2. Бароко. Характерні риси бароко. Творчість Педро Кальдерона де ла Барки. Творчість Ганса Якоба Крістофа фон Гріммельсгаузена

2.1 Бароко

Існують різні пояснення терміна бароко. І кожне з них багато дає для розуміння самого стилю.

Вважають, що назва цього напряму походить від португальського perola barrocca, що означає дорогоцінну перлину неправильної форми, що мерехтить і переливається всіма кольорами веселки. Згідно з другою версією baroccо – хитромудрий схоластичний силогізм. Нарешті, третій варіант – baroccо означає фальш і обман.

Те, що ця перлина неправильної форми, одразу протиставляє бароко гармонійному, близькому до класичного ідеалу мистецтву епохи Відродження. У зближенні із дорогоцінною перлиною відзначено прагнення бароко до розкоші, вишуканості, декоративності. Згадка про силогізм вказує на зв'язок бароко із середньовічною схоластикою. Зрештою, те, що бароко тлумачиться як фальш та обман, підкреслює ілюзорний момент, який є дуже сильним у цьому мистецтві.

В основі бароко лежить дисгармонія та контраст. Це контраст між нерозумною людською природою та тверезим розумом. Бароко властивий також контраст прозового та поетичного, потворного та прекрасного, карикатури та піднесеного ідеалу.

Письменники бароко наголошували на залежності людини від об'єктивних умов, від природи та суспільства, матеріального середовища та обстановки. Погляд на людину має у них тверезий і нещадно жорсткий характер. Безмежне панування індивідуалістичної людської волі ренесансного антропоцентризму, яка була сама собі моральним орієнтиром, змінюється усвідомленням співвіднесеності людського буття з універсальним буттям. Відмовившись від ідеалізації людини, яка складала основу літератури Відродження, письменники бароко зображують людей злих та егоїстичних чи прозових та пересічних. Сама людина є в їхніх очах носієм дисгармонії. У її психології вони шукають протиріччя та дивацтва. Таким чином митці відтіняють складність внутрішнього світу людини і підкреслюють у ньому ніби взаємовиключні риси.

Але дисгармонійною є не тільки людина. Одним із принципів літератури бароко є також принцип динаміки, руху. Рух розглядається як заснований на внутрішніх протиріччях та антагонізмі. У цій внутрішній дисгармонії, що відбилася в літературі бароко, виявився той факт, що в суспільстві панує розлад, що походить з боротьби егоїстичних інтересів. З цим пов'язана важлива особливість розуміння прекрасного, ідея краси мистецтва бароко. Саме дисгармонійні зв’язки між явищами та речами вважаються істотнішими за гармонійні.

Життя прозаїчне, людина за природою слабка і гріховна. Тому все прекрасне знаходиться поза матеріальним природним початком. Прекрасним може лише духовний порив. Прекрасне є швидкоплинним, ідеальним і належить не реальному, а потойбічному світу, світу фантазії. Для письменників Відродження прекрасне було у самій природі, наприклад, у природній поезії народу. Для письменників бароко прекрасне є результатом свідомої майстерності, свідомої розумової діяльності. Воно химерне, своєрідне, ілюзорне.

У XVI–XVII століттях письменники різних країн сперечалися стосовно того, що є вищим: сама ця безпосередність природи чи мистецтво, майстерність. Симпатії письменників бароко були на боці майстерності. Це відноситься і до літературного стилю, який вони прагнули зробити важкодоступним, хитромудрим, наповненим складними метафорами та порівняннями, гіперболами та риторичними фігурами. Саме метафора стає тим елементом через який конструюється художнє бачення світу за доби бароко.

Незважаючи на те, що бароко є закінченим стилем, з ідейної точки зору воно не було цілісним. Достатньо вказати на запеклу політику, яку вели між собою Луїс де Гонгора та Франсіско де Кеведо. Гонгора представляв бароко у його аристократичному вигляді. Насправді, він протиставляв реальному ілюзорний світ, схожий на умовну декорацію. Створенню цього світу служив і стиль Гонгори, що рясніє хитромудрими гіперболами і химерними образами і перетворює життя на фантастику. Стиль цей отримав назву «культеранізм» чи «культизм» (від слова culto – оброблений, вироблений) і був розрахований на сприйняття обраними, тонко освіченими людьми. Не приймаючи реальність, протиставляючи їй досконалий і прекрасний світ мистецтва, культераністи використовували мову насамперед як засіб неприйняття потворної дійсності. Вони створювали особливий «темний стиль», перевантажуючи твори незвичайними та складними метафорами, неологізмами (переважно латинського походження), складними синтаксичними конструкціями. Найбільшим талановитим поетом-культераністом був Гонгора (тому культеранізм називають також гонгоризмом).

На противагу Гонгорі, його противник Кеведо, шукав контрасти та протиріччя в самій іспанській дійсності, доводив вади життя до карикатури та гротеску. Його стиль «консептизм» (від слова concepto – думка) протистоїть тому, що представляв Гонгора і на відміну від культеранізму, претендував на висловлювання всієї складності людської думки. Головне завдання консептистів – розкриття глибинних і несподіваних зв'язків між далеко віддаленими один від одного поняттями та об'єктами. Консептисти вимагали максимальної смислової насиченості висловлювання. Улюблені прийоми консептистів – використання багатозначності слова, каламбуру, руйнування стійких та звичних словосполучень. Їхня мова більш демократична, ніж мова культераністів, проте вона не менш складна для сприйняття. Невипадково великий іспанський філолог Р. Менендес Підаль назвав манеру консептистів

«важким стилем». Найбільш яскравими письменниками-консептистами були Кеведо, Гевара та Грасіан (останній є і теоретиком консептизму).

Однак у обох шкіл було більше спільного, ніж відмінного. Обидва напрямки широко використовували метафору, в якій «швидкий розум» сполучав несподівані і далекі поняття, поєднував непоєднуване.

При крайньому дотриманні своїх догм школи збагатили літературу новими виразними засобами і вплинули на її подальший розвиток. Культеранізм отримав найбільш яскраве втілення у поезії, консептизм – у прозі. І це невипадково. Культисти виражали найтонші відтінки почуття: їхня поезія емоційно перенасичена. Консептисти передавали все багатство і гнучкість гострої думки: їхня проза суха, раціоналістична, дотепна.

Щоб завершити характеристику бароко, слід додати, що найбільші письменники цієї епохи – Кеведо, Тірсо де Моліна, Кальдерон – були людьми релігійними. Багато їхніх творів пройняті релігійною ідеєю і відносяться до релігійного мистецтва. Вони дали тверезу і гостру критику світу грошей та наживи, змальовували пересічну людину і тим самим сприяли демократизації мистецтва.

Зародилося бароко як літературний і загальномистецький напрям в Італії в середині XVI століття, а потім, протягом XVI–XVII століть поширився на інші європейські країни. Даний термін був введений у XVIII столітті, класицистами, які трактували мистецтво бароко як цілком негативне явище. Так само як і термін «постмодернізм», термін «бароко» спершу застосовувався для характеристики стилю архітектурних споруд. Вживати його для позначення інших мистецьких явищ почали трохи згодом. У XVIII столітті застосовували щодо музики, а у XIX столітті до живопису та скульптури. Наприкінці XIX століття літературознавці почали говорити про бароко в літературі.

Бароковий напрям є ніби синкретизмом мистецтв двох епох – Середньовіччя, готики зокрема, та Відродження. Однак не слід забувати про власне барокові поетичні надбання та стилістичні прийоми. Думки та почуття як антитеза одне одному були у фокусі даного напряму. Якщо за доби Відродження вчинок у світі був головною темою зображення («Гамлет», «Дон Кіхот», «Гаргантюа і Пантагрюель») то для доби бароко таким виявилося пристрасне осмислення світу. Мрії та сни були тим містком до світу неможливого та фантастичного, де митці шукали порятунок від жорстокої, часто мінливої та незрозумілої їм дійсності. Різниця між реальністю і сном була хиткою та ілюзорною. Людина, у світосприйнятті бароко є піщинкою у Всесвіті, фатум та випадок визначають плин її життя, яке є скороминущим та стражденним.

2.2 Характерні риси бароко:

- трагічна напруженість;
- химерне світовідчуття;
- песимізм, неспокій та динаміка;
- скепсис, розчарування;
- протиставлення реальності та ілюзій;
- «поєднання непоєднаного»: гармонійне сполучення комічного з трагічним, веселого з жахливим, високого з вульгарним
- пошук нових стилів зображення через ускладнену форму, пишна декоративність.
- трактування людини як найдосконалішого творіння Бога, яка, однак, не протистоїть йому, оскільки він вважається вершиною досконалості.
- античний ідеал краси синкретизується з християнським

Протягом XVII століття в літературі існувало чимало шкіл та течій, які вирізнялися типологічно спорідненими рисами і об'єднуються літературознавцями під терміном бароко.

Гонгори́зм (від ісп. Gonqorismo, започатковується поетом Луїсом де Гонгорою), або культи́зм, культерані́зм є іспанською аристократичною школою, який проголошує «культ чистої форми» та ратує за високий стиль в поезії, манірний стиль та безсюжетність. Часто в своїх віршах вони ламали граматичні зв'язки слів у фразах, навмисно ускладнювали поетичну мову, що робило їхню поезію елітарною та недоступною широким масам читачів.

Марінізм – напрям італійської поезії XVII століття (походить від імені Джанбатисто Маріно), який ставить собі за мету здивувати та захопити читача. Тематика плинності буття, гедоністичне світовідчуття, поєднання непоєднуваного проявляється у образах джерел, фонтанів, метеликів та різних видів комах, вродливих циганок та мавританок. Гра слів, примхливі метафори та порівняння, вишукана тропіка перегукується з салонною атмосферою, зокрема мадам Рамбульє. Центром марінізму був Неаполь.

Преціозна література (від лат. Preciosus – коштовність) виникає на межі бароко та класицизму та відзначається витонченим стилем, химерністю синтаксису та лексики. Була популярною в салонах мадам Мадлен де Скюдері та маркізи Катрін де Вівон де Рамбульє, де проводилися інтелектуальні бесіди, подекуди і на літературні теми, розважалися дворянки та інтелектуалки. Чоловіків до даних салонів приймали дуже рідко. Куртуазність та вишуканий смак, естетизм у поведінці, світська гра та інтрига були проявами шляхетного дозвілля. В той же час тут обстоювалися ідеї шлюбів з рівноправними стосунками, культивування любовних стосунків з пріоритетом жінки. Інтелектуальні переживання, возвеличення галантного кохання та платонічні почуття переважали над плотськими втіхами, які відводилися на другий план. Уникаючи вульгарну лексику, слідкуючи за чистотою та вишуканістю мови, письменники даного напряму використовують перифрази, примхливі

метафори, умовні алегорії. Представниками є Мадлен де Скюдері, поети В. де Вуатюр, А. Годо, Ф. Буаробер, які писали в формі мадригалів, рондо, сонетів.

2.3 Творчість Педро Кальдерона де ла Барки

Яскравим представником іспанської драматургії був Кальдерон.

Педро Кальдерон де ла Барка (1600 – 1681 рр.) належав до старовинного дворянського роду і навчався спочатку в єзуїтській колегії, а потім у Саламанському університеті, де вивчав теологію, схоластику, філософію та право. Ще зовсім юним він набув популярності як поет і автор п'єс, а в 1652 р. став головним придворним драматургом. Він був улубленцем королів та грандів, в 1651 р. прийняв сан священика і скінчив життя почесним королівським капеланом.

Звичайно, основу світогляду Кальдерона склали релігійні ідеї, але вони були дуже далекі від ортодоксально-формаційних принципів і нерідко тлумачилися ним у дусі «християнського гуманізму», тобто ранньохристиянських демократичних ідеалів. У світі, де життя і смерть, дійсність і сон утворюють якусь дивну, незбагненну єдність, людина не здатна пізнати вищий зміст буття. Але розум, на думку Кальдерона, керуючи пристрастями і пригнічуючи їх, може допомогти людині знайти вірний шлях якщо не до істини, то принаймні до душевного спокою.

Своєрідний раціоналізм кальдеронівського мислення виявляється й у художній структурі його творів. Кальдерон не лише доводить до досконалості драму, яку популяризував Лопе де Вега, а й виробляє свою власну драматичну манеру.

Її відмінні риси:

1) сувора пропорційність всіх частин драми;
2) до деталей продумана та логічно струнка композиція;
3) посилення інтенсивності драматургічної дії, її концентрація навколо одного чи двох персонажів;
4) надзвичайно експресивна мова, в якій широко використовуються прийоми і культистської, і консептистської поезії;
5) деяка схематизація характерів.

У творчості Кальдерона, що налічує 120 світських п'єс, 78 аутос і 20 інтермедій, дослідники виділяють два напрями – світський, або реальний, і клерикальний.

Драматургія Кальдерона будується на протиставленні буденного і виняткового, світла і тіні, земного і небесного. У пошуках сенсу земного буття драматург перебуває постійно. Його настрої та думки повною мірою відобразила філософська драма «Життя – це сон» (поставлена на сцені у 1635 році).

Дія відбувається у Польщі. І це не випадково, оскільки Польща занадто віддалена від Іспанії, щоб глядач міг визначити, що у п'єсі реальне, а що суперечить дійсності. Користуючись цією обставиною, Кальдерон вводить у драму ще одного представника далекої країни – герцога Московського. Умовність місця дії звільняла письменника від необхідності бути достовірним

в описі подій і, не ризикуючи бути звинуваченим в історичній недостовірності, давала можливість втілювати на сцені свої ідеї. Сенс та стиль драми визначає вже назву, що складається з метафори «життя це сон». Вона наповнює філософським змістом весь зміст дії і виступає як принцип життя, його своєрідний символ.

П'єса відкривається похмурою картиною. Обриви, круті скелі, похмура вежа, сутінки. З'являються Розаура, жінка в чоловічому одязі, і з нею Кларін, блазень. Для чого вони тут? Що привабило їх сюди? Жінка висловлюється туманно. Якісь біди гнітять її серце.

Я ж, як мені судила
Законом доля, прикра і немила,
У відчаї великім
Сама спущуся по камінні дикім
З гори, що наче брови,
На сонці хмурить підківки діброви.
Полоніє-державо,
Приймаєш чужоземця неласкаво,
Свої здійнявши гори,
І кров'ю слід його значиш на горе.
Це доля ятрить рани:
Де співчуття віднайде безталанний?,

– загадково каже вона. Зрозуміло лише, що її серце сповнене розпачу.

Цей символіко-філософський вступ уже окреслює ідейну концепцію п'єси. Світ жахливий, він ворожий людині. Ні жалю, ні допомоги, ні співчуття не знайде людина у світі. Чим далі ми читаємо п'єсу, тим похмурішою і безвихіднішою видається нам її життєва філософія.

Мандрівники бачать вежу, відчинені двері, «не двері, а пащу», а в ній «ніч кидає дихання темне своє». З вежі звучать тяжкі зітхання, подібні до стогону. Кларін і Розаура в сум'ятті, хочуть бігти, але не можуть, ноги від жаху стали важчими за свинець. У вежі – «труп живий», і вежа – його могила. Він прикутий до стіни ланцюгами, на ньому звіряча шкура, і сам він напівзвір, напівлюдина. Християнська символіка розкривається поволі. Світ земний – в'язниця для людини. Людина страждає, прикута ланцюгами до своєї долі. Але чому ж має страждати ця людина? У чому її вина? Який злочин вона скоїла? Католик Кальдерон відповість на це питання: вина людини у тому, що вона живе на землі; "гріх найбільший – буття", і злочин людини в тому, що вона посміла з'явитися на світ; «найважчий злочин – народитися». Перед нами філософія песимізму, філософія розпачу, філософія, що проповідується католицькою церквою на противагу ренесансному гуманізму, що придушується нею.

Ці думки у п'єсі висловлює принц Сехісмундо, який ув'язнений у цій вежі. Ми дізналися, нарешті, таємницю того, що відбувається на сцені. Польський король Басіліо отримав колись звіт астролога щодо майбутньої долі його сина Сехісмундо. Король, щоб уникнути нещасливої долі, заточує сина у в'язниці і тримає його там довгі роки під опікою вірного Клотальдо. Однак

через багато років у короля виникли сумніви: чи правильно він вчинив, чи не помиляються зірки. Так через деякий час було вирішено провести випробування: приспаного принца перенесено до палацу. І, коли той прокидається, повідомляють йому, що він наслідник престолу. Натовпи слуг виконують його бажання, і навіть його суворий тюремник Клотальдо з'являється, щоб смиренно припасти до його ніг. Клотальдо повідомляє Сехізмундо про таємницю його народження. Сехісмундо обурений: його насильно відірвали від світу, його мучили і терзали, з людини зробили напівзвіра! О, тепер він мститиме жорстоко!

Знаменна його розмова з королем, який прийшов обійняти його:

Коли батько мене строго
Взяв і вежі під сторожу;
На мені зганяв свій гнів,
Мав мене за бузувіра
І виховував, як звіра,
Як недолюда, ростив
І бажав моєї смерті, (переклад М.Литвинця)

Ці слова Сехісмундо сповнені глибокої філософської символіки. У цьому випадку нещасний і божевільний принц уособлює тих бунтівних грішників, які звертають до Бога свій протест. Бог дав людям життя, і він вимагає від них страждань.

Якби ти життя не дав,
Я б не ремствував, тиране,
Та життя, тобою дане,
Ти ж у мене й відібрав.
Дати – це шляхетна справа,
Що не міряється злотом,
Але дар відняти потім -
То вже річ низька й лукава.

– каже Сехісмундо своєму батькові, як грішники говорять Богові. Дати життя – це велике благодіяння, але дати життя і перетворити його на пекло, на суцільне страждання – це ницість, безглузда жорстокість, ганебний, мерзенний вид тиранії. Пряме звинувачення кидає батькові син. Спочатку він кипить від гніву, дізнавшись про своє царське походження, називає Басіліо безчесним, а потім відкидає свого батька. Нажаханий, Басіліо вигукує:

Ой мій принце, чужерідним
В день недобрий ти зродився!

Поведінка Сехісмундо доводить це. Природа не заклала у принцові добро. Драматург постійно наголошує і в словах принца, і в оцінках його оточуючими, що він одночасно і людина, і напівзвір. Події твору покликані підтвердити думку про людину як істоту небезпечну, егоїстичну, злу. Він кидає в прірву слугу, що посперечався з ним, вступає в поєдинок з московським герцогом Астольфо, своїм двоюрідним братом, хоче силою опанувати Розаурою, робить замах на життя Клотальдо, загрожує навіть батькові. Басіліо намагається пом'якшити сина. Він закликає його до

людинолюбства та покірності. «Ти, гордий, що полюбив зло... Змирись!» "Можливо, ти лише спиш і мрієш", – неодноразово повторюють шаленому і озлобленому юнакові. Нарешті, зневірившись виправити сина, король знову відправляє його в вежу, давши йому снодійного.

І знову Сехісмундо закутий ланцюгами. Все бачене і пережите йому здається сном. Тільки тепер він осягає марність життя. Навіщо пристрасті, навіщо честолюбство, навіщо пошуки насолод, навіщо навіть саме щастя – все це тільки сон. Який висновок робить Сехісмундо? – Треба відмовитися від боротьби, від протесту та змиритися. Тепер Сехісмундо змінюється. Ніщо його вже більше не турбує. Він отримує душевний спокій.

Влада і народ – ще одна проблема, порушена у драмі. Її рішення знову виявляє протиріччя в соціальних поглядах драматурга. З одного боку, він засуджує наступність влади, що не допускає найменшого прояву вільної волі, але з іншого – Кальдерон не приймає і таких її прихильників, як Клотальдо, здатного дочку свою відправити на страту за те, що вона, гуляючи в лісі, випадково виявила в'язницю Сехісмундо. Народ, дізнавшись про законного спадкоємця престолу, повстає, вимагаючи передати владу в руки Сехізмундо, а не московського принца Астольфо, обраного Басіліо собі у наступники.

Після недовгих коливань Сехізмундо стає на чолі повсталих і здобуває перемогу, але лише для того, щоб «над собою перемогу здобути» і «добро творити». Сехісмундо вже не той, яким був спочатку: він мудрий, справедливий, гуманний. І все це дало йому пізнання тієї глибокої премудрості, що життя це сон.

Басіліо був неправий, відкинувши сина, піддавши його катуванням самітнього ув'язнення. Він хотів чинити опір долі, але намарно. Він теж виявив непотрібну гординю. Провіщене має відбутися, людина безсила перед волею Бога. Так міркує поет-католик.

Таким чином, у філософській драмі Кальдерона знайшли відображення суперечливі настрої часу, що свідчать про складні моральні пошуки письменників в умовах іспанської дійсності XVII століття.

На відміну від гуманістів, які стверджували велич і могутність людини, Кальдерон висловлює велике розчарування. Він стверджує, що тільки через пізнання самої себе людина зможе знайти бажаний духовний спокій, відчути гармонію. Нещастя людини закладено у самій людині. Вона – частина природи, має розум, але від цього страждає ще більше. Звідси химерні алегоричні образи драми, символи, її метафорична мова, декоративність дії, що зближують Кальдерона з письменниками-гонгористами.

2.4 Творчість Ганса Якоба Крістофа фон Гріммельсгаузена

Творчість Ганса Якоба Крістофа фон Гріммельсгаузена (~1622 – 1676 рр.) є художнім синтезом усієї попередньої німецької оповідальної прози та різноманітних іншомовних літературних впливів, насамперед іспанського пікарескного роману. Романи Гріммельсгаузена – яскравий приклад своєрідності німецького бароко.

Вершиною творчості Гріммельсгаузена є роман «Сімпліцій Сімпліціссімус», який належить до жанру пікарескного роману. Жанр пікарескного чи крутійського роману (від ісп. pícaro – крутій, шахрай) виник в Іспанії на противагу пасторальним і лицарським романам. Розповсюдився він і по інших країнах Європи. Даний тип роману втілює в собі риси барокового світосприйняття. Основні ознаки крутійського роману:

- головний герой – пікаро – вихідець зі збіднілого дворянства чи низів суспільства, який порушує моральні та суспільні норми;
- роман має дидактичний характер;
- сюжет має авантюрний характер;
- роману притаманний однолінійний сюжет без складної композиції;
- події розгортаються у хронологічному порядку;
- автобіографічність оповіді імітується розповіддю від першої особи.

Ім'я героя – Сімпліцій Сімпліціссімус – означає «найпростіший простак», «найбільший простак». На початку роману герой нічого не знає про світ, нічого не бачив, окрім «палацу» свого «батька». У глухому селі він пасе овець, граючи на волинці. Раптове вторгнення ландскнехтів у садибу перериває мирну течію життя. З цього моменту починається шлях пізнання персонажем світу. Рятуючись від лютуючих ландскнехтів, Симпліцій опиняється в дрімучому лісі, де зустрічає самітника і залишається з ним жити. Той стає наставником героя, навчає його грамоті, роз'яснює початки християнської віри.

Зі смертю самітника та відходом Сімпліція з лісу відкривається новий етап історії зльотів і падінь героя. Якщо самітник, наставляючи Сімпліція, знайомив його лише з ідеальною стороною життя, то тепер герой стикається з реальним світом.

Всі подальші рухи героя дорогами життя ілюструють одну з головних тенденцій літератури бароко і суєтності світу: життя скороминуще і все навколо суєта і намарність. Сімпліцій опиняється серед солдатів, які мародерствують, і відтепер його життя пов'язане з «військовою фортуною», яка кидає його з одного ворожого табору в інший. Тут Сімпліцій швидко втрачає початкову простоту та наївність. Люди поводяться з ним безжально, перетворюють його на блазня, нарядивши в телячу шкуру з довгими вухами. Герой добровільно приймає цю роль і хоча він досить скоро позбавляється цього вбрання, маска блазня допомагає йому вистояти у всіх мінливості життя.

Сімпліцій робить ще одну спробу вислизнути від «військової удачі» – ховається в лісі. Тут він переживає ряд захоплюючих пригод (селяни сприймають його за чорта, він потрапляє на шабаш відьом, оволодіває зачарованим скарбом). Дорога знову приводить його до солдатів, і Сімпліцій стає вояком, досягає успіху та багатства. Незабаром він втрачає все: майно, здоров'я, гарну зовнішність – і починає займатися шарлатанством, розбійництвом по великих дорогах. Потім його охоплює каяття, і він вирушає в паломництво. Повернувшись у рідні місця, Сімпліцій випадково дізнається, що його справжнім батьком був не селянин, а самітник, але це нічого не змінює в його житті. Навпаки, саме зараз він вирішує зайнятися селянською працею.

Проте вихор війни забирає його у далекі краї: Московію, Корею, Китай, Туреччину. Після повернення з далеких мандрівок Сімпліцій йде в гори і стає самітником. Мирська метушня знову манить героя, і він пускається в мандри, переживає аварію корабля, живе на безлюдному острові, де вирішує залишитися назавжди. На цьому завершується життєпис Сімпліція.

Епізод життя Сімпліція на острові справедливо вважають першою в німецькій літературі «робінзонадою», яка з'явилася задовго до появи знаменитого «Робінзона Крузо».

Роман «Сімпліціссімус» написаний у формі автобіографії героя-оповідача. Автобіографічна форма служить створенню у читача ілюзії правдивої розповіді про пережите. Сповідальна розповідь використовується у Гріммельсгаузена, як і в іспанському шахрайському романі, не для окреслення індивідуальної історії життя, а для демонстрації недосконалості світу, руйнування ілюзій, воно є ніби дзеркалом, в якому світ бачить себе без прикрас. Форма оповіді від першої особи знаменує собою народження оповідача у структурі роману. Ця форма має великі можливості гри між оповідачем і об'єктом його оповіді, тобто героєм. Таким чином, як у будь-якому творі бароко, той самий об'єкт завдяки зміні освітлення набуває різних форм і обрисів.

Оповідач розповідає про свої пригоди з того моменту, коли в його життя в глухому загубленому селі вривається війна з її невблаганною жорстокістю. Він набагато старший за героя і навчений досвідом, що дає йому право судити і оцінювати вчинки останнього. Чітка часова дистанція між оповідачем і героєм дозволяє автору органічно включати в художню канву роману відомості з історії, географії, літератури і одночасно критикувати дійсність, висміювати її, «зі сміхом правду говорити». Таким чином поєднуються та виконуються характерні для літератури бароко функції: сатирична, дидактична, інформативна, символічна. Образ головного героя Сімпліція Сімпліціссімуса багатоплановий, але протягом усього роману він зберігає свою структурну цілісність, виконуючи основну сюжетоутворюючу функцію.

У основі «Сімпліціссімуса» ідея випробування, але трактується вона дещо інакше, ніж у придворно-історичному романі. На шляху пізнання світу Сімпліцій стикається з різними людьми – праведниками і лиходіями. Його постійними супутниками у романі стають Герцбрудер як уособлення добра та Олів'є, суцільний негідник і лиходій. Сімпліцій відчуває на собі їхній різнонаправлений вплив. Але у всіх пригодах Сімпліцій залишається вірним своїй людській суті; неспроможний активно протистояти злу, він не може і примиритися з ним. Незважаючи на всю життєву конкретність цей образ отримує символічне узагальнення. Доля героя стає філософською притчею про життя людське. «Я – м'яч швидкоплинного щастя, образ мінливості і дзеркало непостійності життя людського», – говорить Сімпліцій про себе, але він є також прикладом непорушної внутрішньої цілісності людини.

Гріммельсгаузен створює в «Сімпліціссімусі» свою модель світу, яка включає і елементи народної фантазії, наприклад, підводне царство гірського озера. Основним місцем дії в романі є простір просто неба: поле, ліс, річка,

гори, долини, путівці, де протікає життя народу. Гріммельсгаузену вдалося дати широку панораму народного життя, народних лих під час війни. Картини руйнування селянських дворів, пограбувань, вбивств, насильств при всій узагальненості та художній багатозначності мають силу конкретного факту, побаченого очевидцем. У своєму пристрасному протесті проти війни та соціального пригноблення Гріммельсгаузен виступає як представник соціальних низів. Це проявляється і в його незмінному співчутті селянству, що найбільше зазнає утисків у німецькому суспільстві XVII століття.

Герой не рефлексує, а споглядає зовнішній світ із жахом чи насміхом. Але в той же час він усвідомлює себе як особистість. «Не був би я справдешнім Сімпліціссімусом!» – кожного разу вигукує він, щоб розповісти читачу про свій подвиг, діяння, чи власний оригінальний погляд на вирішення проблеми, яка постає перед ним. Сімпліціссімус, перемагаючи несприятливі обставини, весь час ніби вислизає з лап невблаганного року. Події роману композиційно нагадують коливання маятника – то щастить, то нещастить. Сліпа випадковість ніби керує життям Сімпліціуса, та він весь час, ніби персонаж казки виходить переможцем обставин, не завжди вдало, але хоча б залишається живим, щоб згодом розказати читачам про свої поневіряння.

Картинам страшних соціальних лих, зла і несправедливості, що панують у світі, Гріммельсгаузен як позитивний ідеал протиставляє різні утопії. Таке поєднання сатиричного викриття дійсності з утопічними уявленнями про ідеальну її перебудову характерне для літератури бароко. Приклад ідеального людського суспільства герой роману бачить у словацькій громаді перехрещенців, яка сховалася глибоко в горах і веде життя, що відповідає «істинно християнським» заповідям. Письменник, однак, відразу дає зрозуміти читачеві хиткість існування такого острівця в суворому світі війни.

Іншу утопію, цілу програму соціальних і політичних перетворень Німеччини, викладає на сторінках роману безумець, який видає себе за Юпітера, який мріє про справедливий і найкращий лад для всієї Німеччини. Свої надії Юпітер покладає на пробудження Німецького героя, який за допомогою чарівного меча здійснить великі реформи. Ці реформи торкнуться насамперед соціальних проблем: скасування кріпосного права, панщини, податків. Німеччина має стати єдиною державою, якою керуватимуть монарх і парламент, в якій буде покладено край релігійним чварам. Ілюзорність, нездійсненність подібних планів перетворення підкреслюється гротескністю образу безумця Юпітера, якого Сімпліцій називає «блошиним богом», оскільки той не може впоратися з блохами, що його здолали.

«Сімпліціссімуса» вважають тим твором у літературі XVII ст., у якому найяскравіше виявилися реалістичні тенденції. Однак це особливий реалізм епохи бароко, який органічно поєднує алегоричне, метафоричне бачення світу з пластичним відтворенням дійсності.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ Г.-Я. ГРІММЕЛЬСГАУЗЕНА "СІМПЛІЦІЙ СІМПЛІЦІССІМУС"

таємниця народження героя

морально-філо

новелістична "випадковість" (несподівані зустрічі, упізнавання)

звернення до високої книжності, що контрастує із зображуваними подіями (комічний чи трагічний ефект)

«світ навиворіт» (сповнений насилля і жорстокості світ одягає личину досконалості

алегоричність, різкі контрасти, ірраціональність, антиномічність, елементи готичного стилю.

3. Класицизм. Естетичні вимоги Класицизму. Творчість П’єра Корнеля.

3.1 Класицизм

Класицизм XVII століття став своєрідним відображенням постренесансного гуманізму. Для класицистів характерним є прагнення досліджувати особистість у її зв'язках зі світом. Класицизм як художня система поєднує орієнтацію на античність із глибоким проникненням у внутрішній світ персонажів. Боротьба між почуттям та обов'язком – головний конфлікт класицизму. Крізь його призму письменники намагалися вирішити багато протиріч дійсності.

Класицизм – від лат. classicus – першокласний, зразковий – зародився в Італії XVI століття в університетських колах як практика наслідування античності. Вчені-гуманісти намагалися протиставити феодальному світу високе оптимістичне мистецтво давніх. Вони прагнули відродити античну драму, намагалися вивести з творів античних майстрів загальні правила, на підставі яких нібито було збудовано давньогрецькі п'єси. Насправді ніяких правил антична література не мала, але гуманісти не розуміли, що мистецтво з однієї епохи пересадити в іншу – неможливо. Адже будь-який твір виникає не так на основі певних правил, як на основі конкретних умов у суспільному розвитку.

У Франції XVII століття класицизм отримує швидкий розвиток, знаходить у філософії своє методологічне обгрунтування, а також стає, вперше у історії, офіційним літературним напрямом. Цьому сприяла політика французького двору.

Французький абсолютизм (форма держави, коли ослаблі аристократія і бюргерство, однаково зацікавлені в необмеженій владі короля) прагнув у всіх сферах життя навести порядок, затвердити принципи громадянської дисципліни. Класицизм з його строгою системою правил був зручний абсолютизму. Він дозволяв королівській владі втручатися у художню сферу життя, контролювати творчий процес. Саме для такого контролю у 40-х роках XVII століття і була створена знаменита Академія Ришельє.

Філософія Рене Декарта (1596 – 1650 рр.), яка стверджувала, що людина, а не Бог – міра всіх речей, багато в чому протистояла католицькій реакції того часу. Замість утвердження аскетизму і слухняності Декарт проголошує "Cogito, ergo sum" – "Я думаю, отже, я існую". Проголошення людського розуму мало об'єктивно антиклерикальний характер. Філософія раціоналізму зумовила характер уявлень класицистів про ідеал і позитивного героя. Ціль мистецтва класицисти бачили в пізнанні істини, що виступала як ідеал прекрасного. Вони висували метод його досягнення, ґрунтуючись на трьох центральних категоріях своєї естетики: розум, зразок, смак. Усі ці категорії вважалися об'єктивними критеріями художності. З погляду класицистів, великі твори – результат не таланту, не натхнення, не художньої фантазії, а завзятого дотримання велінь розуму, вивчення класичних творів давнини та знання правил смаку.

Літературознавці вважають, що Франсуа де Малерб (1555 – 1628 рр.), котрий був придворним поетом короля Генріха IV і започаткував даний напрям. Оскільки він походив із незаможної родини, то за допомогою поетичних творів оспівував королівську родину, і таким чином намагався зробити собі кар'єру і домогтися запрошення до королівського двору. Він першим у Франції ратував за необхідність жорсткої державної політики у царині літератури.

Класицисти вважали, що гідним прикладом є лише та особистість, яка може підпорядкувати свої почуття та пристрасті розуму. Ось чому позитивним героєм класицистичної літератури завжди вважалася людина, здатна пожертвувати своїми почуттями і віддати перевагу розуму. Таким, на їхню думку, є Сід, персонаж однойменної п'єси Корнеля.

Раціоналістична філософія визначила і зміст художньої системи класицизму, в основі якої лежить художній метод як система принципів, за допомогою яких відбувається художнє освоєння дійсності у всьому її різноманітті.

З'являється принцип ієрархії (тобто супідпорядкування) жанрів, який стверджував їхню нерівність. Цей принцип добре узгоджувався з ідеологією абсолютизму, що уподібнила суспільство до піраміди, на вершині якої стоїть король, а також з філософією раціоналізму, що вимагала ясності, простоти, системності у підході до будь-якого явища.

Згідно з принципом ієрархії, є жанри «високі», «середні» та «низькі».

За «високими» жанрами (ода, епопея, трагедія, героїчна поема) закріплювалася загальнодержавна тематика, у яких могло оповідатися лише про королів, полководців, вищу знать. Мова цих творів мала величавий, урочистий характер («високий стиль»).

У «низьких» жанрах (комедія, пісні, листи у прозі, епіграми) можна було описувати лише приватні проблеми або абстрактні пороки (скнарість, лицемірство, марнославство та ін.), що виступають як абсолютизовані приватні риси людського характеру. Героями у «низьких» жанрах були представники низів суспільства. Змалювання ж почесних осіб допускалося лише у виняткових випадках. У мові таких творів допускалися брутальності, двозначні натяки, гра слів («низький стиль»). Використання слів «високого стилю» мало тут, як правило, пародійний характер.

Звідси, можемо прослідкувати, що у високих жанрах возвеличувались ідеї монархії та громадського служіння, а у середніх (до яких відносилися наукові твори, елегії, сатири) та низьких жанрах утверджувались ідеї пізнання людської природи і світу, викривалися вади людських характерів та суспільства. Деякі нові жанрові форми ігнорувалися класицистами, наприклад, популярні на сьогодні прозові твори у вигляді роману були повністю відкинуті ними, оскільки ода та трагедія були домінантними.

Відповідно до принципів раціоналізму, класицисти висунули вимогу чистоти жанрів. Змішані жанри, наприклад, трагікомедія, витісняються. Цим наноситься удар по можливості того чи іншого жанру всебічно відображати реальність. Відтепер вся система жанрів здатна висловити різноманіття життя.

Інакше висловлюючись, у класицизмі багатство і складність дійсності виявляється не через жанр, а через метод.

До середини XVII століття утвердилася думка, що найголовнішим літературним жанром є трагедія (в архітектурі – палац, у живописі – парадний портрет). У цьому жанрі закони були найсуворішими. Сюжет (історичний чи легендарний, але правдоподібний) має відтворювати античні часи життя далеких держав. Він має вгадуватися вже з назви, як і ідея – з перших рядків. Популярність сюжету протистояла культу інтриги. Вона була потрібна для утвердження логічності життя, в якій закономірність тріумфувала над випадковістю.

Спираючись на раціоналізм та вчення про ідеал прекрасного, класицизм утверджує і виокреслює універсальні типи людських характерів, які ними розглядаються як незмінні, а відтак, змальовували їх вони універсальними та абстрактними. Часто персонажі творів були схематичними, втіленням якоїсь провідної риси характеру, без індивідуальних ознак і уособлювали обов'язок, честь, хоробрість, жадібність, лицемірство тощо. Спиралися класицисти при цьому на «Характери» Теофраста.

Особливе місце теорії трагедії зайняв принцип трьох єдностей. Він був сформульований у працях італійських і французьких гуманістів XVI століття (Дж. Тріссіно, Ю. Скалігер), які спиралися на Арістотеля, боровшись із середньовічним театром. Але тільки класицисти XVII століття (особливо Буало) звели його в беззаперечний закон.

- Єдність дії вимагала відтворення однієї цільної та закінченої дії, яка б об'єднувала всіх персонажів.
- Єдність часу зводилася до вимоги демонстрації дії, яка відбувається протягом однієї доби.
- Єдність місця виражалася у тому, що дія всієї п'єси має розгортатися в одному місці.

Головною теоретичною працею, у якій було викладено розглянуті нами принципи, була книга Нікола Буало (1636 – 1711 рр.) «Поетичне мистецтво» (1674 р.). Його вважають головним теоретиком загальноєвропейського класицизму. Хоча і з'явився він на літературній арені уже після того як класицистична література у Франції сформувалась, все ж його внесок у розвиток цього напряму є величезним. Буало звів воєдино і осмислив досвід класицистів, працював над встановленням меж кожного жанру та розробив теорію жанрової специфіки.

Класицизм, проголосивши культ розуму, постулює раціональну регламентацію творчості. Від митців він вимагає творити твори мистецтва в чіткому ключі, просто і переконливо в усьому: в життєвих ситуаціях, людських характерах, ідеях. Розумне, раціональне класицизм намагається поєднати з ідеалом прекрасного, якого він вбачав у античності. «Мистецтво поетичне» (1674 р.) Нікола Буало, відтак, базувалося на теоретичних працях «Поетики» Аристотеля та «Послання до Пізонів» Горація, завдяки яким він розробив докладні правила та методи, яким письменники його епохи мали слідувати, щоб наблизитися до найкращих зразків творчості.

3.2 Естетичні вимоги Класицизму

три єдності: дії, місця і часу;
відмова від зображення реальної дійсності, а, відтак, наслідувати античних письменників;
конфлікт між пристрастю і обов'язком, примат (перевага) думки над почуттями
цілісність композиції і характеристики героя;
ідеалізація дійсності;
естетична насолода.
зацікавлення загальними явищами, а не винятками

- Філософська основа – праці Рене Декарта
- Гасло – розум
- Естетичний принцип – порядок і реґламентація
- Герой – діяч
- Головний принцип – наслідування природі
- Призначення творів – зміцнення влади короля

Виховна функція мистецтва та літератури вважалася класицистами за неодмінну. На їхнє глибоке переконання засобом виховання «гарного смаку» є не моралізаторство чи дидактизм, а насолода, яку мусить давати мистецтво. Найбільш відомі представники класицизму: Жан Лафонтен (1621 – 1695 рр.), П'єр Корнель (1606 – 1684 рр.), Жан Расін (1639 – 1699 рр.), Жан-Батіст Мольєр (1622 – 1673 рр.).

3.3Творчість П'єра Корнеля

П'єра Корнеля (1606 – 1684 рр.) вважають класиком французької драматургії.

Своєрідність його драматургічної манери:

1. Своєрідність трагедій письменника полягає у герої, який не є жертвою богів чи долі.
2. Корнелівські герої готові до самопожертви, їх надихає спрага подвигу.
3. Прагнення створення виняткових характерів пояснює критичне ставлення Корнеля до вимог теоретиків класицистичного театру. Поруч із описом драматичних конфліктів, які покликані вирішити корнелівські герої, письменник оголював і глибокі протиріччя дійсності. У «Міркуваннях про драматичне мистецтво» автор визначає свої погляди. Історія, розказана в п'єсі, має бути знаменитою, переважно запозиченою з історії чи міфології, бо ці «великі сюжети… сильно збуджують пристрасті». Персонажі, всі знатного походження або обрані за високі моральні якості, відрізняються твердою

волею, що залишає мало місця для почуттів: хоча кохання «завжди вітається... необхідно, щоб воно посідало у творі лише друге місце». Обов'язок, повага, слава, шана є основними цінностями, що визначають вибір героя та виправдовують його жертву; зате честолюбство, гнів, мстивість ведуть до ницості та нещастя. У цьому випадку театральне дійство виконує подвійну функцію: подобатися («драматична поезія має на меті задовольнити глядача») і виховувати. Його увага була повністю поглинена не поведінкою героя, а причинами його поведінки, оскільки ці причини кореняться у внутрішньому, душевному житті людини. Але Корнель не обмежує себе зображенням ідеї. Він демонструє її у тісній взаємодії з іншим змістом внутрішнього світу людини, з її почуттями, уподобаннями, пристрастями. Розкриваючи внутрішній світ героя в аспекті боротьби ідей, принципів, почуттів, пристрастей, він малює в «Сіді» боротьбу ідеї держави з принципами роду та з пристрастю, а зіткнення родинних уподобань із принципами батьківщини у «Горації».

Вперше специфіка художньої системи Корнеля повною мірою виявилася в трагікомедії «Сід» (1637 р.). Особливість жанру твору, поданого самим Корнелем, полягає насамперед в благополучному кінці, нетрадиційному «романтичному» сюжеті та тим, що головні персонажі не належать до «високого» розряду царів та героїв.

Всупереч традиціям, що склалися, Корнель звернувся не до античних джерел, а до п'єси сучасного йому іспанського драматурга Гільєна де Кастро «Юність Сіда» (1618 р.). Романтична історія кохання іспанського лицаря, майбутнього героя Реконкісти Родріго Діаса до Хімени, дочки вбитого ним на поєдинку графа Гормаса, послужила основою для напруженої моральної колізії. Взаємне почуття молодих людей, спочатку нічим не затьмарених стосунків, входить у суперечність із феодальним поняттям родової честі. В п'єсі змальовано основний для класицизму конфлікт: між обов'язком і почуттями.

Фамільному обов'язку Корнель протиставляє обов'язок перед батьківщиною. Феодальна честь має поступатися місцем честі громадянській. Хімену, яка наполягає на страті Родріго, намагаються переконати у неспроможності її вимог: фамільними інтересами необхідно жертвувати заради громадських інтересів. І Хімена приймає нову мораль, тим більше, що вона цілком відповідає її особистим почуттям. Висуваючи активність людини, малюючи своїх героїв – Родріго, Хімену, Горація – вірними прийнятому ними рішенню, Корнель уявляє собі людину цілісною, захопленою однією ідеєю, яка поступово поглинає в ній все інше як другорядне, захоплює крок за кроком все її єство. Корнель зачарований сміливістю, цілеспрямованістю, одержимістю Родріго чи Горація, бачить у них передусім людей гордих, які не знають рабства і приниження. З віри в людину та її сили безпосередньо випливає і оптимізм Корнеля. Демонструючи внутрішній світ своїх героїв у стані боротьби, Корнель малює цю боротьбу в оптимістичному розрізі, вважаючи само собою зрозумілим, що розвиток дії не може призвести до загибелі героя. Звісно, торжество Родріго проходить через смерть батька Хімени, перемога Горація через смерть Камілли. Звичайно, позитивний

початок обов’язково несе суттєві втрати на своєму шляху до торжества. Але він все ж таки не приречений на обов'язкову катастрофу. Носії позитивних сил, за рідкісними винятками, зрештою тріумфують.

Корнель переконливо довів, що нова державна мораль людяніша за феодальну. Він показав появу нового державного ідеалу у час абсолютизму. Недаремно король Кастилії – дон Фернандо – зображений як самодержець. Він противник свавільної знаті, піклується про благо підданих та держави, наполягає на обов'язковості своєї волі. Таким чином, у трагедії «Сід» утверджувалася ідея прогресивності абсолютистської моралі.

За вказівкою Ришельє, трагедія Сід розглядалася французькою Академією. Після шестимісячного обговорення було опубліковано «Думку Академії». Посилаючись на «природу та істину», втілені в класичних правилах, академіки заявили, що всі закони єдностей Корнелем було порушено: дія «Сіда» охоплювала не двадцять чотири, а тридцять шість годин; відбувалася вона не в одному певному місці, а по всій території міста; в єдину лінію подій вклинювалася епізодична тема кохання інфанти; вірш порушувався і не завжди відповідав нормам класицистичної традиції; зав'язка трагедії (ляпас) була недостойна високого жанру трагедії; події виявилися нагромадженими одна на одну; характер Хімени був не витриманий (дівчину, яка відмовилась в ім'я пристрасті від дочірньої помсти, автор не карає, а вихваляє). Одним словом, академіки, виходячи з формули "краще розробити сюжет вигаданий, але написаний по канонам, ніж правдивий, але який не завжди відповідає вимогам правил", задовольнили бажання Ришельє і роз'яснили освіченій Європі, що «Сід» не шедевр, а лише більш-менш непогана п'єса якогось там пана Корнеля.

Трагедія «Горацій», сюжетом якої послужив епізод, взятий у Тіта Лівія, була написана з дотриманням усіх класицистичних правил, а її ідея мала яскраво виражений патріотичний характер.

Війну між Римом та Альбою мав вирішити поєдинок, між трьома братами Гораціями – найкращими громадянами Риму – та трьома братами Куріаціями – найкращими громадянами Альби. Драматизм зіткнення посилювався тією обставиною, що брати Горації та Куріації були пов'язані узами дружби та спорідненості: дружиною одного з Гораціїв була сестра Куріаціїв Сабіна, а нареченою одного з Куріаців – сестра Горація Камілла. У ході бою першими зазнали поразки двоє Гораців, а потім третій брат Горацій у патріотичному пориві вбив трьох братів Куріаців і тим самим приніс перемогу рідному Риму.

Патріотичні ідеї мали реальну підставу: абсолютистська влада у боротьбі до зміцнення батьківщини вимагала від громадян самовідданого служіння спільній справі. В «Горації» політика, пронизана духом високої громадянськості, стає критерієм моральності: кожен вчинок оцінюється не сам по собі, а стосовно загальної державної мети. Коли старому Горацію повідомляють, що його син, злякавшись ворогів, врятувався втечею, він із гнівом клянеться умертвити власну дитину. А коли юний Горацій вбиває свою сестру Каміллу, яка нібито ганьбить доблесть Риму, батько виправдовує

вчинок сина, бо бачить у цьому справедливу відплату за моральну зраду батьківщині.

У трагедії ідея громадянського обов'язку переважає над іншими міркуваннями і повністю підпорядковує собі людські пристрасті. Торжество загального блага можливе лише тоді, коли людина жертвує своїм особистим щастям. Морально піднімаючи особистість, громадянськість водночас пригнічує її. Корнель вже зауважує, що гуманістична гармонія між загальним та особистим благом неможлива. Людям доводиться або перетворюватися на рабів держави і вбивати в собі всі людські пориви, або віддаватися своїм особистим пристрастям і нехтувати громадянським обов'язком.

Громадянські ідеали в трагедії Корнеля набували лицарського вигляду, а патріотична самовідданість – форму вірнопідданого служіння монарху. Мужній тон та громадянська спрямованість драматургії Корнеля визначалися героїчним характером епохи, що вирішила грандіозне завдання упокорення феодальної вольниці створенням національної держави.

Герої Корнеля завжди були воїнами чи володарями, від їхніх пристрастей і волі залежали долі народу, і тому конфлікти, хоч і взяті в сімейному плані, переростали у суспільні трагедії. Наслідуючи старовинний афоризм «влада виявляє людину», Корнель вважав, що розкрити людську природу найлегше на людях, які керують життям, а не покірно коряться йому. Щодо цього правителі та вищий світ суспільства, незважаючи на свою повну відчуженість від повсякденного життя, були найбільш яскравими виразниками спільних доль людей, оскільки у боротьбі їхньої волі та пристрастей відбивався конфлікт між цивільними та егоїстичними прагненнями реальної дійсності.

4. Творчість Жана Расіна. Творчість Жана Мольєра. Творчість Джона Мільтона.

4.1 Творчість Жана Расіна

На відміну від П'єра Корнеля та Жана Батіста Мольєра, Жан Расін (1639 – 1699 рр.) не відчував жодних вагань у питаннях поетики і ніколи не відхилявся від канонів класицизму ні у бік поетики бароко, ні у бік «низової» літератури. Тому Расін був єдиним митцем, творчість якого Буало прийняв без жодних застережень; крім того, встановлюючи у своєму трактаті закони поетичної творчості, Буало спирався насамперед на практику Расіна.

Як провідний драматург французького класицизму, Расін зосередився на розробці основного жанру цього стилю – класицистичної трагедії, якій надав дещо іншого характеру, ніж його попередник Корнель. Якщо Корнель розробляв жанр героїчної, історико-політичної трагедії, то Расін, який розгорнув свою діяльність у період внутрішнього завмирання країни і користувався особистим заступництвом Людовіка XIV, створив жанр любовно-психологічної трагедії. Але в галантно-вишукану форму своїх трагедій він зміг вкласти великий ідейно-політичний зміст, зробивши їх співзвучними настроям передових кіл французького суспільства XVII століття. Саме тому Расін став сприйматися наступним поколінням як великий французький національний поет.

Трагедію «Федра» (1667 р.) написано на еврипідівську тему. Автор вважав її найкращим своїм твором. У цій п'єсі Расін піднявся на найвищу точку своєї поетичної майстерності. Крім того, Расін довів до вищої досконалості створений ним жанр любовно-психологічної трагедії. Автор з приголомшливою силою зобразив дію нестерпної, сліпої і стихійної пристрасті, що оволоділа свідомістю жінки, є сильнішою за її волю і нестримно тягне її до ганьби, злочину і загибелі.

Цю тему Расін розгорнув на матеріалі античного переказу про любов цариці Федри до її цнотливого пасинка Іполіта. Відкидаючи любов мачухи, юнак накликає на себе її гнів і стає жертвою наклепу Федри, яка звинувачує його перед батьком у посяганні на її честь. Однак, опрацьовуючи античну фабулу, драматург вніс до неї чимало нового, пристосувавши її до поглядів та уподобань свого суспільства.

Новаторство драматурга:

• Расін відступив від Евріпіда і пішов за Сенекою, ставлячи в центр своєї трагедії не образ Іполіта, а Федри. Звідси й назва твору.

• Расін вніс дуже істотні зміни до характеру Іполіта та мотивування його поведінки. У Евріпіда Іполіт відкидає любов Федри тому, що поклоняється богині цноти Артеміді і не визнає влади Афродіти, богині чуттєвого кохання. Така поведінка Іполіта накликає на нього помсту ревнивої Афродіти, яка є головною винуватицею його загибелі. Расін відкинув усю міфологічну основу сюжету (за винятком фінального втручання Посейдона) і цілком олюднив свою трагедію. Евріпідівська мотивація поведінки Іполіта здалася Расіну

нереалістичною і він відмовився від зображення його незайманим. При цьому автор враховував звичаї, погляди та уподобання версальської аристократії, якій образ жінконенависника Іполіта міг би здатися не тільки незрозумілим, а й комічним.

Расін мотивував холодність Іполіта до Федри його любов'ю до іншої жінки, яка була в трагедіях Евріпіда і Сенеки, – до афінської принцеси Арікії, дочки смертельного ворога його батька Тесея. Таким чином, Іполіт відчуває якусь провину перед своїм батьком. Якщо Іполіта Расін вважав за потрібне змалювати винним, то в характеристиці Федри він, навпаки, вирішив послабити те відразливе враження, яке вона справляє, обмовляючи Іполіта.

• Головним відступом Расіна від античних зразків стало глибоко оригінальне окреслення ним образу Федри, який явно домінує в п'єсі. Расінівська Федра мало схожа на античну, котра стала пасивною жертвою підступів Афродіти, яка використовувала її для зведення рахунків з Артемідою та її шанувальником Іполітом. Пристрасть античної Федри є результатом наслання, магії, вона змальована як якесь еротичне божевілля, боротьба з яким неможлива. Тому, відкинута Іполітом, Федра у Евріпіда накладає на себе руки, залишаючи Тесею наклепницький лист, який звинувачує його сина.

Расін пішов у зображенні Федри швидше за Сенекою, ніж за Евріпідом. Подібно до Сенеки, він змусив її пережити загибель Іполіта і самій розкрити Тесею свій злочин перед тим, як накласти на себе руки. Однак у Сенеки Федра зображена вкрай безсоромною і чуттєвою, тоді як Расін значно змінив цей бік і, навпаки, змусив свою героїню переживати болісну боротьбу з гріховною пристрастю, яку послали на неї боги і яку вона, незважаючи на зусилля, не може побороти.

Федра не відкрилася б Іполіту, якби не хибна звістка про загибель Тесея. Отримавши цю звістку, вона починає вважати себе вільною, і її пристрасть перестає здаватися їй злочинною. Саме в цей момент вона робить своє зізнання Іполіту, який її відкидає. Потім вона дізнається про повернення Тесея. Охоплена панічним страхом за свою честь, за себе і за свою дитину, вона піддається вмовлянням Енони і дозволяє їй обмовити Іполіта, сама лише підтримує своїм мовчанням це звинувачення, під впливом якого Тесей проклинає свого сина. Проте незабаром совість починає мучити Федру, і вона, побоюючись за життя Іполіта, вирішує виправдати його, зізнавшись чоловікові у своїй провині. Але незабаром героїня дізнається про любов Іполіта до Арікії, і в її душі спалахують ревнощі та злість до суперниці. Під їхнім впливом вона втрачає самовладання і доходить до останньої крайності у своєму любовному божевіллі. Ця сцена в трагедії (дія 4, сцена 6) цілком притаманна перу Расіна і є однією з найблискучіших у сенсі розкриття жіночої психології. Наприкінці тієї сцени Федра, зовсім збожеволівши, зганяє своє горе і злість на невинній Еноні, яку вона оголошує винуватицею свого нещастя і з прокльонами виганяє. Наприкінці трагедії свідомість повертається до неї, і вона закінчує життя самогубством, приймаючи отруту і перед смертю відкриваючи чоловікові всю правду.

Расін простежує зміну психологічних мотивів, що становлять духовну драму героїні. Вона самотня і занурена у свої страждання, може говорити лише сама з собою. Тому її внутрішній світ розкритий насамперед у трьох її монологах-сповідях. Монолог-сповідь Еноні, монолог-сповідь Іполіту, монолог-сповідь Тесею. Кожен її монолог – відкриття, яке приголомшує. Монолог розкриває самотню душу та надає п'єсі ліричного звучання.

З усіх героїв Расіна, Федра – найнедосвідченіша в коханні. Вона не вдається до жодних хитрощів, навіть кокетства. Муки Федри пояснюються не так грандіозністю скоєних нею злочинів, як почуттям совісті. Це почуття невіддільне в неї від кохання. Як бачимо, трагедія Расіна містить складні моральні проблеми, складний духовний розвиток. Психологія Федри – психологія жінки нового часу. Сама побудова характеру героїні трагедії – типова для мистецтва класицизму. Расін описує пристрасть героїні, надає їй складних відтінків, показує її з різних сторін та охарактеризовує боротьбу Федри з нею. Пристрасть наростає, але в певний момент відбувається злам, і героїня гине.

Творчий метод Расіна:

- відмова від «досконалих героїв» тогочасної літератури;
- реальні відносини та люди як і дія на сцені повинна бути правдоподібними;
- зображення слабкостей людської натури, внутрішніх протиріч та душевної боротьби;
- зображення любовно-психологічних проблем людини та її занепад через домінування пристрастей над розумом;
- завдання театру та мистецтва – морально виховувати людей;
- використовуючи античні сюжети, Расін змінює їх, щоб бути актуальним;
- введення «єдності мови» – персонажі говорять правильною вимовою, вишукано (такі ж в них і манери) ;
- Расін орієнтується на придворних та дворянство як глядачів свого театру.

4.2 Творчість Жана Батіста де Поклена (Мольєра)

Жан-Батіст Мольєр (1622-1673 рр.) першим змусив дивитися на комедію як на жанр, що дорівнює трагедії. Він синтезував найкращі досягнення комедії від Арістофана до сучасної йому комедії класицизму.

У житті Мольєра-комедіографа були і злети, і падіння. Незважаючи на всі суперечки навколо його особистого життя та взаємин з двором, досі не втрачається інтерес до його творінь, що стали для наступних поколінь своєрідним критерієм високої творчості, таким, як «Школа чоловіків» (1661 р.), «Школа дружин» (1662 р.) , "Тартюф" (1664 р.), "Дон Жуан" (1665 р.), "Мізантроп" (1666 р.), "Лікар мимоволі" (1666 р.), "Міщанин шляхтич" (1670 р.) та інші.

За художньою структурою, характером комізму, інтригою, літературознавці поділяють комедії Мольєра на два типи. Один з них включає комедії побутові, з фарсовим сюжетом, одноактні або триактні. Комізм цих творів – комізм положень («Кумедні манірниці», «Сганарель, або Уявний рогоносець», «Шлюб з примусу», «Лікар мимоволі», «Витівки Скапена»). Інша група – це «високі комедії», які є комізмом характерів, комізмом інтелектуальним («Тартюф», «Мізантроп», «Вчені жінки» та інші).

Відкриттям Мольєра було створення «високої комедії». Усередині цього жанру у Мольєра надзвичайна різноманітність типів і форм: комедія вдач, комедія характерів, комедія інтриги, героїчна, фантастична, полемічна, у віршах, у прозі тощо. Пошуки нових форм привели Мольєра і до створення комедій-балетів.

Свої погляди на театр та комедію Мольєр виклав у п'єсах «Критика «Школи дружин» (1663 р.), «Версальський експромт» (1663 р.), у «Передмові до «Тартюфа» (1664 р.) та інших. Головний принцип естетики письменника – «повчати, розважаючи». Ратуючи за правдиве відображення дійсності в мистецтві, Мольєр наполягав на осмисленні сприйняття театральної дії, предметом якої найчастіше обирав найбільш типові ситуації, явища і характери.

Комедія Мольєра була тісно пов'язана із життям. Тому в ній є драматичний елемент носіями якого виступають персонажі, які втілюють у своїх характерах особисті якості, що вступають у протиріччя із загальноприйнятими нормами. Найчастіше на сцені розкриваються серйозні соціальні конфлікти. Тому особливе місце відводиться персонажам простого походження – слугам, які виступають носіями здорового глузду та суспільної моралі.

Класицист Мольєр виступав проти пихатості і неприродності класицистичного театру. Його персонажі заговорили простою мовою. Протягом усього свого творчого життя драматург виконував завдання – правдиво відображувати життя. Носіями здорового глузду, як правило, були молоді персонажі. Правда життя оголювалася через зіткнення таких героїв з головним сатиричним героєм, а також через усю сукупність колізій та взаємин характерів у комедії.

Багато в чому відходячи від строгих класицистичних норм, Мольєр все ж таки залишався в рамках цієї художньої системи. Його твори раціоналістичні за духом: всі характери однолінійні, позбавлені конкретно-історичних деталей та подробиць. І все ж таки саме комічні образи Мольєра стали яскравим відображенням процесів, пов'язаних з основними тенденціями у розвитку французького суспільства в другій половині XVII століття.

Найбільш яскраво риси «високої» комедії проявилися у знаменитій п'єсі «Тартюф» (1664 р.). П'єса одразу викликала скандал. Вона була спрямована проти єзуїтського «Товариства святих дарів», а це означало, що Мольєр вторгнувся в область відносин, заборонену для всіх, у тому числі і для самого короля. На вимогу кардинала Ардуена де Бомона де Перефікса та під натиском обурених придворних «Тартюфа» заборонили. Протягом кількох років Мольєр переробляв комедію:

1) прибрав із тексту цитати з Євангелія;

2) змінив фінал;

3) зняв з Тартюфа церковний одяг і представив його просто побожною людиною;

4) пом'якшив окремі моменти і змусив Клеанта висловити монолог про істинно благочестивих людей.

П'єса остаточно повернулася на сцену лише в 1669 році після смерті матері короля, фанатичної католички.

Отже, п'єса була написана у зв'язку з конкретними подіями у житті Франції. Вони вдягаються Мольєром у форму новоаттичної комедії. Невипадково персонажі носять античні імена – Оргон, Тартюф. Драматург хотів передусім висміяти членів «Товариства святих дарів», які наживаються на довірі співгромадян. Серед головних натхненників «Товариства» була мати короля. Інквізиція не соромилася збагачуватись за рахунок доносів на довірливих французів. Однак комедія перетворилася на викриття християнського благочестя як такого, а центральний персонаж Тартюф став узагальнюючим образом ханжі та лицеміра.

Образ Тартюфа будується на суперечності між словами та вчинками, між видимістю та сутністю. На словах він "все гріховне осуджує всенародно" і хоче лише того, "що небесам завгодно". Але насправді робить ниці вчинки і підлості. Він постійно бреше, спонукає Оргона до поганих вчинків. Так, Оргон виганяє сина з дому через те, що Даміс висловлюється проти шлюбу Тартюфа з Маріаною. Тартюф віддається чревоугодництву, зраджує, обманним шляхом заволодів дарчою на майно свого благодійника.

Образ Тартюфа будується лише на лицемірстві. Воно помітне в кожному слові, вчинку, жесті. Жодних інших рис у характері Тартюфа немає. Малюючи цей характер, драматург вдається до сатиричної гіперболізації: Тартюф настільки благочестивий, що коли під час молитви розчавив блоху, то вибачається перед Богом, що вбив живе створіння.

Щоб виділити лицемірство у Тартюфі, Мольєр вибудовує послідовно дві сцени. У першій «святенник» Тартюф, соромлячись, просить служницю Доріну прикрити декольте, але згодом прагне звабити дружину Оргона

Ельміру. Сила Мольєра в тому, що він показав: християнська мораль, побожність не тільки не заважають грішити, а й допомагають ці гріхи прикривати. Так, у третьому акті третьої дії, використовуючи прийом «зривання масок», Мольєр звертає увагу глядача на те, як спритно користується «словом Божим» Тартюф, щоб виправдати пристрасть до перелюбу. Тим самим він себе викриває.

Пристрасний монолог Тартюфа завершується визнанням, яке остаточно позбавляє ореолу святості його благочестиву натуру. Мольєр вустами Тартюфа розвінчує і звичаї вищого світу, і звичаї церковників, які мало чим відрізняються один від одного. Резонер комедії Клеант не лише виступає спостерігачем подій, що відбуваються в будинку Оргона, але й намагається змінити ситуацію. Він відкрито кидає звинувачення на адресу Тартюфа та йому подібних святенників. Його знаменитий монолог – вирок святенництву та лицемірству. Таким, як Тартюф, Клеант протиставляє людей із чистим серцем, піднесеними ідеалами.

Протистоїть Тартюфу і служниця Доріна, обстоюючи інтереси своїх господарів. Доріна – найдотепніший персонаж у комедії. Вона буквально осипає Тартюфа глузуванням. Її іронія стосується і господаря, тому що Оргон – несамостійна людина, надто довірлива, тому його так легко обманює Тартюф. Доріна уособлює собою здоровий глузд. Те, що найактивнішим борцем проти Тартюфа є практична жінка, глибоко символічно. Невипадково союзником Доріни стає Клеант, який уособлює освічений розум. У цьому позначився утопізм Мольєра. Драматург вважав, що злу у суспільстві може протистояти союз народного здорового глузду та освіченого розуму.

Події розвиваються таким чином, що стає очевидною утопічність фіналу комедії. Більш правдивим він, звісно, був у першому варіанті. Пан Лояль з’являється виконати судовий наказ – звільнити будинок від усього сімейства, тому що тепер Тартюф – господар у цій будівлі. Тартюф обманом заволодів скринькою з паперами і представив їх королю, домагаючись арешту Оргона. Тому він так безцеремонно поводиться, коли до будинку Оргона приходять офіцер та судовий виконавець. За визнанням Тартюфа, його прислав до будинку Оргона король. Отже, все зло в державі походить від монарха! Такий фінал не міг не спричинити скандалу. Проте вже у переробленому варіанті текст п'єси містить елемент дива. У той момент, коли Тартюф, впевнений у своєму успіху, вимагає дати хід монаршому наказу, офіцер несподівано просить Тартюфа пройти за ним до в'язниці. Офіцер дає зрозуміти Оргону, яким милостивим і справедливим є монарх, як мудро править він своїми підданими.

Так, відповідно до вимог естетики класицизму, добро в результаті перемагає, а зло карається. Фінал є найслабшим місцем п'єси, але він не знизив загального соціального звучання комедії, яка досі не втратила своєї актуальності.

Творчість Жана Батіста Мольєра має величезне історичне значення. Успадкувавши найкращі традиції народної сцени, збагативши її досвідом класицистичного театру, він створив комедію нового типу, визначивши шлях

її подальшого розвитку. У такому складному переплетінні склалися основні засади театру Мольєра. Він зберіг закони характеристики маски, насичений динамізм дії народної сцени. Водночас раціоналізм та поезія класицизму позбавили комічну стихію грубості, надали сюжету суворої виваженості. У систему нової естетики був введений гротеск, наявність гіперболи стало умовою типологічної побудови характеру. Але Мольєр вивів жанр комедії за межі системи класицизму.

Автор збагатив її значним суспільним змістом, надав елементи драматизму, домігся різноманіття жанрових відтінків.

Драматургічна реформа Мольєра невідривна від реформи театрального аспекту комедії. Як фарсові п'єси так і «високі комедії» були сповнені комічних прийомів народної клоунади. Але традиційним комізмом театральність Мольєра не обмежувалася. Перейнявшись етичною проблематикою, комедія поєдналася з формами поетичного театру, сприйняла культуру трагедії, опери, балету, зберігши при цьому особливу мову, побудову і ритм. Синтез буффонади та поезії мав у своїй основі життєву правду, відібрану автором і виражену за суворими нормами раціональної естетики.

Величезним є художнє багатство комедій Мольєра. У єдиному дійстві злилися карнавал фарб і звичайне сімейне і громадське життя, сама реальність. У цьому плані творчість комедіографа – величезний ривок до реалістичної драми з її достовірними типовими обставинами, правдиво окресленими характерами. Комедії Мольєра, які поєднують у собі викривальну сатиру і життєстверджуючий сміх, закликають до морального здоров'я, прагнення стати розумнішими і кращими, звільнитися від недоліків і пороків.

Творчий метод Мольєра

- Завдання сміху вбачає у виправленні людей;
- Зображує вади та риси тогочасних людей;
- Використовує музику, співи, танці у своїх п’єсах;
- Мова його комедій наближена до розмовного стилю;
- Ділить персонажів на негативних і позитивних, «універсальних типів» ;
- В характерах персонажів превалює якась конкретна риса: жадібність, лицемірство, пристрасть;
- Розум та здоровий глузд – мірило оцінки;
- Трагічне та комічне поєднуються в його творах;
- Зображення різних прошарків суспільства;
- Актори грають природньо, щоб глядачі побачили в них себе;
- Розвиває сценічну мову: інтонації, паузи, актори повинні були вміти танцювати, співати;
- Пристрасть і здоровий глузд доведені до гротеску.

4.3 Творчість Джона Мільтона

Ім'я Джона Мільтона (John Milton, 1608 – 1674 рр.), поета, мислителя і публіциста, що нерозривно пов'язав свою долю з подіями великої англійської революції, по праву вважається символом найвищих досягнень літератури Англії XVII століття. Його творчість мала тривалий, глибокий вплив на розвиток європейської суспільної думки та літератури наступних епох.

Головна особливість творчості молодого Мільтона – поєднання мотивів життєрадісної, яскравої поезії Відродження з пуританською серйозністю та дидактикою. У пуританізмі його приваблюють проповідь аскетизму, духовної стійкості, критика розбещеності двору та монаршого свавілля. Пуританами стали називати прихильників позбавлення від антигуманної моралі й деспотичних порядків, які поширилися за правління династії Стюартів. Пуритани перебували в опозиції до пануючої англійської церкви, яка виправдовувала королівську жорстокість і аморальність. Однак вороже ставлення пуритан до мистецтва і театру було чуже Мільтону. У вірші «До Шекспіра» він славить геній великого драматурга, підкреслюючи цим свій духовний зв'язок з його спадщиною.

Всі трактати та памфлети Мільтона пронизує думка про свободу. Автор розрізняє три основні види свободи – у релігійному, приватному та цивільному житті. У перших публіцистичних творах («Про реформацію», «Про єпископат» та інших), написаних 1641 – 1642 рр., Мільтон оголошує війну англіканській церкві, бореться за свободу віри та совісті, за відокремлення церкви від держави. Повалення авторитету єпископів, розвінчання догмату про божественне походження церковної влади в памфлетах Мільтона завдавало серйозного удару абсолютизму, що спирався на церкву.

Наступну групу памфлетів Мільтон присвячує проблемам свободи у приватному житті, включаючи до кола питань «умови шлюбного союзу, виховання дітей і вільного оприлюднення думок». У циклі трактатів про розлучення (1643 – 1645 рр.), рішуче відступаючи від моралі пуритан, автор висуває нечуване для свого часу положення про право подружжя на розлучення, якщо у шлюбі немає любові та згоди.

У трактаті «Про виховання» (1644 р.), виступаючи проти «схоластичного невігластва варварських століть», Мільтон розмірковує про шляхи виховання доброчесної, всебічно розвиненої особистості, здатної «виконувати належним чином, вміло і з усією душею будь-які обов'язки – як особисті суспільні, так мирні, і військові». Педагогічна система Мільтона має багато спільних рис із вченням видатного чеського педагога Яна Амоса Коменського, який відвідав Лондон у 1641 р. Трактат «Про виховання» – важлива віха в історії гуманістичної педагогіки.

Особливе місце серед памфлетів Мільтона займає «Ареопагітика» (1644 р.) – блискучий захист свободи слова і друку. На глибоке переконання письменника, знання не здатне осквернити справжню чесноту; чеснота ж, яку треба оберігати від лихих книг, не вартує нічого. Навіть небезпека появи католицької та атеїстичної літератури не виправдовує в очах автора існування

інституту попередньої цензури. "Вбити книгу, – пише він, – все одно, що убити людину... Той, хто знищує хорошу книгу, вбиває сам розум ..."

Розвиток революційних подій у Англії кінця 40-их рр. просякнутий поглибленням радикальних настроїв мислителя. Усі публіцистичні виступи Мільтона цього часу присвячені проблемам політичної влади. У памфлеті «Права та обов'язки королів та урядів» та в «Іконоборці» він захищає ідеї революції, обґрунтовує теорію «суспільного договору» та право народу на тирановбивство. Розвінчуючи феодальну доктрину про божественне походження королівської влади, Мільтон стверджує, що влада споконвіку належить народу, який наділяє нею певну особу на певних умовах. Якщо суспільного договору не дотримуються, якщо монарх, «нехтуючи законом і загальним благом, править лише у своїх власних інтересах та в інтересах своєї кліки», він – тиран. Народ має право судити, скидати і стратити тирана.

Поєднуючи релігійні переконання з гуманістичними, Мільтон, подібно Томасу Мору і Еразму Роттердамському, ніколи не був сліпим прихильником церковної догми, боровся проти схоластики, за нові методи виховання. Подібно до них, він відмовлявся приймати на віру кожне слово Святого Письма, вважаючи, що людина за допомогою розуму сама повинна визначити, що в писанні є істинним, а що хибним. Нарешті, так само як і гуманісти, Мільтон головним критерієм оцінки особистості висував її практичну діяльність і відмовлявся примиритися з осудом людини, нібито заздалегідь накресленим небесами. Відкидаючи кальвіністський догмат абсолютного приречення, письменник наполягав на тому, що людина, наділена розумом і вільною волею, сама є господарем своєї долі.

Вражає насамперед космічна грандіозність поеми Мільтона «Втрачений рай», драматичні події якої розігруються на тлі неосяжних просторів Всесвіту. ЇЇ тема – священна історія, а герої – Бог, Диявол, Месія, Адам та Єва. Весь світ і людська історія постають в епосі як арена багатовікової боротьби між Добром і Злом, як ристалище божественного та сатанинського початків. Мільтон малює в поемі вражаючі сцени битв небесних легіонів і оспівує перемогу Бога над Дияволом, оповідає про гріхопадіння Адама і Єви і тимчасове торжество Сатани, пророкує майбутній порятунок людей і важкий, але неухильний їхній шлях до вдосконалення. Так, скориставшись «мовою, пристрастями та ілюзіями, запозиченими зі Старого завіту», він приходить до оптимістичного висновку про неминуче торжество Добра у світі, висновку, особливо актуальному в «злі дні» Реставрації.

Задум Мільтона формально відповідав біблійній легенді, згідно з якою марний виклик Сатани Богу має завершитися повною його поразкою. Виконавцем благих уявлень Владики Світу виступає, у зображенні Мільтона, Бог-син. Герой постає в поемі в найрізноманітніших іпостасях: він – розгніваний Месія, що скидає бунтівних ангелів у Пекло, він – творець прекрасного світу, він – заступник Людини перед Богом-батьком, і, нарешті, він – Боголюдина, син Бога і Людини, цар всесвіту. Кожне з діянь Бога-сина має виявити якусь нову грань його особистості. У ньому втілені певні моральні принципи, які були дорогими поетові: покірність волі Бога-батька, нещадність

до ворогів, милосердя до відступників, готовність до самопожертви. Відверта дидактична спрямованість образу, його схематизм та декларативний характер помітно знижують художні достоїнства героя.

Сатана – теж син Бога, але син, який обрав шлях зла, повстав проти волі батька і тому знехтуваний ним. Духовну загибель колись прекрасного Люцифера-Сатани Мільтон традиційно пояснює його непомірною гордістю. Гордість трактується поетом як невиправдане прагнення особистості порушити межі, встановлені природою, піднятися вище відведеного їй місця у великому ланцюзі буття. Гординя засліплює, підкоряє собі розум, і тоді незмінні пристрасті, що звільнилися від кайданів, поневолюють особистість, назавжди позбавляючи її свободи і спокою. Сатані судилося носити в душі вічне пекло. Невтомна жага влади і співчуття до загиблих з його вини ангелів, ненависть до Бога, спрага помсти та напади каяття, заздрість до людей і жалість до них мучать змучену душу бунтівного Диявола. Пекло – усюди. «Пекло – я сам», – сповідається Сатана.

За Мільтоном, засліплений гординею могутній розум Сатани приречений завжди служити гріху і руйнації. Розум Бога створює Світ і Людину, розум Сатани зводить Пандемоніум, винаходить артилерію, підказує йому, як спокусити перших людей. Цілком очевидно, що у «Втраченому раї» Мільтон відповідно до релігійних ідеалів припускав оспівування покірності благому і милосердному Богу та засудження Сатани. Проте вже протягом двохсот із лишком років критики виявляють у поемі елементи, які явно заважають їй бути виразом ортодоксальної релігійності таких поглядів.

На думку Мільтона, люди самі відповідальні за свою долю: наділені розумом і вільною волею, вони повинні кожну мить свого життя обирати між Богом і Сатаною, добром і злом, творінням і руйнуванням, духовною величчю та моральною ницістю. На думку поета, Людина з самого початку прекрасна. Вона створена всеблагим і премудрим божеством, у ній немає і не може бути вад. Адам – втілення сили, мужності та глибокодумності, Єва – жіночої досконалості та чарівності. Любов Адама та Єви – ідеальне поєднання духовної близькості та фізичного потягу. Життя перших людей у земному Раю є простим і прекрасним. Щедра природа надміру обдаровує їх усім необхідним. Лише порушивши заповідь божу, скуштувавши заборонений плід, Адам і Єва позбавляються безсмертя і блаженства, дарованих ним при створенні, і прирікають людський рід на тяжкі випробування.

Тяжіння автора до раціоналістичної регламентації поетичної форми, прагнення до гармонії та впорядкованості, стійка орієнтація на античну спадщину безпомилково свідчать про класицистичні симпатії Мільтона. З іншого боку, пристрасть автора до зображення драматичних колізій, динаміки, розмаїття в поемі контрастів і дисонансів, антиномічність її образної структури, емоційна експресивність і алегоричність зближують «Втрачений рай» з літературою бароко.

"Самсон-борець" (1671 р.)

"Самсон-борець" має підзаголовок A Dramatic Poem. Передмова, під назвою: Of That Sort of Dramatic Poem Called Tragedy визначає жанр «Самсона-борця» як трагедію. Для цього є підстави. Інтерес до театру та драми у Мільтона був завжди. Мільтон не поділяв негативного ставлення пуритан до театральних вистав. Але стан сучасної йому англійської драми його не задовольняв. Особливо рішуче виступав Мільтон проти драматургії та театру епохи Реставрації, які мали підкреслено розважальний характер. Сам Мільтон уявляв собі завдання драматичного мистецтва інакше.

У своєму розумінні трагедії Мільтон спирається на Арістотеля. Справжньою трагедією він вважає твір «серйозний, моральний і корисний», що викликає співчуття та страх. Своїми вчителями він називав Есхіла, Софокла та Евріпіда і, створюючи свою трагедію, орієнтувався на класичні зразки давньогрецького мистецтва. Він ввів хор, який коментує те, що відбувається, і встановив єдність часу: тривалість подій не перевищує двадцяти чотирьох годин. Суворо витримані єдності місця та дії. Звернення до античності, орієнтація на поетику Арістотеля, встановлення певної нормативності, класична стрункість стилю свідчили про зближення творчості Мільтона з мистецтвом класицизму, що виникає в Англії у 70-80-ті роки XVII ст.

Самсон-борець не призначався для сцени, тут майже немає дії, і головні події відбуваються у душі героя. Мільтон не приховував ні риторичності, ні повчальності, ні пуританського стоїцизму трагедії. Він зробив темою трагедії мужність терпіння, пафос духовної протидії героя силам зла. Доля людини сповнена мінливостей, але в руках особистості протистояти їй навіть у стані раба – такий екзистенційний мотив Самсона-борця.

Сюжет трагедії пов'язаний із полоном і останнім подвигом Самсона, який не більше ніж алегорія, що нагадує передусім самого автора. Перед нами Самсон-Мільтон – сліпий, слабий, зганьблений, тавруючий самого себе.

Полонений і засліплений филистимлянами Самсон нудиться у в'язниці Гази. Життя закінчено, йому тільки й залишається вдаватися до гірких роздумів про свою долю (перший монолог Самсона). Він нарікає на свою сліпоту, на свою самотність у таборі ворогів. Він, Назорей, Богом покликаний Визволитель, у результаті людських пристрастей сам став бранцем, рабом. Винен у цьому лише він сам – його діяння не варті сили, вкладеної у його тіло Богом.

Самсон – аж ніяк не символ народу, що рве пута рабства, не втілення сил і сподівань народних, швидше навпаки, – викривач мас, символ особистісного начала в людині.

Тим часом хор (кілька уцілілих одноплемінників-данітів) нагадує Самсону про його великі подвиги, але, намагаючись втішити Самсона, тільки ранить його нагадуваннями про рабство – його і народ. Відповідаючи хору, Самсон-Мільтон гнівно таврує свій народ, який не підтримав його. Хор намагається переконати Самсона в надмірній суворості, у тому, що причина всіх його нещасть – зрадниця Даліла, і, головне, у тому, що всі його пригоди

виражають волю року, провидіння. Самсон теж вважає покарання заслуженим – він сам розкрив свою таємницю Далілі, яка зробила його "зрадником перед собою". Але всередині Самсона-Мільтона боротьба продовжується. Змирившись із долею, Самсон вірить у остаточне торжество божественного.

Усвідомлення трагічної провини! Осягнення помилковості шляху! Каяття... Самсон-Мільтон обрушує покрівлю храму не на цвіт знаті Гази – а на себе... Підсумок трагедії – результат життя, а велич поета – це правда, сказана собі самому, якої ми так часто уникаємо і боїмося. З іншого боку, це і самопожертва, во ім’я народу, який ще не повстав.

Частина 2

5. Література XVIII століття. Просвітництво. Ідеї Просвітництва. Напрями Просвітництва.

5.1Література XVIII століття Просвітництво

У XVIII ст. змінилися характер та масштаби антифеодальної боротьби. Почалося становлення так званого третього стану. Це міщани, ремісники, тобто всі ті верстви суспільства, які не належали до феодальної верхівки. Саме співчуття третьому стану, тобто народу, надихало просвітників у їхній боротьбі проти старого світу, його політичної системи, соціальної несправедливості, особливо проти його ідеології.

Криза торкнулася й ідеології. З феодальних відносин зривається покров святості: «єдино богоугодний» лад життя, що вважався вічним, тепер оголошувався суперечливим законам розуму та природи, які були основними орієнтирами для просвітників. На їхню думку, елементарний розум і сама природа нагадують, що всі люди рівні від народження.

Вважають, що Просвітництво поширювалося в основному в часових межах двох революцій: 1688 р. в Англії та 1789 – 90 рр. у Франції. Наскрізним поняттям епохи стає “розум”, на що вказують навіть назви більшості науково-естетичних напрацювань: Дж. Локк "Нові досліди про людський розум" (1710 р.), К. Гельвецій "Критика чистого розуму" (1781 р.), Г. Лейбніц "Про розум" (1758 р.), І. Кант "Критика практичного розуму" (1788 р.) та ін. При всьому різноманітті філософських доктрин просвітників більшість їх поділяли погляди англійського вченого Джона Локка, який у своїй праці «Розвідка про людське розуміння» (1690 р.) рішуче відкидав теорію ідей Декарта, уподібнюючи душу чистій дошці, де досвід пише свої письмена. Єдиним джерелом людських знань про світ Локк оголошував почуття та відчуття. Тільки досвід, заснований на сприйнятті навколишнього світу ними, здатний збагатити людський розум. З цих ідей Локка просвітники робили дуже важливий висновок про вирішальний вплив середовища на формування особистості: людина, згідно з просвітницькими уявленнями, стає поганою або доброю під впливом навколишніх умов.

Гуманістичний ідеал людини, оптимістична віра у можливість перетворення особистості на основі ідей розуму та справедливості, проголошення позастанової цінності людини, властивий більшості просвітників універсалізм мислення та діяльності – все це зближувало ідеологів Просвітництва з діячами ренесансної культури. Як і діячі Відродження, просвітники бачили ідеал людини у єднанні з природою. Своєрідність цього ідеалу у тому, що для діячів Просвітництва він був не результатом історії, та її вихідним пунктом. Вони вважали, що змінюючи та вдосконалюючи суспільні форми життя на основі розуму, можна змінити кожну людину на краще. Кожна людина має розум і здатна до морального

вдосконалення, а тому виховання та просвіта кожної людини покращить суспільство в цілому. Так, у Просвітництві на перший план виходить ідея виховання людини. В той же час поширюється деїзм як своєрідна світська форма релігії. Його прихильники вважали, що, хоч Бог і є творцем усього існуючого, та у земне життя він не втручається безпосередньо. Воно розвивається за встановленими законами, які спроможні пізнати лише наука та здоровий глузд.

Проектом, який послуговував реалізації цієї місії була **«Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел»** (1751 – 1780 рр.). Організаторами та духовними натхненниками цього видання та близько двох тисячного колективу були Ж.-Л. д'Аламбер та Д. Дідро. Провідні науковці та мислителі тої епохи, такі як Ш.-Л. Монтеск'є, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Кене, П. Гольбах та ін. трудилися над реалізацією цієї амбітної мети. Тридцять років наполегливої праці результували собою тридцять п’ять томів друкованого видання, що презентувало відомі людству знання з філософії, літератури, математики, історії, ремесел тощо.

Діячі Просвітництва нерідко були як письменниками, так і філософами. Вони розцінювали свою творчу діяльність як пряме продовження боротьби, яку вели в інших сферах духовного життя. Ось чому література та мистецтво Просвітництва наскрізь пронизані філософською проблематикою. Нерідко художній твір покликаний передусім ілюструвати, розкривати у конкретно-чуттєвій формі ті чи інші філософські ідеї. Цим пояснюється поява у літературі такого жанру, як, наприклад, філософська повість. Характерне для діячів Просвітництва прагнення вплинути на уми і серця сучасників визначило публіцистичність їхньої творчості, а отже, і акцентовану тенденційність. Тож у літературі Просвітництва значне місце відведено публіцистичним жанрам – журнальному нарису, трактату-міркуванню, діалогу. Публіцистичні елементи проникають у традиційні жанри літератури – роман, комедію, поему та інші.

Просвітники визнавали величезну роль мистецтва у житті, бачивши у ньому чи не найважливіший засіб освіти. Принцип античної естетики «повчати розважаючи» отримує у просвітників нове тлумачення: література та мистецтво повинні не лише повчати, а й виховувати, формувати людину на ідеалах розуму. Основним об'єктом художнього пізнання стає сучасність, що отримує у їхніх творах конкретно-історичну деталізацію.

5.2 Ідеї просвітництва:

- національна рівність (Ф. Шиллер "Вільгельм Телль");
- расова рівність (Д. Дефо "Робінзон Крузо", Л. Стерн "Сентиментальна мандрівка Францією та Італією");
- конфлікт розуму і віри вирішується у вигляді деїзму (Вольтер, стаття "Кандід");
- протиставлення природи та цивілізації (Вольтер “Простодушний”, Ж.-Ж. Руссо “Еміль або Про виховання”);

- соціальна справедливість (П.-О. Карон де Бомарше "Весілля Фігаро");
- свобода яка належить людині від народження (Ф. Шиллер “Розбійники”, Дж. Свіфт “Мандри Лемюеля Гуллівера до деяких віддалених частин світу”,);
- освічений монарх (Дж. Свіфт “Мандри Лемюеля Гуллівера до деяких віддалених частин світу”);
- ідея прогресу;
- висунення ідеї толерантності та критика церкви.

Просвітницький роман має такі риси:

- Праця та розум є рушіями прогресу;
- Зображення правдоподібних подій;
- Зображення рефлексії звичайної людини на світ;
- Головний герой показаний у русі та розвитку. Він є практичною, активною особистістю, прикладом до наслідування;
- Природа виступає рушієм змін особистості, у взаємовідносинах з нею людина перероджується та мудрішає;
- Випробування на шляху особистості загартовують її дух та тіло.

5.3 Напрями Просвітництва.

У просвітницькій літературі зазвичай виділяють три напрями: **просвітницький класицизм, просвітницький реалізм та сентименталізм.**

Класицизм в епоху Просвітництва набуває чітко республіканських, демократичних, зрештою революційних рис. Вищу мету мистецтва класицисти вбачають у перевихованні людини, у перетворенні її на ідеального героя (у зв'язку з цим провідним жанром літератури просвітницького класицизму стала трагедія). У пошуках зразків – прикладів громадянської звитяги – просвітники, зазвичай, орієнтувалися на античне мистецтво і французький класицизм XVII століття.

Істотно змінюється розуміння сенсу, завдань та характеру жанрів, наприклад, трагедії. У «високому класицизмі» фабулу трагедії становила любовна колізія. У просвітників тема кохання зовсім зникає, змінюючись філософською проблематикою. Джерелом трагедії стає не внутрішній психологічний конфлікт у свідомості героя, а зіткнення людини з ворожими їй силами. Зберігши властиву «високому» класицизму ієрархію жанрів, представники просвітницького класицизму відмовляються від їхнього розмежування за соціальною, становою ознакою.

Представники	Герой	Ідеї	Конфлікт
-Вольтер “Магомет”, -О.Поуп “Месія”, -Й.В.Гете “Фауст” -Г.Е.Лессінг “Лаокоон, або Про межі малярства та поезії”	Громадянин, який намагається утвердити свободу і встановити “царство розуму”	-служіння суспільству, -утвердження справедливості і свободи, -дидактичні настанови на розвиток людства.	Недосконалому соціуму протистоїть свідома людина, часто представник третього стану

Розквіт **просвітницького реалізму (раціоналізму)** належить до зрілого етапу Просвітництва. Висуваючи, як і класицисти, принцип «наслідування природи», письменники-реалісти тлумачать його набагато ширше. Якщо в класицизмі цей принцип зводився до наслідування античного мистецтва, то в просвітницькому реалізмі цей принцип означав:

1) визнання можливості достовірно відтворювати дійсність;

2) необхідність зображення всіх сфер дійсності – і високих, і низьких;

3) величезну перетворювальну роль мистецтва у житті і суспільства.

Характерною рисою просвітницького реалізму є перевага сучасності як об'єкту зображення. При цьому соціальне та географічне середовище і сама людина отримують тут набагато детальнішого конкретно-історичного втілення, ніж у ренесансній та бароковій літературі. Просвітницький реалізм рішуче відкидає ієрархію жанрів: з'являються нові жанри, що підривають класицистичні канони, наприклад, міщанська трагедія і драма, «слізна комедія» (слово «міщанський» має тут інший, відмінний від сучасного зміст: «міщанин» – не дворянин, незнатний). Міщанська трагедія чи драма виникли на грунті боротьби з класицизмом. Вони не дотримувалися єдності, зображували події з життя всіх верств населення, трагічні сцени не виключали комічну ситуацію.

На перший план висувається роман, який розуміється як «епос приватного життя» і збагачується новими різновидами. Особливо великою в цьому є заслуга англійських письменників: Дефо, Річардсона, Філдінга, Смолетта та інших. Вперше письменники звертаються до зображення долі пересічної людини, виявляючи в ній невичерпні запаси людяності, шляхетності, моральної стійкості. При цьому характер героя дається у взаємодії з навколишнім середовищем. У просвітницькому романі характер героя представлений в еволюції під впливом найважливіших життєвих обставин. Подібне динамічне відтворення людського характеру породило просвітницький жанр «виховного роману». Письменники правдиво відтворюють обстановку, деталі побуту, але сюди вони вписують свого головного героя – «природну людину», носія просвітницького ідеалу.

Характеризуючи реалізм XVIII ст. слід враховувати його своєрідність, на відміну від реалізму XIX ст. У письменників різні підходи до зображення

життя, різні способи створення художнього образу. І Робінзон Крузо у Дефо, і Луїза Міллер у Шиллера – реальні образи. Але вони реалістичні не таким чином, як герої Бальзака чи Теккерея. Реаліст XVIII століття може ретельно, з усіма деталями зобразити побут, наприклад, того ж Робінзона на безлюдному острові. Але ситуація, запропонована у романі, явно не типова. І письменник бачить своє завдання не в тому, щоб правдиво описати долю людини, яку залишили напризволяще на безлюдному острові. Мета Дефо – філософська: довести, що людина все може, навіть якщо залишити її на острові. Тому «Робінзон Крузо» не просто пригодницький роман, а роман-притча, філософська притча про Людину.

Представники	Герой	Ідеї	Конфлікт
-Вольтер "Простодушний", -Д.Дефо "Робінзон Крузо", -Дж.Свіфт "Мандри Лемюеля Гуллівера", -Г.Філдінг "Пригоди Тома Джонса, знайди", -Д.Дідро "Черниця"	Активна, дієва особистість, яка еволюціонує в процесі пізнання природи/світу/соціуму	Вдосконалення суспільства, впливаючи на особистість	Конфлікт особистості та суспільних порядків, застосування прийому очуднення та принципу наслідування природи задля їхнього викриття.

Пізніше за інших історично, у Просвітництві з'являється **сентименталізм**. Виникає він в епоху, коли реальність починає все більш рішуче спростовувати просвітницькі надії на рух людства до царства розуму. На противагу розуму висувається новий критерій – почуття.

Батьківщиною сентименталізму є Англія. Ім'я йому дав Лоренс Стерн, назвавши свою подорож Францією «сентиментальною» і показавши читачеві своєрідну «мандрівку серця». Однак культ почуття узаконив до нього в літературі, мистецтві, а потім і у житті Річардсон. У різних країнах сентименталізм проявляв себе по-різному. В Англії твори сентименталістів поєднували в собі критику соціальної несправедливості з проповіддю незлобивості, містикою та песимізмом («Векфільдський священик», «Покинуте село» Голдсміта, «Нічні думи» Юнга та ін.) У Франції сентименталізм представлений головним чином творчістю Руссо та його послідовників. У Німеччині – рухом «Бурі та натиску».

При всій конкретній різноманітності ідей та художніх форм у світогляді та творчості сентименталістів присутні три важливі елементи:

- культ почуття;
- культ природи;
- культ людини.

У зв'язку з цим сентименталістами рішуче переглядається проблема виховання: метою його оголошується формування чуттєвості, тобто особливої сприйнятливості до краси природи, співчуття. У сентименталістів акцент переноситься із зображення дійсності, яка змальовується у їхніх творах як згубна сила, ворожа людині, на вивчення внутрішнього світу героя, його переживань.

Поглиблюється аналіз психології персонажа; дуже важливу роль набуває пейзаж, який одухотворений людськими почуттями і нерідко стає дзеркалом цих почуттів. Письменники сентименталізму особливо демократичні у виборі героя: нерідко це простолюдин, трудівник, якого вирізняє близькість до природи, природність і чутливість. Сентименталісти багато зробили для відродження інтересу як до народної поезії, так і до творчості Шекспіра та Рабле, яких особливо цінували за вірність природі та народності. Ослаблення оптимістичної віри в розум і у його майбутнє торжество надає творам сентименталістів відтінок смутку, меланхолійної споглядальності. Сентиментальний герой пасивний по природі та не здатний передбачити наслідки своїх вчинків, бути прагматичним, тож часто страждає, виглядає наївним диваком та почувається незатишно в світі.

Прості, пригнічені та слабкі люди були у фокусі сентименталістів, на відміну від класицистів, які зображували сильних та мужніх героїв. Зворушливе та чуттєве прийшло на зміну величному та піднесеному. Ставлення до природи теж еволюціонує, якщо класицисти не помічали її, то просвітницькі реалісти вже змальовували її як причину людських змін та як поштовх до переродження. Сентименталісти ж змальовують її як об’єкт споглядання та замилування красою, мирне спілкування простих людей з нею.

Менш значну, ніж вище названі напрями, проте помітну роль у просвітницькому мистецтві грає рококо, що виникло ще XVII столітті у романах класицистичного напряму (у Франції та Німеччині). Для цієї літератури характерні невеликі за розміром твори (в поезії – сонет, мадригал, рондо, балада, епіграма), жартівливого чи жартівливо-іронічного змісту, орієнтованого на вузьке коло читачів – відвідувачів аристократичних салонів. Поети воліли оспівувати дари Вакха і Венери і були далекі від прославлення цивільних ідеалів. У «легкій», «поверхневій» поезії та прозі рококо відбився як очевидний занепад культури вищих феодальних кіл, так і неприйняття безрадісної реальності.

Література рококо – це свідома естетична утопія, що виникає як результат скептичної оцінки деяких суттєвих сторін просвітницької думки. Як правило, зображувалися пастухи та пастушки на тлі умовного пейзажу; ошатні кавалери і дами, одягнені в важкий оксамит і сліпучий атлас, які гуляють, спілкуються, танцюють, ледарюють.

Представники	Герой	Ідеї	Конфлікт
-Ж.-Ж. Руссо “Юлія або Нова Елоїза”, -А. Прево “Манон Леско”, -Ф. Шиллер “Розбійники”, -Й. -В. Гете “Страждання молодого Вертера”	Проста, чуттєва, природня людина	Прикрашання та ідеалізація дійсності, «виховання серця» як засобу змінити світ	Емоційність як протиставлення розсудливості, ірраціональність та загадковість як протиставлення раціо.

6. Просвітництво в Англії. Творчість Даніеля Дефо. Роман «Робінзон Крузо». Творчість Роберта Бернса

6.1 Просвітництво в Англії

Англійські просвітники, на відміну від просвітників інших країн, виступили в епоху, що не передувала революції, а вже після того, як вона відбулася в їхній країні («Славна Революція» 1688 р.). Серед англійських просвітників не було єдності поглядів. Одні (Поуп, Аддісон, Стіл, Дефо, Річардсон) в основному схвалювали існуючий лад, апологетично ставилися до прогресу, бачивши в ньому запоруку подальшого неухильного вдосконалення людини та суспільства. Інші (Свіфт, Філдінг, Смоллетт, Голдсміт, Шерідан), були переконаними демократами, різко критикували нелюдяність ладу, що народжувався, шукали шляхи до кращого майбутнього, але в рамках існуючого суспільства.

Англійське Просвітництво у своєму розвитку пройшло три етапи: раннє Просвітництво (від «славної революції» 1688 р. до 1740 р.), зріле Просвітництво (40 – 50-ті рр.) та пізнє Просвітництво (60 – 80-ті рр.)

У перший, ранній період англійського Просвітництва панівним напрямом у літературі є класицизм. Важливу роль у становленні англійської просвітницької літератури і, зокрема, у розвитку просвітницького роману зіграли сатирико-повчальні журнали («Балакун», «Глядач», «Опікун» та ін.), що видавалися Джозефом Аддісоном (1672 – 1719 рр.). Теми для нарисів ці журнали черпали із тогочасної англійської дійсності, а це допомогло при відшукуванні сюжетів для описового роману – одного з провідних прозових жанрів літератури англійського Просвітництва. Найбільш видатними представниками англійської просвітницької літератури на ранньому етапі її розвитку були Даніель Дефо та Джонатан Свіфт, які створили перші чудові зразки просвітницького роману, який приніс світову славу англійській літературі XVIII ст. і дуже вплинув на літератури інших європейських країн.

40 – 50-ті роки – наступний етап у розвитку англійської літератури XVIII ст. Це час поширення просвітницьких ідей, період зрілого Просвітництва. Панівним напрямом в англійській літературі стає просвітницький реалізм, панівним жанром – роман, що досягає у своїй еволюції наступного, вищого ступеня розвитку.

Сем'юель Річардсон (1689 – 1761 рр.) – основоположник сімейно-побутового роману. Він демократизував літературу свого часу, сміливо ввівши в неї нового героя (буржуа і простолюдина), якому класицистична література призначала лише комічні або другорядні ролі. Представники непривілейованих класів у зображенні Річардсона виявляються духовно багатшими та гіднішими за героїв-аристократів. Незвичайний успіх романів Річардсона у XVIII ст. пояснюється і пильною увагою письменника до внутрішнього світу своїх героїв, до їхньої психології та моралі. Річардсон ввів у англійську художню прозу глибокий аналіз духовного життя. Цьому значною мірою сприяв жанр роману у листах, до якого він звернувся у своїй

творчості. Найвідоміші романи Річардсона – "Памела, або Винагороджена чеснота" (1740 р.), "Кларисса, або Історія молодої леді" (1747 – 1748 рр.), "Історія сера Чарльза Грандіссона" (1754 р.).

Досить поміркованому представнику просвітницької літератури Річардсону протистоїть переконаний демократ Генрі Філдінг (1707 – 1754 рр.). Багато в чому їхні творчі позиції різняться: естетичні принципи, тематичне охоплення дійсності, глибина його художнього пізнання і віддзеркалення, жанр роману тощо. Роман Філдінга перетворюється на твір великого реалістичного розмаху, набуває цілком самостійного значення «комічної епопеї», що служить викриттю та осміянню найважливіших вад англійського суспільства («Історія Тома Джонса, знайди» («The History of Tom Jones, a Foundling», 1749 р.).

Молодшим сучасником Філдінга був романіст Тобайас Джордж Смоллетт (1721 – 1771 рр.). В історію англійської літератури XVIII ст. Смоллетт увійшов як письменник філдінгівського, демократичного напряму. Основна літературна спадщина Смоллетта, який творив у різних жанрах, становлять його романи, найбільш відомими серед яких є «Пригоди Родріка Рендома» (1748 р.) і «Пригоди Перігріна Пікля» (1751 р.). Критика англійського суспільства носить у романах Смоллетта ще різкіший і непримиренніший характер, ніж у романах його великого попередника.

Глибоких змін зазнає англійська література у 60 – 80-ті роки. Це третій, заключний, період історії літератури Англії XVIII в., період пізнього Просвітництва. У країні відбувається промисловий переворот, загострюються всі суспільні протиріччя. Істотно змінюється і літературна ситуація. В англійській літературі виникає новий напрямок – сентименталізм, який отримав свою назву від роману Л. Стерна «Сентиментальна подорож» (1768 р.). У цей період виділяється творчість двох найбільших представників англійського сентименталізму – Лоренса Стерна (1713 – 1768 рр.) та Олівера Голдсміта (1728 – 1774 рр.).

6.2 Творчість Даніеля Дефо.

Син лондонського торговця Джеймса Фо, пуританина-дисидента, Даніель (Daniel Defoe, бл. 1660 – 1731 рр.) закінчив приватну протестантську школу, готуючись до духовної кар'єри. Священиком, однак, він не став, обравши комерційну діяльність, і до кінця своїх днів залишався «зразковим англійським купцем»: займався торгівлею вином, тютюном та трикотажем, виробництвом цегли та черепиці; жив деякий час в Іспанії, побував в Італії, Франції та Баварії, верхи на коні об'їздив рідну Англію і знав її так добре, як, можливо, жоден із його сучасників.

Починаючи з 1690-х років Дефо виступає в пресі як поет-сатирик і публіцист на захист нового ладу, проти феодальних порядків, які вже застаріли. Чудовим зразком публіцистики Дефо може бути його «Досвід про проекти» (1697 р.). Автор трактату, розмірковуючи про шляхи вдосконалення існуючого соціального порядку, висуває низку ідей про реформи в галузі

комерції та фінансів, пропонує створити суспільство «для заохочення наук», наполягає на необхідності жіночої освіти. Залишаючись прихильником конституційних свобод, Дефо викриває соціальні контрасти багатства і бідності, свавілля і безправ'я, наприклад, у «Клопотаннях бідняка» (1698 р.). Войовничо-демократичний дух, властивий кращим памфлетам Дефо, пронизує його знамениту віршовану сатиру «Чистокровний англієць» (1701 р.). Приводом до її написання послужила полеміка, що розгорілася в цю пору між торі і вігами про право Вільгельма III, голландця за походженням, на англійський престол. Сатира Дефо була різкою відповіддю торійській партії, яка мріяла про реставрацію абсолютної монархії і вважала, що чужинець Вільгельм Оранський не може бути королем «чистокровних англійців». Доводячи, що англійська нація історично виникла внаслідок змішання безлічі різних народностей, Дефо висміює претензії англійської знаті на чистоту походження, розвінчує як фікцію поняття «чистокровний англієць» і протиставляє оманливому блиску продажних дворянських титулів велич, засновану на особистих заслугах.

Після смерті Вільгельма III на престол вступила дочка Якова II Анна (1702 – 1714 рр.). У країні почалися переслідування пуритан-дисидентів. У цей час Дефо опублікував памфлет-містифікацію «Найкоротший спосіб розправи з дисидентами» (1702), в якому від імені фанатика-реакціонера закликав нещадно відправляти на ешафот ослушників офіційної церкви. Відверта маячня та вимоги анонімного автора були прийняті спочатку за чисту монету, викликавши схвалення церковників і сум'яття серед дисидентів. Сатиричний задум Дефо був, однак, незабаром розкритий, його памфлет публічно спалено, а сам він засуджений до штрафу, тюремного ув'язнення та триразового виставлення біля ганебного стовпа. У в'язниці Дефо склав «Гімн ганебному стовпу» (1703 р.) – сповнене сарказму звинувачення тим, хто, незважаючи на закон, зневажає свободу думки. Громадянська кара Дефо перетворилася для нього на справжній тріумф: натовп, що зібрався на площі, аплодував автору «Гімну» і прикрасив гірляндами з квітів ганебний стовп.

Схожа містифікація була і з «A general history of the Pyrates», яку довгий час читачі сприймали за наукову працю, допоки не визначили її приналежність перу Дефо.

6.3 Роман «Робінзон Крузо» (1719 р.)

"The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York. Mariner; who lived Eight and Twenty Years, all alone in an uninhabited Island on the coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pirates. Written by Himself."

Роман Дефо стоїть на стику багатьох жанрів, природним чином включаючи їх риси і подібним синтезом утворюючи нову форму, чим представляє особливий інтерес. Значимість роману надає і той факт, що як герой Дефо вперше обрав звичайнісінького чоловіка, наділеного

хазяйновитою жилкою. Такий герой виник у літературі вперше, як і вперше було описано щоденні заняття на безлюдному острові.

Сюжет роману "Робінзон Крузо" розпадається на дві частини: в одній описуються події, пов'язані з суспільним життям героя, перебуванням на батьківщині; друга частина – самотнє перебування на острові. Розповідь ведеться від першої особи, посилюючи ефект правдоподібності, автора з тексту повністю вилучено. Однак, хоча за жанром роман був близьким до описового жанру реальної події (морської хроніки), назвати сюжет суто хронікальним не можна. Численні міркування Робінзона, його стосунки з Богом, повтори, описи почуттів, що оволодівають ним, навантажують розповідь емоційними та символічними складовими, розширюють рамки жанрового визначення роману. Недарма стосовно роману "Робінзон Крузо" було використано безліч жанрових визначень: пригодницький просвітницький роман (В. Дібеліус); авантюрний роман; роман виховання, трактат про природне виховання (Жан Жак Руссо); духовна автобіографія (Дж. Гюнтер); острівна утопія, алегорична притча, "класична ідилія вільного підприємництва".

Над Робінзоном Крузо Дефо зробив своєрідний просвітницький експеримент, закинувши його на безлюдний острів. Іншими словами, Дефо тимчасово "вимкнув" його із реальних суспільних зв'язків, і практична діяльність Робінзона постала у загальнолюдській формі праці, підсумок і надбання якої і застосував на безлюдному острові головний герой. Цей елемент і становить фантастичне ядро роману та водночас таємницю його особливої привабливості.

Ознаками духовної автобіографії виступає у романі сама форма розповіді, властива цьому жанру: мемуарно-щоденникова. Елементи роману виховання містяться в міркуваннях Робінзона та його протистоянні самотності та природі. Роман можна прочитати і як алегоричну притчу про духовне падіння та відродження людини. Будь-яку дріб’язкову подію Робінзон осмислює як "промисел божий", а випадковий збіг трагічних обставин – як справедливу кару і спокуту за гріхи. Навіть збіги дат видаються герою осмисленими і символічними. Згідно Дж. Старру, Робінзон виступає у двоєдиній іпостасі – і як грішник, і як обранець божий.

Роман можна також інтерпретувати як варіацію біблійного сюжету про блудного сина: Робінзон, який зневажив поради батька, покинув батьківський дім, та поступово, пройшовши через найжорстокіші випробування, приходить до єднання з Богом, своїм духовним батьком, який, наче винагороду за покаяння, дарує йому зрештою порятунок і благоденство.

Оповідальна структура роману Дефо "Робінзон Крузо" виконана у формі самооповіді, оформленої у вигляді поєднання мемуарів та щоденника. Погляди персонажа та автора ідентичні, а, точніше, точка зору персонажа є єдиною, оскільки автор від тексту повністю абстрагований. Замикання у межах достовірного було визначальною характеристикою авантюрного та психологічного романів. Сам образ головного персонажа не настільки однозначний, як може здатися при першому прочитанні. Якщо на острові

Робінзон виступає в ролі творця, трудівника, який шукає і вибудовує гармонію з природою та з самим Богом, то в доострівній частині роману він показаний з одного боку, як типовий шахрай, що йде на ризиковані заходи з метою збагачення, а, з іншого, як людина авантюри, яка шукає пригод, удачі. Перетворення героя на острові носить казковий характер, що підтверджує його повернення у вихідний стан при поверненні в цивілізоване суспільство. Чари зникають, і герой залишається таким, яким і був.

Думки дослідників щодо способів досягнення чарівної ілюзії правдоподібності у романі Дефо сильно розходяться. До цих способів відносять:

1) звернення до мемуарної та щоденникової форми;

2) прийом самоусунення автора;

3) введення "документальних" підтверджень оповіді – описів, реєстрів та ін;

4) докладна деталізація;

5) повна відсутність літературності (простота);

6) "естетична навмисність";

7) вміння схопити зовнішній вигляд предмету цілком і передати його у кількох словах;

8) вміння брехати та брехати переконливо.

Стосовно простоти мови, то сам Дефо висловився: «If any man were to ask me, which would be supposed to be a perfect style, or language, I would answer, that in which a man speaking to five hundred people, of all common and various capacities, idiots or lunatics excepted, should be understood by them all in the same manner with one another, and in the same sense which the speaker intended to be understood--this would certainly be a most perfect style.» [3]

Робінзон – книга про самотність. Острів – метафора, що символізує самотність людини у хоч і обжитому та густонаселеному, але чужому та ворожому світі. Кожна людина по-своєму самотня, і тому може відчути себе Робінзоном. Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна – це ми всі чудово знаємо. Але кожному з нас необхідно час від часу побути наодинці із собою. Філософ Е. Фромм так говорить про це: «Парадокс людського існування полягає в тому, що людина в той же час шукає і близькості і незалежності, єднання з іншими і збереження своєї особливості та унікальності».

Риси роману:

- розум та праця – рушійні сили прогресу;
- в основі твору лежить правдоподібна історія;
- форма щоденника дозволяє переконати читача в реалістичності зображення;
- вчинок та дія – основа змін;
- Робінзон як образ простої людини стає новим героєм, прикладом до наслідування;
- зображення психології персонажа через виклики та шляхи їх вирішення;

- природа як рушій та поштовх до духовних змін;
- «ідеал природньої людини», пошук людиною свого місця в світі та гармонії з ним.

Твори Дефо, написані після «Робінзона Крузо», виключно різноманітні за своєю жанровою природою: тут і авантюрні романи, що продовжують традиції шахрайського жанру, – «Молль Флендерс» (1722 р.), «Полковник Джек» (1722 р.), «Роксана» (1724 р.), і морський пригодницький роман "Капітан Сінглтон" (1720 р.), і роман-щоденник "Щоденник чумного року" (1722 р.), і, нарешті, романи-мемуари, що є віддаленим прообразом історичного роману – "Мемуари кавалера" (1720 р.), "Мемуари англійського офіцера, капітана Джорджа Карлтона» (1728 р.).

Усі романи Дефо написані у формі мемуарів, щоденників чи автобіографій. Незвичайний дар перетворення дозволяє письменнику виступати від імені злодія, повії, пірата. Майже всі його герої – злочинці, майже всі – сироти та підкинуті, які не пам'ятають рідні. Капітан Сінглтон, голова піратської зграї, був вкрадений ще дитиною, Молль Флендерс народилася в Ньюгейтській в'язниці і кочує по всіх кублах і нетрях Англії, «полковник» Джек безпритульним хлопчиськом ночує в склодувних печах, заради шматка хліба починає красти, а в кінці роману стає плантатором-рабовласником. Герої ведуть запеклу боротьбу за існування, не гребуючи ніякими засобами. Дефо простежує їхній життєвий шлях з дитинства і до старості, показує їх у зіткненнях із жорстоким світом, розкриває вплив середовища на характери та долі та приходить до висновку, що справжнім винуватцем їхніх злочинів є суспільство.

6.4 Творчість Роберта Бернса.

Як людина та як поет Роберт Бернс (Robert Burns, 1759 – 1796 рр.) формувався під перехресним впливом двох національних культур, шотландської та англійської. Їхня взаємодія склалася здавна, але після унії загальнодержавною мовою стала англійська, а шотландська була зведена до рівня діалекту. Англія намагалися насадити свою культуру, що не могло не породити в переможеному, але не зламаному народі завзятого бажання зберегти національні традиції, зберегти рідну мову. Роберт Бернс, який творив у цих умовах, зумів піднятися і над схилянням перед англійською культурою, і над національною обмеженістю, зумів увібрати в свою поезію все найкраще з обох літературних традицій, по-своєму осмисливши і синтезувавши їх.

У ранніх поетичних творах Бернса чітко видно сліди знайомства з поезією Поупа, Джонсона та інших представників просвітницького класицизму. І пізніше у поезії Бернса неважко знайти перегуки з багатьма англійськими та шотландськими поетами. Але Бернс ніколи не дотримувався традицій буквально, він переосмислив їх і створив власну. Те саме можна сказати і про ставлення Бернса до фольклору – основи його поезії. Воно проявляється у зовнішній подобі мотивів і форм, але в той же час і у глибинному осягненні ним суті народної творчості та органічному злитті її з

передовими ідеями століття. У народній пісні авторська особистість розчинялася, а Бернс злив голос народу з поетичним «я», яке живе у теперішньому. Головні теми його поезії – любов і дружба, людина і природа (людина – син природи і трудівник у ній, вона годує та формує його).

Любов у Бернса – почуття природне, воно полягає у самій природі людини. Вже рання лірика – це вірші про право молодості на щастя, про її зіткнення з деспотизмом релігії та сім'ї. Кохання у Бернса завжди є силою, що допомагає відстояти кохану людину, захистити її і себе від лицемірних та підступних ворогів. До поетичного світу Бернса одночасно з ліричним «я» увійшли життя та долі його сучасників: рідних, друзів, сусідів, тих, кого, зустрівши випадково, надовго запам'ятовував поет. Йому була чужою байдужість до людей. Одних він любить, товаришує з ними, інших – зневажає, ненавидить; багатьох називає по іменах, викреслюючи точними мазками характери настільки типові, що за ім'ям постають життя та особистість, і читач надовго запам'ятовує їх. Такими є корислива і зла Меггі з млина, наполегливий і чарівний сільський серцеїд Фіндлі, гордий Тіббі, веселий Віллі – обожнювач гулянок, друг поета старий Джон Андерсон. А серед них сам Бернс – веселий і сміливий, ніжний і палкий у коханні, вірний у дружбі. Він бреде цілиною за дерев'яним плугом, занурюється в роздуми над книгою, крокує серед руїн, вересовими пустками і межами вівсяного поля. У рідному звичному світі йому знайоме все, і він ділить із читачем щасливі та важкі хвилини свого буття.

Закоханість у життя, щирість почуттів – усе це живе у поезії Бернса разом із силою інтелекту, що виділяє з-поміж маси вражень головне. Вже ранні вірші Бернса сповнені глибоких роздумів про час, життя і людей, про себе та інших, таких, як і він, знедолених людей. Поруч із піснями про кохання, розлуку, смуток, піснями, написаними на популярні народні мотиви, виникали такі поетичні відкриття, як «Польова миша, чиє гніздо я розорив плугом», «Був чесним фермером мій батько», «Джон Ячмінне Зерно», «Дружба колишніх днів», «Гірській маргаритці», «Чесна бідність», кантата «Веселі жебраки». Бернс тяжіє до ідеалізації сільської простоти та поміркованості. Сімейні, дружні та інші зв'язки між людьми можуть по-справжньому процвітати лише за умов благородної бідності. "Чесна бідність" – мотив дуже стійкий у поезії Бернса. Цій бідності поет протиставляє розкіш, що розбещує людей і спотворює всі природні відносини.

Невпинний рух часу, на переконання Бернса, полягає в тому, що старе має поступитися новому («Мости Ейра», 1786 р.). Рух уперед і лише вперед утверджував він як закон буття. Боротьба віджилого і нового у Бернса драматична, загрожує і непередбаченими випадковостями, і трагедіями, але все, що стоїть на шляху до майбутнього, має бути знищено. Такий підтекст «Пісні смерті» (1792 р.), «Дерева Свободи» (1793 р.). Всі відгуки Бернса на революцію у Франції – не лише свідчення симпатій до неї, а й програма боротьби за бажану Свободу і Справедливість, за справжню «Велич Людини», непідвладну коронам та грошам.

Очищуючи вірш від пихатості і штампів, Бернс прагнув максимальної виразності поетичного слова. У його віршах звучить шотландський діалект;

багато хто з них написані на мотиви народних пісень і стали піснями, які і сьогодні співає Шотландія. Оновлення та демократизація тематики, мови, художніх засобів йшли у нього в єдності з перебудовою традиційної системи ліричних жанрів, її збагаченням. Дивовижна енергія, гострота і багатство суджень, винахідливість у полеміці та сила аргументів, багатство ритмів та інтонацій, дивовижна гнучкість та барвистість народної мови – ці характерні риси кращих віршів Бернса завоювали йому всесвітню популярність.

7. Творчість Джонатана Свіфта. Особливість роману «Подорожі Гуллівера». Творчість Річарда Брінслі Шерідана

7.1 Творчість Джонатана Свіфта

Джонатан Свіфт (1667 – 1745 рр.) – автор сатиричних памфлетів «Битви книг» (*The Battle of the Books*, 1697 р.), «Казка бочки», (*A Tale of a Tub*, 1704 р.) «Листи сукнороба» (1724 – 1725 рр.) та роману «Мандри Гуллівера» (англ. *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*) (1726 р.).

Свіфт стоїть окремо від інших письменників Англії, своїх сучасників. Він був різко протилежний ідейному напрямку англійської літератури XVIII століття, не створив своєї школи, не знайшов у Англії гідних спадкоємців. Йому був глибоко чужий компромісний характер англійського Просвітництва. Він був незадоволений результатами "славної" революції оскільки для нього боротьба ще не завершилася. Свіфт за своїм духом ближчий до французьких просвітників.

Свіфт послідовно і нещадно викриває аристократію. Він зло висміює паразитизм і розбещеність дворянства. Аристократія виправдовує своє право на існування військовими доблестями, але Свіфт відкидає цей аргумент. У памфлеті "Поведінка союзників" Свіфт різко засуджував війну, яка приносить славу та багатство полководцям, а іншим причиняє страждання. Ненависть до політичних установ аристократії, до підлості та безглуздості державного устрою тогочасної Англії становить характерну рису свіфтівської сатири. Найбільше уваги Свіфт приділяє викриттю мерзенності сучасного йому політичного ладу, найуїдливіше його сатира описує державну машину, розбещеність монархів та їх горезвісне "милосердя".

7.2 Особливість роману «Подорожі Гуллівера».

Жанрова природа «Подорожів Гулівера» визначається поєднанням особливостей романної та памфлетної форм. Памфлетна основа проявляється у публіцистичності та конкретності викриття, у відкритій підпорядкованості всієї структури твору та створених у ньому образів певному задуму автора. Але водночас твір Свіфта відзначений особливостями романного жанру. Образ Гулівера, пов'язуючи всі частини твору, стає його центром. У ставленні героя до навколишнього світу намічаються певні зрушення та зміни. Можна говорити про тенденцію сюжету до саморозвитку. "Подорожі Гулівера" – це сатиричний філософсько-політичний роман на ранній стадії розвитку просвітницької літератури в Англії, коли жанр роману знаходився в процесі становлення. Специфічна особливість свіфтівського роману – яскраво виражена публіцистична природа твору.

Роман складається з 4-х частин, у кожній з яких розповідається про перебування Гулівера в тій чи іншій країні (у ліліпутів, велетнів, Лапуті, країні гуїнгнгмів). Композиція роману ясна, строго раціоналістична. Вона

ґрунтується на контрастах. Автор демонструє різні варіанти політичного та суспільного устрою. Кінець XVII – перша половина XVIII ст. знаменує собою низку політологічних студій на тему державного управління: «Нова Атлантида» Ф. Бекона, «Богословсько-політичний трактат» Б. Спінози, «Дух законів» Ш. Монтеск'є, «Левіафан» Т. Гоббса, «Два трактати про правління» Дж. Локка. Дж. Свіфт також дискутує по цьому питанню: республіканське правління стародавнього Риму вважається письменником найкращим типом державоустрою.

Твір будується як роман-подорож пригодницько-фантастичного характеру, що робить його особливо цікавим для дітей. Однак кожен з епізодів роману, крім цікавості, містить у собі і глибинний пласт. Подорожі Гулівера – це історія збагачення уявлень людини про світ. У романі поставлено питання відносності людських знань. Твір написано від першої особи. Починається він з опису прозового життя доктора Гулівера, сина власника невеликого маєтку. Це середній англієць, що має середню англійську сім'ю, – типовий персонаж роману XVIII ст. Сам Гулівер дуже практично міркує (оселився неподалік гавані, розраховуючи знайти медичну практику серед моряків). У характері героя є такі привабливі риси, як допитливість та працьовитість. Години дозвілля він присвячує читанню найкращих авторів, вивчав мови.

Композиції роману відповідає і еволюція образу героя, який об'єднує всі чотири подорожі. Образ Гулівера складний. Це не просто "прохідна особа", що сполучає воєдино епізоди сатири, як Кандід у Вольтера, не просто свідок і учасник подій, оповідач, від імені якого ведеться розповідь. Гулівер підкоряється ходу подій, намагається пристосуватися до ситуації, що змінилася – не більше. Він не діє, а міркує і аналізує, намагаючись осягнути сутність явищ.

Але споглядальність Гулівера дієва, бо, хоч він не дуже активний у плані дії, та мислить він активно. Цим Гулівер різко відрізняється від образу практика і завойовника Робінзона Крузо, який так само відірваний від звичних умов європейської цивілізації. Робінзон Крузо – енергійний і вольовий буржуа-практик, який опановує багатства природи. Для Гулівера ж найцікавіше – це люди та їх суспільний устрій. Гулівер, який вміє мислити та співчувати людям, здатний побачити більше, ніж Робінзон. Тому Свіфт вкладає в уста Гулівера багато своїх власних думок. Але Гулівер далекий від того, щоб бути позитивним; його пасивність знищує цю можливість.

Крім того, Свіфт змінює своє ставлення до Гулівера протягом роману і нерідко іронізує над своїм героєм так само, як і над своїми ідеалами. Письменник відзначає покору цієї мислячої людини перед коронованими особами, такими як дурисвітом королем Ліліпутії, який завбільшки з Гуліверів палець. У країні ліліпутів Людина-гора нічого не робить, він не використовує своєї величезної сили, щоб знищити несправедливість та безглуздість устрою Ліліпутії. Свіфт хоче цим сказати, що, будучи велетнем серед ліліпутів, теж нічого не можна зробити з народом, котрий сам не хоче змінити свої порядки. Ось чому він безсилий: ліліпути його обплутали, але не тонкими мотузками, як раніше, не фізично, а духовно – феодальною мішурою, лестощами,

милостями, титулами, присягою. Гулівер стає ліліпутом вже в Ліліпутії, і боягузливо біжить від пігмеїв, бо внутрішньо сам переродився в пігмея.

У країні Бробдінгнег співвідношення змінюється: порівняно з велетнями Гулівер перетворюється на пігмея. І це знову ж таки не лише фізичне, а й духовне його перетворення. У освіченій країні велетнів Гулівер виявляє свою вузькість та консерватизм; він намагається захищати свою державу, вихваляючи її в розмовах з королем Бробдінгнега; він втрачає той критичний розум, який підносить його над ліліпутами, і стає сам пігмеєм. Гулівер надзвичайно стурбований своєю репутацією сміливця. Він нестримно вихваляється своїми "герої-комічними" битвами. Гулівер дрібніє як внутрішньо, так і назовні.

Дві перші частини книги тісно пов'язані між собою. Саме в них Свіфт втілив своє уявлення про велетнів та ліліпутів. Взаємини Гулівера з ними дають автору матеріал для своєрідного **«гумору відносності»**, який полягає в усвідомленні відносності всього існуючого. Зіставлення та обігрування істот різних розмірів дає автору можливість показати людину з незвичайної точки зору та розкрити нові сторони її природи. Так, наприклад, якщо дивитися на людину очима ліліпутів, то вона здасться величезною, якщо ж очима велетнів, то навпаки – маленькою. Все залежить від точки зору. Все, що претендує на абсолютність, порівнюється з нікчемним та малим. Таке порівняння має критичну мету. Церква стверджувала щось абсолютне, держава претендувала на непорушність. "Гумор відносності" сприяв розхитуванню всіх встановлених канонів.

Іншим прийомом, яким послуговується Дж. Свіфт є **«очуднення»**. Те, що Гулівером сприймається як звичне та загальноприйняте, його слухачами вважається неприйнятним, дивним, ба навіть дикунством чи варварством. Саме задля презентації контрасту і розповідає Гуллівер про звичаї своєї країни, розвінчуючи їх. То сам він дивується з порядків, в котрих живуть мешканці країв, куди він потрапив, то, навпаки, вони дивуються з того, які порядки в Європі, про які розповідає Гуллівер. Невідповідності, в яких він опинився можуть бути різними за природою: фізичною (країни ліліпутів та велетів), розумовою (єдиний розумний єгу), морально-етичною (толерантний та миролюбний на фоні ліліпутів), психологічною.

Якщо в "Казці бочки" відчувається вплив Еразма Роттердамського та памфлетної літератури Відродження, то в "Мандрах Гуллівера" Свіфт стає продовжувачем гротеску Рабле. У Свіфта немає непотрібних дрібниць – він зображує типове, глибоко проникаючи в суть описуваних ним явищ; у його сатирі вкрай мало побутових подробиць; він розглядає життя з точки зору цілого – держави, суспільного устрою, соціальних протиріч, права, ідеології. Щодо цього лінія Свіфта різко відрізняється від основної лінії літератури англійського Просвітництва – побутового реалізму, що зосередив свою увагу на "приватному житті". Свіфту, який творить на ранньому етапі Просвітництва, ближчим є гіперболізм Рабле і широкі горизонти письменників Відродження. Однак Свіфт – син математичного та раціоналістичного століття Ньютона та Декарта. Його реалістична фантастика перейнята духом

раціоналізму. Ця багата фантастика підкоряється холодному та гострому розуму.

Рабле зовсім не дбав про зовнішню правдоподібність – у нього типові риси епохи поставали в гротескному перебільшенні, причому цей гротеск був надзвичайно широкий і вільний. Всі цифри на сторінках його твору служать просто комічно перебільшеною заміною слова "багато". Однак у Свіфта все інакше. Його гротеск набуває суворої точності пропорцій. Ця протокольна точність грає подвійну роль у сатирі Свіфта: вона створює атмосферу правдоподібності та надає його сатирі уявну "науковість"; з іншого боку, точний вимір у дюймах і футах неіснуючих і неможливих речей носить відверто іронічний і пародійний характер. Гротеск Свіфта – раціоналістичний. Його фантастика позбавлена тієї яскравості та строкатості фарб, яка характерна для Рабле.

7.3 Творчість Річарда Брінслі Шерідана.

Першого успіху Річард Брінслі Шерідан (Richard Brinsley Sheridan, 1751 – 1816 рр.) досяг, коли ще молодим чоловіком став автором популярної п'єси «Суперники» (1775 р.). Наслідуючи давно відомі зразки англійської та французької літератури, комедії Мольєра та драматургів Реставрації, Шерідан створив веселу, дотепну п'єсу, яка висміює дурість, невігластво, манірність, користолюбство в житті та літературі. П'єса водночас пародіює порожнє світське суспільство та свідомо сентиментальну манеру його зображення. На старих прийомах, що утвердилися на сцені, будується новий, оригінальний твір. На противагу комедії сентиментальній, п'єса Шерідана відстоює принципи «веселої комедії», в художніх образах втілюючи думки трактату Голдсміта «Про сентиментальну та веселу комедії». За всієї безтурботності та невибагливості моралі «Суперників» очевидним є бажання автора не тільки порадувати глядачів, а й виховати в них повагу до природних почуттів, до щирої мужності та безкорисливості.

Цій меті відповідає і найзнаменитіша комедія Шерідана «Школа лихослів'я» (1777 р.). Вона міцно увійшла до тих вічних п'єс, які зникають з репертуару, одного театру, щоб тут же з'явитися на сцені іншого. Дотепність, що б'є через край, невимушена низка блискучих сцен, які висміюють світське суспільство з його безпринципністю, жадібністю і лицемірством, мають, по суті, просвітницьке призначення: сприяти моральному очищенню своєї країни, її благу. П'єса спрямована проти духовного падіння, неподобства та лицемірства вищих кіл. Парадоксальність і гострота комедії полягають у тому, що предметом викриття та осміяння в ній стають насмішники, злостивці, згубники чужих репутацій, які з професійною витонченістю знущаються з гідності та честі людей. Салон леді Сніруел, який об'єднує наклепників усіх штибів, є одним з тих, що вбивають не зброєю, а словом, не в чесному бою, а з-за рогу – це тло, на якому розігрується дія п'єси.

Сатирично зображуючи майстрів злослів'я, Шерідан викриває цілком реальне і широко поширене соціальне лихо: журнали та газети того часу, не

кажучи вже про світські вітальні, були сповнені прихованої внутрішньої боротьби за владу, за політичну перевагу – хитромудрими інтригами, у яких гинула честь і добре ім'я супротивника. Сумну популярність у цьому набув «Журнал джентльмена», розплідник зловісних чуток та анонімних звинувачень. Реальну небезпеку подібних видань випробував на собі через кілька десятиліть Байрон, якого усні та письмові наклепи вигнали з рідної країни. Блискуче змальований фон комедії не є пасивним. Він тісно пов'язаний з усією дією п'єси. Завсідники салону Сніруел розбещують леді Тізл, молоду недосвідчену дружину старого доброго сера Пітера, переслідують наклепами і ледь не знищують репутацію Марії, беззахисної вихованки сімейства Тізл.

Брати Серфес – Джозеф і Чарлз – протистоять один одному і як суперники в коханні (взаємне почуття з'єднує Чарльза з Марією, на якій заради грошей прагне дружитися Джозеф), і як суперники в прихильності багатого дядечка Олівера, від якого залежить їхнє матеріальне благополуччя. Протистоять вони один одному і як контрастні моральні типи: Джозеф – лиходій і таємний сластолюбець, який проголошує лише найвищі принципи, надаючи їм безапеляційну форму моральних сентенцій, однак, не сповідує їх; та Чарльз, який не приховує своєї легковажності, марнотратства, пристрасті до азартної гри, але вірний доброті та чуйності, які, на переконання просвітників, становлять справжню сутність людської природи.

Мистецтво драматурга полягає у вмілому поєднанні всіх ліній п'єси – історії подружжя Тізлів, історії братів Серфесів та «подвигів» школи лихослів'я. При обмеженому колі персонажів вони виявляються тісно – і дуже природньо – пов'язані один з одними. Навіть голова наклепників леді Сніруел має свій, аж ніяк не безкорисливий інтерес до головних героїв: вона поширює хибні чутки про зв'язок леді Тізл з Чарльзом, щоб розлучити його з Марією і завоювати його кохання; в той же час вона повчає всіх повторювати всюди про прив'язаність Марії до Джозефа, щоб позбутися ненависної суперниці.

Кульмінацією п'єси є знаменита «сцена з ширмою», за якою Джозеф ховає леді Тізл, яка прийшла до нього на побачення і коли в кімнаті зненацька з'являються сер Пітер Тізл і Чарлз. Непередбачені повороти у розвитку дії, – ефектні зміни декорацій і персонажів, феєрверк дотепів надають п'єсі особливий блиск. Напружений інтерес підтримується до останньої сцени, яка теж приховує в собі сюрприз: злісні інтриги леді Сніруел та її оточення викрито її «вірним» слугою Снейком, і зло, парадоксально, стає знаряддям добра та благополучного вирішення конфлікту.

8. Англійський Сентименталізм. Творчість Лоренса Стерна. Просвітництво у Франції. Творчість Антуана Франсуа Прево. Творчість Франсуа Вольтера.

8.1 Англійський Сентименталізм.

Друга половина XVIII століття в Англії – це час змін в економічному, філософському, соціальному та культурному житті країни. Відбуваються значні зміни й в англійській літературі. Основним літературним напрямом цього періоду стає сентименталізм. Соціальними передумовами його були насамперед зубожіння народу та розчарування у прогресі суспільства. Особливості англійського сентименталізму зумовлені також помірним характером боротьби просвітників зі старою аристократичною культурою. Література сентименталізму є глибоко демократичною. У творах письменників-сентименталістів прокидається інтерес до пересічної людини, співчуття до її бід. Відмова від раціоналізму просвітників та звернення до почуття, як джерела вдосконалення людини, визначають шляхи розвитку естетики англійського сентименталізму.

Література сентименталізму проголошує культ почуттів. Вона прагнула показати багатство емоцій та їхню роль у формуванні особистості. Письменники-сентименталісти прагнуть впливати на душі своїх читачів, уславлюючи життя на лоні природи, змальовуючи згубність міської цивілізації. Їхнім творам властива висока емоційність і одночасно простота вираження. Їхнє завдання – змусити читача повірити тому, що вони зображують, співпереживати негараздам героїв і стати від цього чистішим і кращим.

Однак на пізньому етапі сентименталізму англійські письменники вже добре усвідомлюють, що людину неможливо змінити лише за допомогою чутливості. І тоді в їхніх творах виникають картини боротьби людських пристрастей, зображуються суперечливі почуття, виникають портрети героїв зі складним внутрішнім світом, у якому високі моральні якості не завжди беруть гору над низовинними спонуками. Саме тому літературі пізнього сентименталізму притаманні не лише чутливість та м'який гумор, а часом і скептична усмішка. У період розвитку англійського сентименталізму основними творами були ліричні. Вони служили найбільш вдалим способом для вираження емоцій та почуттів особистості. У яскравих чуттєвих образах вони змальовували емоційні пориви, варіації настроїв.

Найбільш характерний герой поезії сентименталістів – це людина, близька до природи, її захоплений шанувальник. Поети оспівують самотність людини, що залишилася наодинці з собою, коли вона перед Богом розмірковує про свої діяння і прославляє красу навколишнього світу. Дуже часто ліричним героєм сентиментальної поезії виявляється юнак-віршотворець.

Ще одна тема поезії сентименталізму, невід'ємна від першої, – суєтність життя, короткочасність його радощів та постійний сум. Герой розмірковує про скороминущість всього живого. Скорбота за минулим змішується зі світлим

сумом спогадів про нього. Твори про смерть і тимчасовість всього земного одержують назву «цвинтарної поезії».

Поряд із прославленням відокремленого життя поблизу природи виникають і посилюються викривальні, соціальні мотиви. Особливо чітко вони звучать у поемі Олівера Голдсміта (Oliver Goldsmith, 1728 – 1774 рр.) "Покинуте село" (1770 р.). У ній поєднуються ідилічний опис минулого, в якому панував мир і спокій сільського життя, і гнівне викриття винуватців лих сучасного суспільства. Поет з обуренням описує руйнування селянської ідилії у результаті промислової революції та огорожування. Зігнані зі своєї землі, вони приречені на вічні поневіряння у пошуках свого закутку. Сумні картини покинутого села, де вже ніщо не нагадує про колишнє щастя, завершують поему.

Голдсміт звертається до теми гнобителів і пригноблених і у своєму найбільшому прозовому творі, одному з найпримітніших зразків сентименталістської прози – романі "Векфільдський священик" (1766 р.). Тут Голдсміт ще багато в чому близький авторам традиційних просвітницьких романів. Як і вони, письменник стверджує необхідність стрункої, логічно завершеної композиції, змальовує цілісні характери. Але в його творчості просвітницький роман набуває важливих нових рис. "Векфільдський священик" відноситься до жанру сімейно-побутового роману, настільки характерного для просвітницької прози. У ньому розповідається про сімейство провінційного пастора Примроза, у якому панують патріархальні відносини. Голдсміт розглядає ці відносини з позицій сентименталізму. Члени сім'ї Примроза живуть в ідилічній обстановці: у їхньому будинку майже завжди мир та злагода. Письменник змальовує привабливий образ свого героя, наївного, часом смішного, який сліпо вірить людям. Примроз – людина, яка живе по совісті, керується своїми почуттями, головне з яких – симпатія та співчуття оточуючим. Проте персонажі «Векфільдського священика» – не моделі поведінки, не ідеал. Голдсміт наділяє своїх героїв комічними рисами, які роблять ці характери живішими, – дружина Примроза самозакохана, його дочки марнославні, а син легковажний. Письменник злегка кепкує над ними, над їх непристосованістю до життя і тим, як часто приймають вони бажане за дійсне. Однак цей ідилічний світ неминуче має зіткнутися із жорстокою реальністю. Голдсміт чудово розуміє це. Моральні принципи пастора несумісні із законами тогочасного суспільства. Обдурений у своїй довірі до людей, ображений, Примроз ламається і опиняється у борговій в'язниці. Тут він бачить те життя, про існування якого раніше не підозрював.

Хоча Голдсміт досить правдивий в описі страшних картин злиднів і багато в чому при їхньому зображенні спирається на традиції просвітницького роману, у своєму викритті навколишнього світу він недостатньо послідовний. Письменник завершує трагічну історію щасливою кінцівкою. Відновлюючи рівновагу в ідилічному світі пастора Примроза, він утверджує гармонію сімейних та суспільних відносин. Опору автор знаходить у здоровому укладі життя третього стану. Саме тут виникають основи справжніх відносин між

людьми, суть яких у взаємопорозумінні та симпатії один до одного, саме тут бачить автор приклади щирості, порядності та доброзичливості.

8.2Творчість Лоренса Стерна

Порівняно короткий період розквіту сентименталістської літератури в Англії припадає на 60-ті роки, коли творив найбільший представник прози сентименталізму – видатний англійський письменник середини XVIII століття Лоренс Стерн (Laurence Sterne, 1713 – 1768 рр.). Його літературна спадщина налічує два романи – "Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена" (1760 – 1767 рр.), який складається з 9 книг, і "Сентиментальна подорож Францією та Італією" (1768 р.). Другий роман залишився незакінченим. Обидві книги були неймовірно схвалені читачами.

У своїй творчості Стерн підбив підсумок сентименталізму в англійській літературі і одночасно окреслив шляхи її подальшого розвитку. Його книги стали символом перехідної доби. Не пориваючи з культом почуттів, він, тим не менш, ставиться до нього з іронією та скептицизмом. Так виникає знамените мистецтво Стерна – мистецтво прихованого натяку, мистецтво напівзаперечення-напівствердження, в якому чутливість поєднується з сатирою, де підтекст не менш важливий, ніж те, що говориться відкрито.

Пильний інтерес до людини як до унікальної особистості, неповторної у своєму розвитку, став тією основою, на якій будувалася вся творчість Стерна. Його книги утверджують право людини вільно проявляти себе всупереч усім труднощам життя. Ці особливості творчості Стерна вимагають нових мистецьких засобів, які, однак, не заперечують досвіду письменників Просвітництва. У безперервній полеміці з ними і одночасно в опорі на них виникає художній метод романіста.

«Життя і думки Трістрама Шенді» – твір, що одночасно й продовжує традиції просвітницького сімейно-побутового роману, і повністю їх заперечує. Вся структура роману суперечить традиційному просвітницькому уявленню про сюжет. Основні проблеми, які порушує Стерн, – це одвічні проблеми просвітницької літератури, але вирішені вони по-новому. Вже сама назва містить у собі цю суперечність. Звичні «Життя та пригоди» замінені тут «Життям та думками». У центрі книги – питання про людську природу та способи її зображення. Стерн переносить акцент із традиційного у просвітницьких романах повчання читача на вивчення характеру героя. Він не так розповідає про вчинки персонажів, скільки досліджує причини, що спонукали їх до цих вчинків. Уявлення про характер складається з окремих зауважень та коментарів, які полягають у відступах від основної сюжетної лінії. Значне місце автор приділяє опису, начебто, зовсім незначайних подій та їхнє сприйняття героєм. Він підкреслює роль почуттів у цьому сприйнятті, їх безпосередність та швидкоплинність. Світосприйняття людини та її взаємовідносини з іншими людьми займають центральну позицію у розповіді, а місце зовнішньої історії життя займає «біографія душі».

У «Сентиментальній подорожі» (1768 р.) розповідь ведеться від першої особи. Але цього разу оповідачем виступає пастор Йорик. "Сентиментальна подорож" – програмовий твір Стерна. У ньому послідовно презентуються основні засади естетики письменника, поглиблюється погляд на світ, який отримав свій відбиток вже у першому романі.

Жанр «подорожніх нотаток» був широко відомий в англійській літературі XVIII століття. Опис подорожі континентом («гранд тур»), в яку для завершення освіти обов'язково вирушали багаті молоді джентльмени у супроводі наставників-компаньйонів, публікувалися досить часто. Однак твір Стерна різко відрізнявся від них як за формою, так і за змістом. Зовні – це нотатки допитливого мандрівника. Багато розділів названо відповідно до назв міст, де він побував. Однак уявна достовірність опису потрібна Стерну тільки для того, щоб читач поринув у звичний для нього на перший погляд світ. А далі на нього чекають несподіванки.

У книзі немає опису місць, ні точного викладу фактів, ні оцінки того, що побачив автор. У ній порушено хронологію, немає стрункої композиції. Опис незначних епізодів розростається до великих розмірів, обростає, начебто, нікому не потрібними деталями. І, навпаки, про значні явища йдеться побіжно, мимоволі.

Книга починається із середини діалогу між Йориком та невідомою особою. Далі герой приймає несподіване рішення – вирушити подорожувати Францією, щоб самому все побачити. Обривається книга також на півфразі. Послідовність викладу порушується вставними епізодами та запозиченнями з інших творів. А окремі сцени пов'язані так, що шляхетні вчинки, які зробив герой в одних, пояснюються непристойними причинами в інших.

Виявляється, автора зовсім не цікавить, що побачив мандрівник. Йому важливо лише те, як він сприйняв побачене. Тут, аналогічно першому роману, Стерн ставить психологічний дослід. Його герой, вирваний зі звичного життя, має бути холоднокровним спостерігачем всього, що трапляється йому на шляху. Але емоції, чудасії, складність характеру не дають Йорику бути просто спостерігачем. Вони роблять його учасником подій, накладають відбиток на його душу. «Сентиментальна подорож», як і «Тристрам Шенді», стає подорожжю у внутрішній світ героя. Вона необхідна для того, щоб розкрити його духовні якості, показати слабкості та достоїнства, суперечливість характеру та важливість миттєвих вражень для його формування. І якщо в «Тристрамі» події були показані ніби збоку, то в новому романі вони пропущені крізь свідомість та почуття оповідача, пережиті ним.

Стерн недарма робить своїм героєм пастора Йорика. Це чутлива людина, яка легко піддається враженням, він стає вмістилищем найсуперечливіших відчуттів, думок і почуттів. Стерн зображує найдрібніші відтінки його переживань, їх розвиток та модифікації, раптову зміну настроїв. Він показує, як у конкретній ситуації в душі Йорика виникає боротьба між великодушністю та скнарістю, шляхетністю та ницістю, відвагою та боягузством. Причому благородні почуття не завжди перемагають у цій боротьбі. Стерн будує характер головного героя відповідно до теорій Юма та Сміта, в яких основною

етичною категорією є симпатія до ближнього. Але в цій же теорії Юма він знаходить і відмову від її імперативності. Стерн скептичний та сумнівається у споконвічній чесноті людини та її прагненні до милосердя. Він дуже добре знає, як багато інших почуттів приховано у людській натурі. Це зумовлює руйнування сентиментального канону.

Йорик – типовий сентиментальний герой і одночасно його заперечення. Почуття його завжди помірні та забарвлені легкою іронією по відношенню до дійсності, до інших людей, до самого себе. Чутливість Йорика має ледь вловимий відтінок скепсису. Він імпульсивний і часто починає діяти за раптовим поривом душі. Але до кожного такого вибуху почуттів у нього додається певна частка егоїзму. Здійснюючи поганий вчинок, він часто намагається виправдати його, вдаючись до раціоналістичних аргументів. Але вони швидко руйнуються під натиском почуттів. Однак і самі вони в нього невизначені. Так, Йорік розуміє, що має бути милосердним і благородним, але іноді це благородство носить суто раціональний характер. Він починає діяти з примусу, тому що з погляду моральності так потрібно. І тільки коли в ньому перемагає щирість, почуття співчуття, герой Стерна змінюється.

Йорик уважно спостерігає за собою. Часто він аналізує свої вчинки та почуття, що їх супроводжують. Примітно, що такий аналіз ніколи не буває раціоналістичним. Це, швидше, сплав зворушливої чутливості, самолюбування і лукавого глузування з себе. І все це забарвлено гумором, за допомогою якого автор коментує описуване. Перед читачем розкривається душа людини у процесі переживань пережитого та побаченого. Такий опис зсередини з'являється в англійській прозі XVIII ст. вперше.

Проте герой часто судить себе поверхнево. Точніше, Йорик не завжди хоче судити себе «по правді». Адже його вчинки суперечать ідеалу, який він стверджує. Поверхневість самоаналізу у Йорика пояснюється лише тим, що герой бреше самому собі, намагаючись здаватися кращим, ніж він є. Іноді Стерн свідомо не до кінця досліджує причини поведінки, надаючи читачеві можливість самому вирішити те чи інше складне психологічне завдання. Так, у книзі виникає своєрідний підтекст.

Портрет героя неоднозначний, але психологічно точний. Йорик сприймає протиріччя людської натури як щось неминуче. Вбачаючи обмеженість людських можливостей і ще більшу обмеженість у здатності пізнання людини, він може лише гірко посміятися з цих протиріч, але не намагається нічого виправити. Непотрібним та безплідним вважає він і сатиричне осміяння дійсності. Звідси і виникає рівнозначне прийняття добра і зла, демонстративний аморалізм.

«Сентиментальна подорож» стала кульмінацією у розвитку англійського сентименталізму, а Йорика можна назвати провісником героя нового типу, який буде розроблений пізніше у реалістичній прозі XIX століття.

8.3 Просвітництво у Франції

Основним змістом ідейного життя Франції доби Просвітництва є напружена боротьба з політичною, суспільною, культурною системою феодального абсолютизму. Ця ідеологічна підготовка революції і становила головну суть французького Просвітництва, яке було войовничим та оптимістичним. Просвітники Франції вірили в розум, прогрес, у вдосконалення людського роду. Це вони дали світові благородний заклик: "Свобода, рівність, братерство" та зверталися до найактуальніших питань свого часу, відрізнялися енциклопеличністю знань і широтою інтересів. Вони вирішували проблему людини та її природи, визнаючи, що люди від природи рівні, а розумова і моральна їхня відмінність пояснюється різним вихованням та умовами життя. Під вихованням французькі просвітники, як і англійські, розуміли вплив на людину не сім'ї, а середовища, насамперед – громадських установ.

Філософською основою ідеології Просвітництва у Франції є французький матеріалізм XVIII століття (Мельє, Дідро, Гольбах, Гельвецій), який зіграв величезну роль в історії філософії. Він був тісно пов'язаний з розвитком наук (особливо природничих), накопиченням фактичного матеріалу у всіх галузях наукового пізнання світу. Література доби Просвітництва була невід'ємною частиною просвітницького руху. Її художні форми у Франції відрізнялися великою різноманітністю. Протягом сторіччя розвивався просвітницький класицизм. У традиційних класицистичних жанрах – оді, трагедії, епічній поемі – з'явилася нова, актуальна, політична та філософська проблематика. У літературі рококо, представленій комедією, малими оповідними та поетичними творами, поєднувалися розважальність та сатиричність. Просвітницький реалізм, який одержав теоретичне обгрунтування у працях Дідро, найповніше проявився у жанрі роману. У другій половині XVIII ст. остаточно сформувався сентименталізм.

Література періоду Просвітництва у Франції мала викривальний, войовничий характер. У ній переважали публіцистичні, пропагандистські, сатиричні тенденції. Ця спрямованість обумовила основні жанри, характерні для неї: політичний філософський трактат, філософський роман, громадянська трагедія. Найбільший вплив на французьку літературу XVIII століття справила література Англії, як найпередовішої в економічному та політичному відношенні країни Європи. Багато французьких письменників присвячують себе пропаганді англійської літератури (Вольтер пропагує англійських філософів та Шекспіра).

Епоху Просвітництва у Франції поділяють на три етапи:

Перший (1715 – 1750 рр.) відрізнявся поміркованою опозиційністю: у політиці панували монархічні погляди, у філософії – деїстичні. Це був час збирання просвітницьких сил, формування жанрів у літературі. Ключові фігури цього періоду – Монтеск'є та Вольтер.

Другий (1751 – 1789 рр.) пов'язаний з діяльністю Дідро та енциклопедистів. Віра в прогрес, науку покликала до життя матеріалізм і атеїзм, у політичних течіях – республіканські погляди.

Третій період хронологічно збігається з другим (1751 – 1789 рр.) – його виділення пов'язане з розшаруванням у лавах просвітників (що викликано соціальною диференціацією всередині третього стану) та утворенням демократичного крила, очолюваного Руссо. Прибічники цього руху побачили зворотний бік прогресу, важке становище народу і відобразили його ідеологію у своїх творах, написаних у дусі сентименталізму.

8.4 Творчість Антуана Франсуа Прево

Роман абата Прево (1697 – 1763 рр.) «Манон Леско» не належить до описових романів, проте він дає не менш показову картину життя французького суспільства свого часу. Найголовніше ж в ньому – письменник пропонує по-новому поглянути на суспільство і людину, зруйнувати стереотипи, що склалися, у підході до них. Роман з'явився у французькій літературі в 1731 році. Основу його становить історія кохання двох молодих людей – дівчини невідомого походження Манон Леско та молодого спадкоємця знатного дворянського роду кавалера де Гріє. Ця історія постає у зображенні автора як трагічне випробування, що ламає долю головного героя і приводить до загибелі саму Манон Леско. Причиною ж нещасть героїв Прево робить з одного боку випадок, з іншого "незбагненний", як каже сам де Гріє, характер його коханої.

Прево розповідає нам історію, у якій події розвиваються відповідно до характерів героїв. Але, хоча роман названий «Манон Леско», його головним героєм, очевидно, слід вважати кавалера де Гріє. Вже при першій зустрічі де Гріє, щоб супроводжувати свою кохану, зраджує своєму сімейному обов'язку. Втеча з Манон змушує його знехтувати волею батька, який послав його продовжити свою освіту. Надалі, позбавлений матеріальної та моральної підтримки, де Гріє, щоб забезпечити своє існування, обманює, здійснює різні авантюри, стає шулером, скоює вбивство і далі, опинившись в Америці, переживає смерть Манон, і повертається до Франції нещасною людиною. Всі ці події Прево зображує дуже лаконічно, головним стрижнем своєї розповіді змальовуючи конфлікт між обов’язком і почуттям, що розгортається в душі героя. Полюбивши дівчину незнатного походження, гідний син аристократичного сімейства кавалер де Гріє йде шляхом, що суперечить його обов'язку, волі батька та суспільній традиції. Історію де Гріє, нібито записану якоюсь знатною людиною зі слів героя, Прево подає як суворий урок, з якого читач повинен зробити важливі повчальні висновки.

Водночас, головне у романі полягає насамперед у розумінні письменником складності та багатозначності зображеного життєвого явища. Насамперед це стосується висунутої Прево концепції кохання. Любов де Гріє і Манон змальовується у романі як всепоглинаюча пристрасть, почуття, що стає їхнім сенсом життя й водночас великим випробуванням. Кавалер де Ґріє

не може забути Манон навіть після її смерті. При цьому він не здатний аналізувати свої почуття, його любов до чарівної Манон не піддається будь-якій раціоналістичній оцінці. Герой бачить і може оцінити тільки наслідки, трагічні для нього, але вловити причиново-наслідковий зв'язок подій, що відбуваються, йому важко. Іншими словами, життя виявляється більшим і складнішим за те, що ми про нього думаємо, і людина не завжди може все передбачити. Цю думку роману підкреслює авантюрний сюжет, багатий на надзвичайні пригоди. Так само складним і неоднозначним представлено у романі людський характер. У Манон Леско – дівчині, заради якої де Гріє здійснює свої безрозсудні вчинки, – Прево втілює красу і піднесеність почуття, показує геніальну чарівність особистості і водночас ницість, майже порочність. Манон Леско неймовірно любить де Гріє, але зраджує йому, знаючи, що цим вона приносить йому нещастя. Прево пояснює характер Манон багато в чому звичаями епохи, які в описуваний час, як свідчать історики, відрізнялися крайньою розбещеністю. З іншого боку, поведінка Манон залежить від обставин, в яких вона живе. На зради героїню штовхає не лише любов до розкоші, але в якихось випадках і прагнення виручити із скрутного становища того ж таки де Гріє. При цьому Прево зберігає образ Манон Леско як елемент загадковості. Її привабливість і для героя, і для оточуючих описується автором як щось таке, що існує ніби незалежно від їхньої волі і ніяк не пов'язана з жодними обставинами та умовами.

Як зізнається сам де Гріє, він був щасливий лише тоді, коли любив. Цим визнанням герой дає зрозуміти, що почуття для нього так само необхідне, як і дотримання обов'язку, і саме це робить його трагічною фігурою. Прагнення щастя, яке Прево розглядає як природну властивість людської особистості, у реальному житті найчастіше виявляється нереалізованим. Крім того, наділяючи Манон особливою привабливістю, Прево стверджує позастанову цінність людської особистості, що стає одним із найважливіших предметів обговорення у всій подальшій французькій літературі і насамперед у творах письменників, які належать, як Прево, до раннього періоду французького Просвітництва. Серед них особливе місце займають Монтеск'є та Вольтер. Значення творчості цих авторів велике вже тим, що саме їм належить заслуга перетворення окремих просвітницьких ідей на закінчену світоглядну систему.

8.5 Творчість Франсуа Вольтера

За своїми філософськими поглядами Франсуа Марі-Аруе (Вольтер) (1694 – 1778 рр.) – був деїстом. Він заперечував безсмертя і нематеріальність душі, рішуче відкидав вчення Декарта про «вроджені ідеї», протиставляючи йому емпіричну філософію Локка. У питанні про Бога і акт творіння Вольтер займав позиції стриманого агностика. У низці філософських питань погляди Вольтера помітно еволюціонували. Так, до 1750 року він розділяв оптимістичне світобачення, властиве європейському Просвітництву на ранньому етапі (Лейбніц, Шефтсбері, Поул), і пов'язаний з ним детермінізм – визнання причинно-наслідкового зв'язку, що панує у світі і створює відносний

баланс добра і зла. Ці погляди позначилися на його ранніх філософських повістях («Задіг» (1747 р.) і поемах – «Міркування про людину» (1734 р.)). У 1750-х роках Вольтер відходить від цієї концепції і робить рішучу критику оптимістичної філософії Лейбніца. Поштовхом послужив, з одного боку, його прусський досвід, з іншого – Лісабонський землетрус 1755 р., що зруйнував не тільки велике місто, але і оптимістичну віру багатьох сучасників в мудрість всеблагого вищого Промислу. Цій події присвячена філософська поема Вольтера про загибель Лісабона, в якій він прямо виступає проти теорії світової гармонії. На ширшому матеріалі ця полеміка розвинена у філософській повісті «Кандід, або Оптимізм» (1759 р.) та ряді памфлетів («Неосвічений філософ» та ін.). У своїх трагедіях Вольтер зберігає всі правила класицизму та всі його умовності. Але Вольтер динамічний, він – людина дії і повністю не міг би примиритися з урочистою піднесеністю, повільною величністю класицистичного театру. Вольтер робить свої трагедії емоційними та дієвими. Вплив шекспірівського театру також дається взнаки у його творах. Зберігаючи основу класицистичної трагедії, Вольтер вводить до неї і низку новацій. У більшості своїх трагедій він відмовляється від традиційного античного сюжету і переносить глядача до Індії, Китаю, Перу, Ассирії, які, щоправда, досить умовні. Але головне у Вольтера полягає в тому, що у своїх драматичних творах, як і скрізь, він пропагує просвітницькі ідеї. Театр Вольтера – це насамперед і виключно політична трибуна. Розсіювати морок забобонів та невігластва, виховувати ненависть до релігійного фанатизму та тиранії, славити ідеї свободи та громадянської рівності – ось завдання, які автор ставив перед собою. "Брут", "Смерть Цезаря", "Магомет", "Альзіра" та інші його трагедії просякнуті політичними ідеями.

Найяскравішим художнім спадком Вольтера і досі залишаються його філософські повісті. Цей жанр сформувався в епоху Просвітництва та ввібрав у себе основні його проблеми та художні відкриття. В основі кожної такої повісті лежить філософська теза, яка доводиться або спростовується всім ходом оповіді. Нерідко вона намічена вже в самій назві «Задіг, або Доля» (1747 р.), «Мемнон, або Розсудливість людська» (1749 р.), «Кандід, або Оптимізм» (1759 р.).

Жанр філософської повісті був створений Вольтером під сукупним впливом Монтеск'є, як автора «Перських листів» та Свіфта, як автора «Подорожей Гулівера». Від першого Вольтер перейняв пристрасть до східної екзотики та її протиставлення французькій сучасності як засіб загостреного, критичного показу французьких вдач і порядків. Від другого він запозичив сатиричне використання казкової фантастики, що виростає до комічних масштабів і подана в жартівливій, псевдонауковій формі. Однак на відміну від обох своїх попередників Вольтер використовував у своїх повістях техніку авантюрного роману з міцно побудованим цікавим сюжетом, що є нагромадженням найнеймовірніших несподіванок, збігів, зустрічей, появ зниклих осіб. Простоті фабули відповідає в повістях Вольтера строкатість стилю і тону оповіді, в якій поєднуються елементи фантастики та реалізму, а легка витончена іронія часом переривається серйозними філософськими

роздумами чи різкими саркастичними викриваннями різних мерзенностей та каліцтв суспільного устрою. Авантюрний сюжет носить у повістях Вольтера яскраво виражений раціоналістичний характер, окремі епізоди включаються далеко не випадково, а за строго продуманим планом, таким чином презентуючи різні ілюстрації певної філософської тези, яка демонструється у цій повісті.

У найглибшій і найбільш значній повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм» (1759 р.) виразно прослідковується філософський перелом, що відбувся у свідомості письменника після повернення з Пруссії та Лісабонського землетрусу. Оптимістична ідея Лейбніца про «строгу гармонію добра і зла», про причинно-наслідковий зв'язок, що панує в цьому «найкращому з можливих світів», послідовно спростовується подіями життя головного героя – скромного і доброчесного юнака Кандіда: за несправедливим вигнанням з баронського замку, де він виховувався в милості, слідує насильницьке вербування в рекрути, катування шпіцрутенами (відлуння прусських вражень Вольтера), картини кривавої різанини і мародерства солдатів, Лісабонський землетрус і т. д.

Оповідь будується як пародія на авантюрний роман – герої переживають найнеймовірніші пригоди, які відбуваються одна за одною у запаморочливому темпі; їх вбивають (але не до кінця!), вішають (але не зовсім!), потім вони воскресають; люблячі, розлучені, здавалося б, навіки, зустрічаються знову і поєднуються щасливим шлюбом, коли від їх молодості та краси не залишилося й сліду. Таким чином, повість будується як свого роду авантюрний роман – жанр дуже популярний серед читачів – сучасників Вольтера. Разом з тим, повість Вольтера при всіх, здавалося б, властивих їй ознаках пригодницького жанру скоріш є пародію на нього. Дія переноситься з Німеччини в Португалію, в Новий Світ, в утопічну країну Ельдорадо, де золото і дорогоцінні камені лежать на землі як прості камінці; Потім герої повертаються до Європи і, нарешті, знаходять мирний притулок в Туреччині, де вирощують плодовий сад. Вже сам контраст між приземлено побутовою кінцівкою та напружено-драматичними подіями, що передували їй, характерний для гротескної манери оповіді. Дія з її несподіваними, парадоксальними поворотами, стрімкою зміною епізодів, декорацій і персонажів виявляється нанизаною на безперервну філософську суперечку між лейбніціанцем Панґлосом, песимістом Мартеном і Кандідом, який поступово, навчений життєвим досвідом, починає критично ставитися до оптимістичної доктрини Панґлоса і відповідає: "Це ви добре сказали, але треба обробляти наш сад". Така кінцівка повісті може означати нерідкісний у Вольтера відхід, від певного рішення, від вибору між двома протилежними концепціями світу. Але можливе й інше тлумачення – заклик перейти від марних слів до реальних, практичних, нехай навіть малих справ.

На думку Шефтсбері, людська природа ніби передбачає приймати морально правильні рішення. Вольтер же ж, навпаки, показує як Кандід страждає саме від своєї наївності та моральної незіпсованості. Письменник змальовує події, які заперечують існування причиново-наслідкових зв’язків у

світі і перегукуються з постулатами скептицизму Девіда Юма. Вольтер демонструє існування у світі зла, в якому він розрізняє в основному два різновиди. Перше – це зло, закладене у самій природі. Його в повісті Вольтер демонструє на прикладі Лісабонського землетрусу, який насправді мав місце і забрав тисячі людських життів. Другий різновид зла – це зло, що походить від людей, несправедливого суспільного устрою. Воно проявляється у зловживаннях і збоченнях державної влади, у релігійній нетерпимості, у феодальному гніті та війнах, у становій нерівності, у колонізаторській діяльності тощо. Автор демонструє ті вади, які стоять на заваді шляху людського суспільства до розумного устрою, до прогресу. Сюжет твору побудований таким чином, що виділити якісь причини того, що відбувається – надзвичайно складно. Єдина логіка, яку тут можна виділити – це логіка маятника: герою то щастить, то нещастить і так відбувається по колу протягом всієї оповіді. Філософська суперечка так і не вирішується в кінці повісті. Туреччина, яка сприймається як маленький, затишний куточок, райська місцина, з практичної точки зору виявляється шматком землі, що нездатний прогодувати героїв. Та ж сама дихотомія проявляється і в любовному питанні. З позиції німецького ідеалізму Кандід, нарешті, здобув своє омріяне кохання та ідеал краси – Кунігунду. Однак з позицій англійського емпіризму – Кунігунда вже стара, дратівлива, втратила свою вроду. Звідси постає питання: що для людини першочергове: щастя чи істина, об’єктивна реальність чи персональне світовідчуття? Вольтер так і не дає однозначної відповіді на це питання і залишає його відкритим для читача.

У філософських повістях Вольтера не варто шукати психологізм, занурення у душевний світ персонажів, достовірне окреслення людських характерів чи правдоподібний сюжет. Головне в них – гранично загострене сатиричне зображення соціального зла, жорстокості та безглуздості існуючих суспільних інститутів та відносин. Цією суворою дійсністю і перевіряється справжня цінність філософських тлумачень світу.

Творчі риси повісті:

- Стиль Вольтера завжди стрімкий та насмішкуватий.
- До жодного з персонажів письменник не ставиться серйозно. Всі вони є втіленням якоїсь доктрини чи ідеї.
- Описане змальовується з точки зору раціо.
- Швидкий темп не дає читачу часу на сум.
- Критикує суспільний устрій та державні порядки.

9. Творчість Дені Дідро. Творчість П’єра Огюстена Карона де Бомарше. Творчість Жан-Жака Руссо.

9.1 Творчість Дені Дідро

Дені Дідро (1713 – 1784 рр.) походив із ремісничої родини. Його батько мріяв про духовну кар'єру для сина і помістив його в єзуїтський колеж. Протягом кількох років після закінчення освіти Дідро заробляв собі кошти для існування то уроками, то перекладами – взагалі заняттями, характерними для інтелігента того часу. Разом з тим він посилено поповнював свої знання, вивчаючи мови, природничі науки та філософію, поступово звільняючись від винесених ним з колежу забобонів. У 40-х роках Дідро виступив з першими своїми самостійними творами, які свідчили про велику самостійність та оригінальність його філософських поглядів і які принесли йому деяку популярність. З перших кроків у підготовці видання «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751 – 1780 рр.) він був її найенергійнішим діячем, а згодом і єдиним керівником. Її дописувачами були передові мислителі епохи: Жан д’Аламбер, Вольтер, Гельвецій, Шарль Луї де Монтеск’є, Жан Жак Руссо. Видання налічувало 35 томів статей на наукові, суспільні, філософські теми. У процесі виходу у світ томів Енциклопедії все вище зростав авторитет Дідро, все значнішим ставав його вплив на формування філософської думки. Він був автором більшості основних статей «Енциклопедії» на соціально-політичні теми і брав найактивнішу участь у редагуванні статей, складених іншими авторами. Характеристика соціально-політичних ідей основного ядра авторів Енциклопедії та характеристика соціально-політичних ідей Дідро не можуть бути відокремлені одна від одної.

Людина не зла і не гріховна за своєю природою, стверджував Дідро, вона стає такою в результаті поганих законів, поганого управління, поганого виховання. Сприятливим початком всіх дій людини є її особистий інтерес, її прагнення щастя. При поганому управлінні та поганих законах, навчав Дідро, особистий інтерес постійно стикається з суспільним інтересом. Людина досягає щастя за рахунок нещастя інших. Цей порядок, який перестав бути незмінним, може бути змінено. Себелюбство може стати великим благотворним початком, і приватний інтерес може співпадати із загальним інтересом, якщо суспільство буде перевлаштовано на засадах розуму. Однією з найважливіших засад упорядкованої держави Дідро вважає рівність всіх громадян перед законом. Дідро критикує станові привілеї дворян і духовенства.

У повісті "Черниця" (1760 р.) Дідро звертається до основного питання всієї просвітницької доби – питання про людину. Але на відміну від багатьох мислителів свого часу він переводить його з площини абстракцій в більш конкретний життєвий план. Така установка письменника ріднить його зі спадщиною англійського романіста Річардсона, який першим у вісімнадцятому столітті зобразив у своїх творах звичайну людину в її повсякденному побуті. Як і Річардсон, Дідро змальовує долю звичайної

людини – дівчини на ім'я Сюзанна Сімонен, дочки паризького адвоката, яку він показує у її зіткненні із середовищем. Але на відміну від Річардсона Дідро цікавить не особисте, індивідуальне в герої, а те, що робить його членом суспільства, його громадянські якості. Через призму окремої долі Дідро прагне показати закони суспільства. На окремому приватному людському житті він перевіряє адекватність цілої суспільної системи. Тому, взявши в основу ситуацію близьку до романів Річардсона, Дідро на відміну від останнього надає їй гострого громадянського та політичного сенсу. Це дозволило розглядати повість "Черниця" як один із найбільш революційних творів у всій французькій просвітницькій літературі.

Вона невелика за обсягом, однак, вирізняється надзвичайною насиченістю змісту як завдяки особливій виразності представлених у ній образів, передусім образу Сюзанни, так і завдяки багатоплановості розповіді. В цілому у "Черниці" можна виділити три найбільш значні плани – це, по-перше, суспільство і сім'я, по-друге, – монастир з його порядками, які Дідро піддає різкій критиці, і, по-третє, у повісті присутній комплекс ідей, пов'язаний із таким поняттям, як природа. Останнє поняття мало для просвітників особливо велике значення, оскільки природа розглядалася ними як одна з основ існування людини. Цей план розповіді Дідро пов'язує із образом Сюзанни Сімонен.

Звернемося до першого плану – зображення суспільства. Історію Сюзанни Сімонен Дідро розглядає у цілком реальних, конкретних побутових обставинах. Сюзанна росте в сім'ї заможного адвоката, має двох сестер, яких батьки забезпечили приданим на відміну від Сюзанни. Крім того, Сюзанна постійно відчуває неприязнь з боку сестер і навіть матері, яка потім зізнається їй у тому, що вона народилася у неї до шлюбу, тому є незаконною і не може розраховувати на рівні права зі своїми сестрами. Більше того, Сюзанні повідомляють, що її присутність у сім'ї є небажаною, оскільки вона постійно нагадує матері про людину, яка свого часу обдурила її. Мати пропонує Сюзанні піти в монастир, намагаючись переконати дівчину, що для неї – незаконної дочки та безприданниці, це єдиний шлях. Так Дідро встановлює зв'язок між суспільством та монастирем. Останній виступає в повісті як притулок для тих, хто знехтуваний суспільством, як засіб захисту суспільства від людей, які йому не потрібні. До того ж, згідно з звичаями, Сюзанна повинна залишити світське життя, щоб замолювати перед Богом гріхи своїх батьків. Дідро ж вважає, що батьки не мають права вимагати такого самозречення від своїх дітей. На прикладі Сюзанни він показує несправедливість цього порядку, дорікаючи церкві за те, що вона його підтримує.

Але по-справжньому критика церковної моралі розгортається в повісті у Дідро там, де він зображує перебування Сюзанни в монастирі, що становить другий та найважливіший план його розповіді. Описуючи долю Сюзанни, Дідро найважливішим, а то й єдиним, тлом подій, що відбуваються в повісті, робить монастир, куди потрапляє Сюзанна і з якого вона всіляко намагається звільнитися. Віддана в черниці поза своєю волею, Сюзанна порушує справу

про розірвання обітниці, а потім, коли судовий процес закінчується не на її користь, вона втікає з монастиря і, ховаючись від влади, йде в прачки, кожну годину, кожну мить наражаючись на небезпеку бути викритою і знову бути замкнутою в монастирі.

По мірі того, як Дідро простежує історію Сюзанни, він особливо докладно зупиняється на тих утисках, які вона зазнає в монастирі з боку черниць. Привертає увагу той факт, що у зображенні Дідро монастир – це аж ніяк не свята обитель, де всі тільки й стурбовані тим, щоб служити Богу. Між монахинями, як і між звичайними людьми, існують заздрість, інтриги, суперництво тощо. Найбільш гострий конфлікт між черницями та Сюзанною виникає тоді, коли вона офіційно заявляє про своє бажання повернутися до світського життя. Її звернення до суду розглядається ними як віровідступництво, святотатство саме тому, що воно публічне і таким чином завдає шкоди престижу монастиря. Водночас усі розуміють, що протест Сюзанни ґрунтується на усвідомленні нею того, що вона не здатна до монастирського життя. Таким чином, в оповідь входить одна з головних її тем – тема уподібнення монастиря до в'язниці, засудження його як установи, заснованої на насильстві над людською особистістю. Особливо велику увагу в описі випробувань, яким піддається головна героїня в монастирі, Дідро приділяє проявам жорстокості з боку черниць. Вони закривають дівчину в похмурому карцері, змушують ходити босими ногами по склу, тримають у лахмітті на холоді і т. д. Всі ці сцени не випадкові. Насильство, яке є основою монастирського буття, породжує жорстокість.

І, нарешті, третій план оповіді – план природи – пов'язується письменником насамперед із образом Сюзанни. Героїня виступає у романі не лише як реальна конкретна особистість, а й як узагальнений вираз природних устремлінь людини, властивих самій її природі. Щоб підкреслити цей природний початок, закладений у Сюзанні, Дідро кожне її зіткнення з ворожим середовищем супроводжує точною реєстрацією фізичного стану героїні. Вся поведінка Сюзанни постає саме як ланцюг фізіологічних реакцій на "роздратування" довкілля.

Таким чином, автор показує, що протест Сюзанни – це голос самої природи і що заточення людини в монастир є ворожим актом щодо самої природи людини. Цей мотив присутній у Дідро і там, де він описує звичаї черниць. Якщо у монастир і йдуть люди щиро віруючі, як настоятелька де Моні, це веде до ранньої смерті, до виснаження фізичних сил, оскільки релігійний екстаз, на думку Дідро, – свого роду хвороба, яка не може залишатися для людини без наслідків. В іншому випадку монастирське життя змушує людину лицемірити, перетворює на ханжу, може призвести і до морального падіння, як це відбувається з настоятелькою Арпажонського монастиря, яка переслідує Сюзанну своїми мерзенними домаганнями. Сюзанна бачить у монастирі людей, покалічених і фізично і духовно, оскільки закони монастиря суперечать суспільній природі людини.

У своєму відстоюванні громадського призначення людини Сюзанна виявляє переконаність, пристрасність, стає своєрідним борцем, домагаючись

поставленої мети – піти з монастиря. Борючись за свої людські права, Сюзанна виявляє дивовижну активність, показуючи, що саме дія є найефективнішим засобом у протистоянні злу та несправедливості. Так у романі розкривається думка про необхідність гуртування всіх здорових сил суспільства для боротьби з мерзенною дійсністю. В особі Сюзанни Дідро показує справді чудову людину, яку не можуть злякати і зіпсувати жодні обставини життя і яка може сама без сторонньої допомоги вибудовувати власну лінію поведінки, хоч це і загрожує їй безліччю небезпек.

Така концепція героя визначила у романі її характер. Образ Сюзанни – це з одного боку перемога реалізму, оскільки маємо звичайну, конкретну людину зі своєю конкретною долею і характером. Але з іншого боку – образ Сюзанни наділений і елементами ідеалізації. Крім того, обстоюючи свої погляди на людину та її місце в суспільстві, Дідро робить Сюзанну ніби рупором своїх ідей. Порушуючи психологічну достовірність образу, Дідро вкладає в уста вісімнадцятирічної Сюзанни думки, які могли народитися тільки в голові навченого життям видатного філософа, яким був сам Дідро. Тому, поруч із глибиною думки, твір Дідро вирізняє і публіцистична пристрасність. Це особливо підкреслюється тим, що вона написана від першої особи, а саме – від імені Сюзанни. Вона описує пережите нею у листі, з яким звертається до свого покровителя – маркіза. Ця форма безпосереднього звернення людини до людини, що використовувалася і до Дідро, у його творі набуває особливого забарвлення – вона стає формою, що виражає пристрасний заклик письменника до опору несправедливим порядкам, що свідчило не тільки про зрілість французької просвітницької думки, а й про підйом усієї суспільної самосвідомості загалом. Разом з тим звернення до розповіді від першої особи дозволило Дідро показати внутрішній стан героїні, доведеної навколишнім середовищем до відчаю, однак, вона бореться до кінця. У романі проявляється віра Дідро у можливості людини, у її здатність переламати ситуацію, зайняти гідне місце у суспільстві.

Цій же проблемі – а саме проблемі місця та призначення людини, відносин людини та середовища присвячені й дві інші філософські повісті Дені Дідро – "Небіж Рамо" та "Жак-фаталіст". Дідро розвиває в них багато з того, що було ним сказано у "Черниці", але йде значно далі, підводячи читача до діалектичного погляду на людську природу та на взаємини людини та суспільства. Все це дозволяє бачити в Дідро письменника, який передбачив багато з того, що з'явиться потім у реалістичній літературі і буде нею розвинене в XIX столітті. Так, досягнення французького реалістичного роману XIX століття – роману Стендаля, Бальзака – були б неможливі без Дідро.

Стиль Дідро:

- Енциклопедизм мислення;
- Створення реалістичних образів;
- Змалювання взаємовідносин різних прошарків суспільства;
- Замість боротьби з роком, фатумом закликає зображувати боротьбу з суспільством;

- Описує формування власної особистості;
- В драматичному мистецтві порушує актуальні теми та проблеми того часу, філософську проблематику;
- Герої-перонажі презентують новий погляд на світ.

9.2 Творчість П’єра Огюстена Карона де Бомарше

П’єр Огюстен Карон де Бомарше (1732 – 1799 рр.) писав протягом усього свого життя. Його судовий позов отримав відбиток у знаменитих «Чотирьох мемуарах для ознайомлення зі справою П'єра Огюстена Кароне де Бомарше» (1773 – 1774 рр.). Письменник не лише послідовно викладає свою справу, але логічно доводить, наскільки застаріло французьке судочинство, викриває весь суспільний устрій. Його особистий протест мав соціальний характер. Свою кар'єру драматурга Бомарше розпочав двома п'єсами у жанрі «міщанської драми» – «Євгенія» (1767 р.) та «Двоє друзів, або Ліонський купець» (1770 р.). У цих творах відчувався вплив Дідро.

Бомарше відкидає трагедію на античні сюжети, оскільки вона не вчить людей правилам моралі, придатним для життя. Головним способом впливу на глядача Бомарше вважав почуття співчуття: глядач, співчуваючи герою, зможе вберегти себе від помилок.

Ще 1772 року Бомарше написав комічну оперу з куплетами. Це був перший варіант «Севільського цирульника». Театр "Італійської комедії" відкинув п'єсу. Новий варіант п'єси було поставлено 23 лютого 1775 року на сцені "Комеді Франсез". Сюжет комедії, її драматичний конфлікт не видалися французькому глядачеві новими. Дурні старі люди, яких за допомогою слуг обдурює молодь, – давні комічні герої театру. Заплутана інтрига, помилки та впізнання, перевдягання героїв – все це теж було відомо з часів Менандра та Плавта. Однак, використовуючи традиційні прийоми комедії, Бомарше змальовує тогочасну дійсність.

Спритний цирульник Фігаро допомагає графу Альмавіві одружитися з молодою дівчиною Розіною, яку пильно охороняє старий опікун Бартоло. Бомарше зберігає не лише традиційний хід сюжету, а й традиційні типи – закоханий і ревнивий старець, молодий коханець, чарівна дівчина, спритний та розумний слуга. Але комедія відрізняється від старих французьких комедій і у певному сенсі перевершує їх. Своєрідність і перевага комедії Бомарше – насамперед у глибшому і суспільно-змістовному тлумаченні конфлікту.

Якщо підійти до комедії з традиційної точки зору, то конфлікт її полягає у зіткненні Розіни, графа Альмавіви та Фігаро з доктором Бартоло та його посіпакою доном Базіліо. Але в «Севільському цирульнику» є й інший, глибший конфлікт – зіткнення природних прагнень людської особистості з суспільним порядком. Комедія побудована на складній та хитромудрій інтризі. У передмові до неї Бомарше пояснює напруженість інтриги тим, що обидві сторони – і Фігаро, і Бартоло – дуже сильні супротивники, спритні інтригани та хитруни. Природно, що боротьба між ними носить дуже складний і багатий на несподіванки характер. У напруженості інтриги позначилося підвищення

ролі особистості, зростання її активності як наслідок розвитку капіталістичних відносин.

Інтрига рясніє комічними епізодами, вся комедія йде в бадьорому, веселому темпі. Граф Альмавіва перевдягається спочатку солдатом, а потім бакалавром, що надає всій дії веселого, маскарадного характеру. Веселість дії підігрівається витівками Фігаро, який ставить все догори дригом у будинку Бартоло. Цей образ має величезну літературну традицію. Його попередниками були і спритні раби античної комедії, і винахідливі слуги італійської ренесансної комедії і тип грасьосо іспанської комедії, і дотепні підприємливі слуги комедії Мольєра, Лесажа. Але Фігаро переростає рамки цієї традиційної театральної фігури і перетворюється на розумного і спритного плебея, вже не слугу, а самостійну людину, яка, крім ремесла цирульника, не проти зайнятися і всякими іншими заняттями. Альмавіві він служить лише тому, що той добре платить. Діапазон діяльності Фігаро надзвичайно широкий. Перш ніж стати цирульником, він був поетом, драматургом, лікарем, аптекарем. Фігаро підприємливий, сміливий, рухливий, винахідливий, хитрий, наполегливий. Він втілює в собі риси людини, яка вийшла з низів і має великі амбіції. Він привабливий і підкорює своєю енергією. Створюючи цей образ, Бомарше найбільше прагнув відтворити свій характер. Вже сучасники відзначали разючу подібність Фігаро з його автором. З одного боку, Фігаро – шахрай, навіть цинічний. З іншого боку, він не позбавлений чутливості. Він навіть пускає сльозу, розчулившись з приводу того, що поєднуючи закоханих, виконує «заповіт природи». Без таких чутливих ноток образ позитивного героя був у середині XVIII століття немислимий. Але чутливість – не найхарактерніша риса для Фігаро. Такою є насамперед його дотепність.

Популярності комедій Бомарше сприяли її мистецькі достоїнства. Незважаючи на численні у французькій літературі спроби створити нову драму, яка б протистояла класицистичній, тільки Бомарше вдалося подолати шаблони класицизму. Він створив живу реалістичну комедію, де характери героїв визначаються соціальним становищем (як про це говорив Дідро). Дія розвивається легко і невимушено, жива розмовна мова комедій зовсім не схожа на умовну книжкову мову героїв Корнеля, Расіна, а пізніше – Вольтера. Невичерпними видаються і комедійні засоби, до яких вдається автор цих веселих п'єс (перевдягання, підслуховування, кумедні підказки, репліки убік, незліченні гостроти та каламбури). Бомарше – майстер інтриги. Наприклад, у «Одруженні Фігаро» химерно переплітаються, зіштовхуються сюжетні лінії: Фігаро – Альмавіва, Альмавіва – Сюзанна, Альмавіва – графиня, графиня – Керубіно, Керубіно – Фаншетта, Бартоло – Марселіна, Марселіна – Фігаро. Таким чином у п'єсах Бомарше соціальна гострота поєднується з цікавістю та повчанням.

Проблематика комедій:

- Місце особистості в суспільстві
- Роль та місце мистецтва в суспільстві
- Проблема кохання, честі та відданості
- Соціальна нерівність та влада грошей

- Втручання людей в особисте життя одне одного
- Безправ’я народу та свавілля влади («право сильного»)
- Радість від життя та насолода ним

9.3 Творчість Жан-Жака Руссо

Жан-Жак Руссо (1712 – 1778 рр.) – французький філософ, письменник, композитор. Він, як ніхто інший із просвітників, був ідейним провісником Французької революції: мораль і політика якобінства були засновані на його філософських принципах. Своє життя, повне поневірянь і гонінь, він виклав у «Сповіді» (1765 – 1770 рр.), яка вважається найвідвертішою автобіографією у світовій літературі і справила величезний вплив на розвиток жанру сповіді. У «Сповіді» Руссо узагальнює найважливіші філософські теми:
1) значимість особистості, складності та протиріччя її розвитку;
2) культ чутливості, яка була для Руссо, одного з представників європейського сентименталізму, методом філософським та творчим;
3) культ природи, невід'ємної від душевного світу;
4) тема соціальної несправедливості, прагнення громадянської перебудови.

Філософські трактати Руссо

Популярність Руссо принесли його філософські трактати. «Міркування про науки і мистецтва» (1750 р.) визначало суспільну та моральну роль наук та мистецтв. Вивчаючи стан сучасного суспільства та історію людства, Руссо дійшов висновку, що науки та мистецтва мають негативний вплив на суспільне життя та мораль. У «Міркуваннях про походження та підстави нерівності серед людей» (1754 р.) автор досліджує важке становище народу і відрізняється від творів більшості просвітників як найбільш демократичною позицією так і елементами діалектичного підходу до історії людства.

Соціально-політичні погляди Руссо

У трактаті «Громадський договір» (1762 р.) Руссо висловив свої соціально-політичні погляди. Це найзначніший політичний твір, який виріс із попередніх трактатів. Але якщо в них пристрасно викривалися вади цивілізації, то в «Громадському договорі» обґрунтовуються риси ідеальної держави, якою Руссо вважає республіку, викладається політична програма революційного характеру. Руссо хоче написати суворо науковий твір, у якому замість захоплених чи гнівних фраз «Міркувань» зайняли б докази. Але автор не лише філософ, а й митець. Тому переживає кожну свою думку емоційно. Перша фраза трактату стала знаменитою: «Людина народжена вільною, а тим часом скрізь вона в кайданах».

В 1756 р. Руссо почав роботу над романом «Юлія, або нова Елоїза». Цей твір став вершиною літератури сентименталізму, так званою енциклопедією почуттів. Автор утверджує в мистецтві нового героя – плебея, наділеного багатим духовним світом, надзвичайною чутливістю. Таким є герой роману Сен-Пре, який слугує вчителем Юлії, дочки барона д'Етанжа. Сан-Пре та Юлія пристрасно покохали один одного. Про це ми дізнаємося з їхніх листів. Руссо використовує форму епістолярного роману, яка дозволяла письменнику

показати почуття героїв зсередини. З одного боку, це надало роману ліричного характеру, з іншого – значно розширило можливості психологічного аналізу.

Конфлікт роману носить двоїстий характер: з одного боку, він полягає у протиріччі між природним почуттям та соціальними умовами; з іншого – у протиріччі між тим самим почуттям і вимогами освіченого Розуму. Сентименталіст Руссо стверджує, що перша суперечність призводить людину до пороку (розкриттю цієї думки присвячені частини 1-3); друга – до Доброчесності (про що розповідається в частинах 4-6). Ось чому так відрізняється початок твору з його фіналом. Змінюється предмет аналізу – змінюється світ, у якому живуть герої. Говорячи про соціальні перепони, що стали на шляху Почуття, Руссо вкладає в листи своїх персонажів гнівне засудження законів феодального суспільства.

У другій половині роману змальовується картина ідилічного життя на тлі прекрасної природи. Тут викладено позитивну програму Руссо, що передує ідеї «Громадського договору». Суспільство повинне поєднати успіхи цивілізації з природними законами, помірними потребами, чеснотами і, таким чином, стати «другою природою» для людини.

Свій роман Руссо будує як історію кохання Юлії та Сен-Пре. Про свої почуття вони пишуть один до одного в листах, де діляться всім, що представляє для них на даний момент якийсь інтерес. Ми бачимо, як зароджується любов Юлії та Сен-Пре, як вона усвідомлюється героями, як вона переростає у пристрасть. Бачимо всі відтінки цієї пристрасті. У поле зору героїв можуть потрапляти найменші з погляду оточуючих моменти життя, але вони значні для них як закоханих – знаки уваги, які вони надають один одному в чужій присутності, довірливі зізнання друзям – Кларі та Бомстону, спогади про першу зустріч. Інакше кажучи, маємо всі ознаки любовного роману. Юлія на вимогу батька виходить заміж за іншого, а Сен-Пре їде. Але коли він повертається, їхня любов спалахує знову, і знову Руссо простежує всі відтінки почуттів, що відчуваються героями. У зображенні кохання у Руссо дуже багато автобіографічного, того, що він сам пережив з мадам де Варанс. Але головне для письменника – це не просто розповісти про себе. Відтворюючи історію героїв, Руссо використовує її для того, щоб поміркувати про природу людського почуття, про чесноти, про їхню роль у суспільній поведінці людини і головне – про суспільну значущість почуттів.

Як і англійські сентименталісти, серед яких Л. Стерн, Руссо вважає, що саме через почуття розкриваються кращі якості людини, найповніше виявляються її властивості. У творах Стерна – людина саме завдяки почуттю отримувала можливість бути самою собою, вирватися зі сфери суспільних інтересів і замкнутися у своєму приватному бутті, висловлюючи таким чином своє неприйняття дійсності. У Руссо ми бачимо принципово інше. У зображенні французького письменника саме почуття вкидає людину у вир життєвих конфліктів, робить її учасником життя. Це Руссо показує насамперед з прикладу Юлії. До зустрічі із Сен-Пре вона цінує тихе скромне життя на лоні природи. Самота виховує в ній схильність до споглядальності, надає її душевному стану високого поетичного настрою. Однак любов до Сен-Пре стає

для Юлії подією, яка порушує спокійний перебіг її життя. Кохання для неї означає досягнення повноти буття. Це голос самої природи, вищий сенс існування, природне прагнення союзу двох сердець. Але як дочка багатих та знатних батьків Юлія розуміє, що вона не може вийти заміж за бідну людину недворянського походження. Вона не може розраховувати на згоду батька. Її батько – і це підтверджується згодом – ніколи не дозволить їй такого шлюбу. Розуміючи це, вона змушена приховувати свої почуття від родини. Але покірна та слухняна дочка, Юлія відчуває відповідальність і перед собою, перед своїм почуттям, яке стає головною подією її життя. Юлія вражена своєю любов'ю, і це змушує її діяти врозріз із існуючою мораллю. І якщо шлюб із Сен-Пре неприпустимий, то тим більш неприпустимим є те, що Юлія стає коханкою Сен-Пре. Однак Руссо бачить у цьому не падіння устроїв моралі, а перемогу моральності, заснованої на законах самої природи. У самосвідомості Юлії перемагають вищі поняття, ніж дворянська честь і станова гордість. Таким чином, Юлія д'Етанж бунтує проти батьківської деспотії, а також проти несправедливих порядків, прийнятих у жорстокому суспільстві. І Руссо звертає на це увагу читачів. Становище героїв нагадує нам середньовічну історію кохання філософа Абеляра та Елоїзи: закохані були розлучені і лише в листах могли виливати один одному свої почуття (звідси назва роману «Нова Елоїза»).

Вихована в дусі суворого послуху, Юлія наважується піти всупереч батькові, заявляючи йому, що він може розпоряджатися її життям, але не серцем і що жодні сили не змінять її рішення. Так у ніжній та тендітній Юлії прокидається твердий характер, формується особистість, яка здатна до боротьби за утвердження справжніх принципів життя. У цьому сенсі Юлія у романі постає як людина майбутнього. У цьому образі Руссо показує носія вільного почуття, що входить у суперечність із нелюдським законом, встановленим розбещеним суспільством. У сентиментальному характері Юлії відкриваються героїчні риси.

У такому ж плані розкривається у романі і образ Сен-Пре. Сен-Пре – це людина, в якій запалу, гарячковості набагато більше, ніж дисципліни розуму. Його любов до Юлії не знає меж, він здатний цілувати сходи, якими проходила Юлія. Коли вона хворіє на віспу, він прагне бути поряд з нею не тільки для того, щоб допомогти їй. Сен-Пре хоче заразитися біля її ліжка і померти разом з нею, якщо така доля спіткає дівчину. Почуття Сен-Пре до Юлії таке, що воно концентрує у собі всі найкращі здібності його душі, перетворюючись на сенс його існування. Але Руссо у коханні Сен-Пре до Юлії відкриває нам і ще один бік. Своєю любов'ю до неї Сен-Пре ніби заявляє про свої людські права. Полюбивши її, він безпосередньо стикається з тим, що можна назвати умовностями, прийнятими в суспільстві, з тим, що безпосередньо зачіпає його як людину незнатного походження та залежного від милості знатних осіб. І це ж почуття до Юлії, що змусило його усвідомити особливо гостро всю приниженість свого становища, робить Сен-Пре небайдужим до навколишнього світу, особливо до людей, які, як і він, принижені та страждають у соціально несправедливому суспільстві.

Щоб здобути душевний спокій і не шкодити репутації Юлії, після дуелі з Бомстоном, який дозволив собі робити натяки, що ганьблять її честь, Сен-Пре їде у навколосвітню подорож. Побувавши в Південній Америці, Мексиці, Бразилії, Сен-Пре потім повертається до Європи, до Парижу, і весь цей час він не перериває листування з Юлією, якій повідомляє про всі свої враження та плани, ділиться своїми думками з різних питань.

Так, перебуваючи в Америці, він звертає увагу Юлії на ту несправедливість, яка здійснюється європейцями стосовно народів, що населяють американський континент і яка полягає в їхньому безсоромному пограбуванні. У Парижі Сен-Пре найбільше обурюють соціальні контрасти, всесилля вельмож і безправ'я простолюдинів. Цікаво, що обурюватися несправедливими порядками Руссо змушує також і Юлію, яка у своїх листах до Сен-Пре радить йому не обмежувати свої спостереження палацами та готелями, а піднятися на горища, спуститись у підвали, де живуть чесні люди. Так із роману любовно-психологічного роман "Нова Елоїза" перетворюється на роман гостросоціальний.

Вихід із становища Руссо разом із своїми героями шукає у патріархальному укладі буття, який він зображує на прикладі маєтку, де живуть Юлія та її чоловік. На вимогу батька Юлія стає дружиною його старого друга – Вольмара; у неї народжуються діти, вихователем яких надалі стає Сен-Пре. Юлія і Сен-Пре знову відчувають один до одного глибоке почуття, але Руссо цього разу з великою увагою описує не переживання героїв, але ті відносини, які складаються між ними, порядки, які існують у маєтку Кларан, перетворюючи його на свого роду утопію, яку автор протиставляє сучасній цивілізації. При цьому критика цивілізації у Руссо аж ніяк не означає заклику зруйнувати суспільство як таке, повернутися до "природного стану", хоча саме життя на лоні природи, далеко від "світського життя" і дозволяє Вольмарам досягти свого роду ідеалу в укладі життя як у сім'ї, так і у спілкуванні із селянами. Природний стан, як показує Руссо у романі, для сучасної зіпсованої людини є згубним. Але потрібно, на думку письменника, злиття нашого суспільства та природного початку, яке виражається в природній моральності, тобто відповідає природі людини, нормалізує її відносини з іншими людьми. Руссо першим надав пейзажу у романі основне значення. Він став основоположником ліричного пейзажу. Картина природи у Руссо пронизана почуттями та настроями героїв. І серед цих почуттів особливим, самостійним, але таким, що пронизує всі інші, стає «почуття природи», яке письменник виховує у своїх читачів.

З цим у романі пов'язаний пафос чесноти, яким перейнята історія заміжжя Юлії. Людина не може бути щасливою в сучасному їй суспільстві, але вона не може бути щасливою, і в усьому віддаючись почуттю. "Чуттєва душа" – це фатальний дар неба і не тільки тому, що чутлива людина більше страждає, але і тому, що пристрасть може привести до позбавлення чесноти, до порушення законів людських та божих. Коли зв'язок Юлії і Сен-Пре до заміжжя Юлії набуває розголосу, це викликає хворобу і смерть матері Юлії. Юлія після свого заміжжя знову відчуває пристрасть до Сен-Пре, вона

спочатку готова на те, щоб зустрічатися з ним, не пориваючи стосунків з чоловіком, тобто, як показує Руссо, людина під впливом пристрасті може зробити і об'єктивно поганий вчинок. Звідси, на питання, що ж цінніше в людині – почуття чи розум, Руссо відповідає неоднозначно. З одного боку, він прославляє почуття як найвищий початок у житті людини, з іншого – романтичний бунт почуття поступово поступається у романі місцем спокійній дисципліні розуму, сила якого – у логіці. І це відмінна риса Руссо як письменника-сентименталіста. Психологія філософа-раціоналіста у другій половині роману реабілітується.

Тут антипод Сен-Пре – Вольмар. У Вольмарі більше самовладання, він позбавлений пристрастей, що заважають слідувати велінням розуму. Вольмар любить спостерігати. Він небагатослівний, у всьому любить порядок, по відношенню до Юлії він великодушний, вважаючи, що саме вона має вирішити свою долю. В особі Вольмара Руссо показує також ідеал гуманного філософа. У другій частині роману тип розсудливого філософа Руссо втілює частково і в Юлії, яка поряд з любов'ю до Сен-Пре відчуває свою відповідальність перед близькими їй людьми – дітьми і чоловіком. На прикладі Юлії Руссо хоче показати, що людині має бути властива здатність до самообмеження. Мораль, інтереси оточуючих повинні стояти вище за інтереси індивіда. Ні Сен-Пре, ні Юлія не є винятковими особами. Їхня чутливість, прагнення до щастя в любові, доброчесність – природні якості, а значить, вони притаманні всім. Ось чому персонажі навколо головних героїв відрізняються від них лише деякими індивідуальними якостями, але вони всі схожі один на одного в основному. Руссо вважає, що тільки зіпсовані люди живуть згідно із законом, сформульованим Гоббсом: «Людина людині вовк». У другій частині роману Руссо прагне показати, що в основі чесноти обов'язковою є присутність почуття обов'язку. Руссо всіляко пропагує цю істину, вкладаючи її в уста героїв і перетворюючи їх на рупори своїх ідей. Тому роман Руссо безпосередньо пов'язаний зі своєю епохою і дуже широко відображає ті ідеологічні суперечки, які велися між просвітниками і в яких письменник брав участь найактивнішим чином.

«Юлія, або Нова Елоїза» – це лірико-філософський роман, насичений величезним ідейним змістом. Проблеми любові та чесноти, природи та суспільства, соціальної нерівності та душевної шляхетності, міської цивілізації та сільської ідилії, проблеми морального та художнього змісту мистецтв, виховання та багато інших знайшли глибоке тлумачення в особі Руссо. Роман мав неймовірний успіх. Читачі плакали над усіма чутливими місцями, а дійшовши до сцени смерті Юлії, ридали ще дужче. Протягом XVIII століття роман витримав понад 70 видань, набагато випередивши всі інші видання тогочасної французької літератури.

Роман-трактат «Еміль, або про Виховання» (1762 р.), що з'явився через два місяці після виходу «Громадського договору», визначив педагогічну думку XVIII століття. Руссо першим систематично виклав теорію природного виховання, яке враховує особливості фізичного, розумового та морального

розвитку дитини на різних етапах формування її особистості. Письменник висунув три важливі поняття свого бачення педагогічного виховання:

• про доцільність природного виховання;
• про відмінності між дітьми та дорослими;
• про внутрішні відмінності між етапами розвитку дітей.

Філософські погляди Руссо:

- закликав філософів активно втручатись у соціальну дійсність з метою її перебудови;
- викривав несправедливість соціальної дійсності як протилежність природі, в якій панує порядок;
- критикує цивілізацію, мистецтво та науку за їхній згубний вплив на людську природу;
- стверджував, що людина пізнає дійсність (яка існує об'єктивно, незалежно від людини) через відчуття;
- виводить на перший план почуття людини, а не її розум.

Естетичні погляди Руссо:

- засуджує ієрархію в театрі, коли право на подвиги та високі почуття належало лише вершкам суспільства;
- ратує за реалістичні принципи;
- створює культ почуття в мистецтві;
- оспівує красу природи та людських почуттів;
- закликає до гуманізму та культивування його в людях.

Частина 3

10. Просвітництво в Німеччині. Творчість Готгольда Ефраїма Лессінга.

10.1 Просвітництво в Німеччині

Просвітницький рух у Німеччині розгортався у дуже важких умовах. Розвиток капіталізму гальмувався політичною, економічною та ідейною відсталістю країни. Формально вона входила до Священної Римської імперії, державні установи якої (імперський сейм, суд, канцелярія) були нежиттєздатними і були лише фікцією. Сама єдність Німецької імперії залишалася символічною: 300 князівств та 50 імперських міст жили за своїми законами. У кожному з князівств панувала потворна, напівпатріархальна форма абсолютизму, яка позбавляла бюргерів та селян політичних прав. Економічна відсталість держави залежала як від зовнішніх умов (після перенесення торговельних шляхів до Атлантичного океану Німеччина виявилася на задвірках світової торгівлі), і внутрішніх (у країні був дуже обмежений внутрішній ринок, політична роздробленість перешкоджала розвитку торгівлі).

В таких умовах свідомість бюргерів дозрівала вкрай повільно: вони не бачили спільних інтересів, боролися, зазвичай, за права окремої особистості. Багато хто з них знаходився під владою консервативних вірнопідданих настроїв. Усе це й визначило характер німецького Просвітництва. Воно було ідеалістичним та відрізнялося поглибленим вивченням питань історичного, філософського, релігійного, культурного розвитку людства. Проте, німецькі просвітники висували активні політичні вимоги: об'єднання країни, ліквідація феодального стану, знищення кріпосного права, не приймали існуючого політичного порядку.

Періодизація німецького Просвітництва

Перший етап (20 – 40-ві рр.) характеризувався оптимізмом; в основі його ідеології лежала раціоналістична філософія: поширення розумних поглядів зніме всі негаразди в суспільстві. Найбільш характерною для цього періоду була діяльність Йогана Христофа Готшеда (1700 – 1766 рр.), який у 30-х роках намагався провести літературну та театральну реформи. Готшед був прихильником розумного перетворення життя. Його філософські погляди ґрунтувалися на переконанні, що поширення освіти, вдосконалення інтелекту сприятиме знищенню суспільного та морального зла.

Другий етап розвитку німецького Просвітництва (50 – 60-ті рр.) вирізняється зрілістю, активністю просвітницької думки. Велику роль починають грати літературні суперечки, з'являються критичні маніфести. Створюється національна література, заснована на вивченні німецького характеру, відображенні нагальних потреб країни. У сфері естетики

обґрунтовуються принципи реалістичного відображення реальності. Найбільш повно тенденції цього періоду були представлені у творчості Лессінга. Ключові постаті: Й. Вінкельман (1717 – 1768 рр.), Ф. Г. Клопшток (1724 – 1803 рр.), К. М. Віланд (1733 – 1813 рр.).

Третій етап (70-ті рр.) отримав назву «Бурі і натиску». Він є німецьким варіантом європейського сентименталізму, відзначений яскравим бунтарським характером і сильними реалістичними тенденціями. Учасники руху утверджували рівність всіх людей у почуттях, які висували на перший план на противагу розуму, оскільки бачили у них головну цінність людини. У простому, приниженому бюргері вони відкрили глибокий внутрішній світ. То справді був бунт проти деспотизму, станових забобонів, морального придушення людини. У філософському плані штюрмери виступали проти чистого раціоналізму, протиставляючи йому культ природи і почуття, в якому бачили життєдайну основу. Природу вони сприймали як інше, відмінне від цивілізації буття, у якому немає нерівності.

Естетичні теорії «Бурі та натиску» ґрунтувалися на засадах сентименталізму. Штюрмери виховували бюргерську самосвідомість, прагнули закласти основи національної єдності хоча б у галузі культури. Їхньою основною метою було створення німецької національної літератури. Звідси їхня пильна увага до фольклору, до пам'яток старовини. Ідейним вождем та натхненником руху «Бурі та натиску» став німецький філософ і письменник Й. Г. Гердер (1744 – 1803 рр.), основоположник фольклористики у світовому масштабі. Назву всьому руху дала п'єса Клінгера «Буря і натиск» (1776 р.), в якій проголошується ідея бунту швидше заради самого бунту, ніж заради якоїсь усвідомленої практичної мети.

Теоретики «Бурі і натиску» висунули особливі вимоги до художньої творчості: необхідність постановки суспільних тем, боротьби за «природні права» індивіда. Тому у творах з'явився новий герой – яскрава, сильна особистість, «бурхливий геній», наділений пристрасним прагненням дії. Бунтівний штюрмерський рух залишався індивідуалістичним: у роздробленій Німеччині можливою була лише боротьба за права окремої особистості, а не за утвердження прав всього народу. Тому герої «Бурі та натиску», обдаровані особистості, завжди перебували в розладі з навколишнім світом і були приречені на загибель. Штюрмери проголосили абсолютну свободу творчості, повністю заперечуючи всі правила (що було причиною несценічності багатьох їхніх драм). Їхній мові властива особлива напруженість, пристрасність і водночас демократичність, використання діалектів та простої мови. Найяскравіша прикмета штюрмерського стилю – контрастне поєднання високої патетики та повсякденно-розмовної мови.

Найталановитішими представниками руху «Бурі та натиску» були молоді Гете та Шиллер, з іменами яких пов'язаний заключний етап Просвітництва у Німеччині.

Четвертий етап історії літератури німецького Просвітництва (90-ті рр.) отримав назву «ваймарського класицизму» (за назвою міста Ваймара, де оселилися Гете і Шиллер). У цей час відбулося розчарування в бунтарстві,

розуміння неможливості боротьби зі злом в Німеччині. Гете та Шиллер переконуються у тому, що діяти можна лише у сфері мистецтва. Замість ідеї політичної перебудови вони висувають ідею естетичного виховання людини, перетворення її засобами мистецтва. У галузі естетики «ваймарський класицизм» ґрунтувався на визнанні демократичного ідеалу античної краси, на реалістичній естетиці Лессінга, на досягненнях школи чутливості. Мистецтво має не тільки відтворювати природу, а й перетворювати її, осягати художню правду. У зв'язку з цим особливого значення набуває ідея гармонійної єдності форми та змісту.

10.1 Творчість Готгольда Ефраїма Лессінга

Готгольд Ефраїм Лессінг (1729 – 1781 р.) – один з найбільших мислителів європейського Просвітництва, найпослідовніший і найрішучіший з німецьких просвітників. Саме він відкрив нові обрії перед німецьким мистецтвом. Поруч із Дідро він став одним з найбільших теоретиків реалістичного мистецтва XVIII століття.

Вже в роки навчання в Лейпцизькому університеті (1746 – 1748 рр.) його манить за собою театр, а потім у Берліні (1748 – 1760 рр.) він повністю віддається журналістиці та літературі. Лессінг був першим з німецьких письменників, хто відкинув офіційну чиновницьку кар'єру та зробив літературну діяльність основою та змістом існування.

Лесінг відомий передусім як теоретик Просвітництва. Головне своє завдання він бачив у тому, щоб вивести німецьку літературу з вузького придворного світу, викорінити з неї сліпе наслідування іноземних зразків творчості, бореться за національну самобутність літератури. Письменник створив дві монументальні естетичні праці: трактат «Лаокоон» (1766 р.) та збірку театральних рецензій під назвою «Гамбурзька драматургія», (1767 – 1769 рр.). У трактаті «Лаокоон», присвяченому відомій античній скульптурній групі, Лессінг визначає кордон між двома видами мистецтва – живописом та поезією. Кожна сфера мистецтва має свою специфіку, свої закони, нехтувати якими не можна. Живопис – область простору, поезія – часу. Цю різницю між пластичним та тонічним мистецтвом треба завжди пам'ятати; художник має один предмет поруч з іншим, він фіксує якийсь момент дії; в той час як поет описує події у певній часовій послідовності, в русі.

Розгорнуту теорію просвітницького реалізму Лессінг презентував у «Гамбурзькій драматургії», що виникла із серії статей, написаних у роки перебування у Гамбурзі (новий Німецький національний театр запросив Лессінга на посаду завідувача літературної частини). Розглядаючи мистецтво як відбиток дійсності, автор відкидає нежиттєвість театру класицизму. Характер у драмі має бути правдоподібним, таким, як у більшості людей, тільки тоді він зможе стати типовим. У той же час не можна вимагати від драматурга сліпого дотримання історичних фактів. Лессінґ залишає місце творчій свободі та уяві, наближаючись до діалектики загального та одиничного.

У своєму вченні про трагедію Лессінг наполягав на думці, що вона повинна зображати не естетично прекрасну дійсність, а дисонанси життя, які є проявом її внутрішньої гармонії. Його теорія «трагічної провини» розкривала думку, що характер трагічного героя може бути пов'язаний з його нещасливою долею. Нещастя героя є не лише випадковістю, а й закономірним проявом природних причин. Герой одночасно і винен і невинний у своїй долі, він ніби притягує нещастя на свою долю, підкоряючись природнім слабкостям (тут він невинний), але подекуди його прагнення можуть розвинутися до такого ступеня, коли герой уже нехтує закон і прийняті норми (тоді він винен). Отже, нещастя героя почасти заслужено ним самим, але має і об'єктивні причини.

Драматургія Лессінга є підтвердженням його теоретичних поглядів.

Його перша п'єса "Міс Сара Сампсон" (1755 р.) – перша "бюргерська трагедія" в Німеччині. Вперше на німецькій сцені з'явилися прості люди, було показано повсякденне життя. Головна героїня п'єси, дівчина з добропорядної сім'ї (дія відбувається в Англії), гине, спокушена Меллефонтом, від руки його колишньої коханої. Драматург дотримувався ще канонів класицизму: правил трьох єдностей, певної характеристики героїв, хоча багато в чому і відійшов від них: використав новий матеріал, перевів сюжет та колізії у звичайний світ. Однак Лессінґ відразу побачив вузькість ідейного змісту міщанської драми, в якій самозречення героїв відбувається заради сімейних, а не державних інтересів, а домашні нещастя трактуються без зв'язку з суспільними конфліктами. У своїй п'єсі він дав зразок національної самобутньої драми.

"Мінна фон Барнгельм" (1767 р.) – це "серйозна комедія", в якій приватні долі пов'язані з суспільними конфліктами, а характери розроблені реалістично. Комедія має суспільний зміст: у ній засуджується прусська монархія, грубе свавілля та несправедливість влади, прусський мілітаризм. Цей твір утверджував громадянський ідеал незалежної особистості, містив заклик до національного єднання Німеччини.

«Емілія Галотті» (1772 р.)

Вершиною драматургії Лессінга вважається найгостріша і найсміливіша його п'єса «Емілія Галотті» (1772 р.). У ній конфлікт вільної особистості та феодального суспільства набув трагічного характеру. Дія відбувається в Італії, але чужі імена та костюми є лише зовнішнім лоском: у вигаданому князівстві Гвасталла легко було впізнати будь-яке з німецьких князівств. Сюжет запозичений з античної історії: це легенда про римську дівчину Віргінію, яку заколов кинджалом батько, щоб вона не дісталася негіднику – патрицію. Емілія Галотті також стає жертвою сластолюбства принца Гонзага, на догоду якому підступний і підлий камергер принца Марінеллі вбиває в день весілля Емілії її нареченого, графа Аппіані, а наречену викрадає. Дівчина просить батька, який випадково опинився в заміському будинку принца, убити її, щоб уникнути ганьби. Смерть Емілії сприймалася як протест проти феодально-деспотичного світу. Трагедія вирізняється глибиною та переконливістю образів. Психологічно складний передусім образ самої Емілії.

На думку Лессінга, загибель героя трагедії має бути викликана не лише трагічними обставинами, а й трагічною провиною самого героя. Загибель

абсолютно бездоганної людини, як вважав драматург, може лише викликати гнів у глядача замість того, щоб морально облагороджувати його. Наслідуючи свою теорію про трагічну провину героя, Лессінг показав людські слабкості Емілії. Вона боїться не насильства, а спокуси, вона не вірить у свої моральні сили і тому просить батька вбити її. Безперечним успіхом Лессінга є образ принца. Драматург навмисно зобразив його звичайною людиною, а не творінням пекла. Він не позбавлений чарівності, тонко відчуває мистецтво, поважає і цінує порядність. І тим страшнішими є наслідки його вчинків. Трагедія підводить до думки, що необмежена, деспотична влада спотворює, нищить душу людини.

"Натан Мудрий" (1779 р.) – остання велика драма Лессінга. Драматург використовував у ній образ типізації, що має на меті зобразити кожен образ як втілення певної ідеї. Використавши давню притчу про три кільця, заповідані батьком своїм трьом синам, кільця, які повинні завжди нагадувати синам, що вони брати, Лессінг алегорично застосовує її до трьох релігій – християнської, іудейської, магометанської. Котра з них справжня, істинна? Усі однакові. Беззаперечним є лише одне: люди – брати, до якої б віри вони не належали. Так проповідує мудрий старець єврей Натан.

Натан – людина високої гуманності. Він любить людей і хоче служити справі їхнього морального вдосконалення. Натан засуджує свого друга дервіша Аль Гафі, такого ж чесного і гуманного, як і він сам, але нездатного жити серед людей, тому гордо віддаляється в пустелю, щоб там наодинці зберігати свою моральну чистоту. Натан засуджує цю втечу від активної діяльності. Він, розповідаючи притчу про три кільця, зовсім не хоче стверджувати необхідність тієї чи іншої релігії. По суті, він байдужий до неї. Істинний бог природи, заради якого варто жити і трудитися, – це людина. «Натан Мудрий» – найблагородніша пам'ятка гуманістичним ідеалам німецького просвітницького руху.

Характерні риси театру Лессінга:

- Динамізм
- Завдання драматурга:
    1. пробудити уяву глядачів;
    2. змальовувати дійсність реалістично;
    3. пам’ятати про суспільну роль мистецтва;
    4. змальовувати драматичний характер, який проявляється, змінюється в екстремальній ситуації;
    5. типовим персонажам надавати індивідуалістичні риси задля уникнення абстрактних уособлень.
- Ідеал драматурга – життєві, мужні характери, які домагаються гармонії розуму і почуттів.

11. Творчість Йогана Крістофа Фрідріха Шиллера. "Підступність і кохання або Луїза Міллер"

11.1 Йоган Крістоф Фрідріх Шиллер

Фрідріх Шиллер (1759 – 1805 рр.) увійшов до історії світової культури як захисник свободи людської особистості. У його творчості загальнолюдське, органічно поєднуючись із національним, завжди стояло на першому місці. Волелюбний дух письменника сформувався в умовах суспільної та особистої несвободи, звідси, різноманітність його таланту. За своє 45-річне життя він проявив себе видатним поетом, драматургом, прозаїком, істориком, філософом. Художній метод Шиллера відбив всю складність літературного процесу кінця XVIII століття, у ньому переплелися риси сентименталізму, просвітницького реалізму, класицизму, тенденції реалізму. Перший період його творчої діяльності пов'язаний із рухом «Бурі та натиску». Письменник був глибоко переконаний у необхідності для сучасної драми авторської декламації, постійної німецької сцени, які мають впливати на «дух нації» і моральність.

У творчості Шиллера все більше проявляється смілива художня програма бурхливих геніїв. Це і засудження несправедливих німецьких порядків, й ідеалізація «природної людини», і виступ проти тих, хто утискує поета правилами і обмеженнями, і боротьба за правдиве зображення життя простою мовою, нехай навіть грубою і непривабливою, але природною. Так, ненавистю до тодішніх феодальних правителів були пронизані ранні драми Шиллера. Саме у Шиллера всі бунтарські особливості «Бурі та натиску» набули політично гострого забарвлення, що виражається в кожному рядку, написаному автором. До цього періоду творчості належать такі юнацькі романтико-реалістичні прозові п'єси, як "Розбійники" (1780 р.), "Змова Фієско в Генуї" (1783), "Підступність і кохання" (1784 р.).

Щоб довести приналежність Шиллера до руху «Бурі і натиску», достатньо розглянути найперше його творіння – драму «Розбійники», в якій видно всі особливості літератури «бурхливих геніїв» та погляди самого автора. Отже, п'єса побудована на різких контрастах, що проявилися в основних конфліктах, в образній системі і в самій промові персонажів. П'єса, написана під враженням тиранії принца Карла Євгенія, вже самим епіграфом прямо говорить про її соціальне призначення: In tyranos! – «Проти тиранів!»

Головний конфлікт «Розбійників» – конфлікт між сміливою, волелюбною особистістю та боягузливим, отруєним духом підлості та продажності у суспільстві.

Головний герой драми, Карл Моор – студент, захоплений, як і автор, життєписами великих мужів Греції, складеними істориком Плутархом, читає палкі рядки Руссо. Йому неприємне його століття, в якому немає нічого героїчного. Він бачить лише нудну життєву прозу, яка заполонила все. Перед нами типовий герой «Бурі та натиску», який відкидає впорядкованість, розумну врівноваженість, протестує проти тиранії в ім'я свободи особистості,

але розуміє свободу як повну розкутість, незалежність від суспільних норм. У той час як французькі просвітники всюди дотримувалися принципу законності, визнаючи закон головним гарантом свободи та незалежності особистості, герой Шиллера взагалі відкидає всі закони. Він вірить у те, що навіть окремі особистості можуть змінити суспільство. Карл – бурхливий геній, який полум'яно протестує проти свого віку.

Початок свого протесту Карл звів до вільного життя відчайдушного гуляки, тим самим підкреслюючи свою зневагу до моралі «правильних» людей. Але якось, одумавшись, він пише покаянний лист своєму батькові. Його брат Франц, лицемірний, жорстокий та підступний, перешкоджає примиренню батька із сином. Тож Карл іде в богемські ліси, де набирає зграю розбійників і стає її отаманом. Навіть в цих умовах Карл благородний у своїх спонуках і мріє про те, щоб перебудувати суспільство. Його дії спрямовані на те, щоб помститися тиранам.

Очевидно, що Карл не просто розбійник, а бунтар, який виступає проти суспільних норм і порядків. Однак його товариші далекі від гуманних та шляхетних ідеалів свого отамана. Вони грабують і вбивають дітей, жінок, і Карл зрештою з жахом відсахнувся від них. Безсумнівно, в образі Карла Моора Шиллер висловив усі бунтарські та ідеалістичні риси свого власного світогляду, не кажучи вже про загальну прогресивну налаштованість суспільства.

Образ Франца Моора постає як уособлення підступності та лицемірства, причому у дуже складному відображенні характеру. Свої аморальність та жорстокість Франц пояснює необхідністю боротьби з несправедливим породженням феодальної системи – правом майорату; свою підступну помсту красивому та здоровому братові, який користується прихильністю прекрасної кузини Амалії, Франц пояснює ревнощами. Цей герой теж по-своєму є бурхливим характером, але дії його спрямовані на лиходійство. Франц – матеріаліст, егоїст, який уособлює в собі як жорстокість кріпосницької системи, так і грубість, продажність бюргерства.

Ф. Шиллер відобразив етичний і соціальний конфлікт, розкриття якого у п'єсі досягло величезних масштабів. Образи героїв, їх характеристики, поведінка показують об'єктивну картину на той час, без пом'якшень і прикрашань, з усіма пороками і недоліками, що характерно творчості митців-штюрмерів. Свого героя Шиллер прагне показати, не стримуючи себе рамками класицистичного канону. Так, він відмовляється від віршованої форми драми, що є обов'язковою умовою зображення у класицистів; його герої говорять простою розмовною мовою, багатою на відтінки діалектної мови. Нерідко у висловлюваннях трапляються і грубі звороти. Така розкутість і свобода викладу була дуже незвичайною і зухвалою в той час. Вона, здавалося б, виходить за всі рамки загальновизнаних канонів. Але не слід забувати, що тут цілком і повністю на погляди Шиллера вплинув рух молодих поетів-штюрмерів.

Поряд із «приземленою» мовою викладу, характерною для «бунтарської» літератури, у п'єсі Шиллера є і зміна таких параметрів

класичного канону, як єдність часу та місця дії. Місце дії «Розбійників» змінюється майже у кожній із п'ятнадцяти сцен. Наприклад, Франконія, зал у замку Моорів, корчма на кордоні Саксонії, кімната Амалії і т.д. Також автор оперує досить великим терміном охоплення подій – близько двох років бурхливої епохи Семирічної війни.

У п'єсі Шиллера на сцені відбуваються найдраматичніші та найдинамічніші події, немислимі до цього в класичному театрі: Франц Моор помирає на очах у глядачів, горить замок Моорів, летить каміння, б'ються шибки. Раніше жоден митець не міг собі дозволити такого. Але саме така яскрава відверта образність зробила п'єсу популярною та безсмертною.

11.2 "Підступність і кохання або Луїза Міллер"

Справжньою вершиною штюрмерського періоду творчості Шиллера вважається "Підступність і кохання або Луїза Міллер". Це трагедія соціальна, політична, хоча головною в ній є любовна інтрига. Назвавши її міщанською трагедією, Шиллер наслідував популярний жанр, помітно змінивши його, надавши йому глибокий гуманістичний зміст і удосконаливши його форму. П'єса побудована на зіткненні двох світів: феодального, деспотичного, світу брехні та підступності, і світу простих і чесних людей, світу любові. З одного боку, герцог (невидимий для глядача, але постійно незримо присутній на сцені і пов'язує ім'ям своїм трагічний ланцюг подій); його батько – президент фон Вальтер, холодний, розважливий кар'єрист, який убив свого попередника, здатний на будь-який злочин в ім'я кар'єри; коханка герцога – леді Мільфорд, горда світська красуня; підлий підлабузник Вурм, секретар президента; зарозумілий франт, дурний і боягузливий гофмаршал фон Кальб. З іншого боку – чесна родина музиканта Міллера, його простодушна дружина, мила, розумна, витончена дочка Луїза, а також син президента – Фердинанд, людина, яка має огиду до аристократичного середовища. До цієї групи належить і старий камердинер леді Мільфорд, який з презирством відкидає гаманець із грошима, який запропоновувала йому пані.

Перед нами два світи, розділені глибоким прірвою. Одні живуть у розкоші, утискують інших, жадібні, егоїстичні; інші – бідні, пригнічені, але чесні та шляхетні. До них, до цих знедолених людей, прийшов Фердинанд, син герцогського міністра, майор у двадцять років, дворянин із п'ятисотрічним родоводом. Він прийшов до них не лише тому, що його захопила краса Луїзи; а й тому, що не міг віднайти своє місце у просякнутому цвіллю вищому суспільстві. Університет з його новими просвітницькими ідеями вдихнув у нього віру в сили народу, спілкування з яким просвітлює і ніби підносить людину (Шиллер наполегливо це підкреслює).

Фердинанд у сім'ї Міллера знайшов ту моральну гармонію, ту духовну силу, яку не міг знайти у своєму середовищі. Фердинанд може обирати серед двох жінок. Одна – блискуча світська левиця, інша – невибаглива, прекрасна у своїй простоті та безпосередності міщанка. Але Фердинанд може кохати

тільки цю просту дівчину, тільки з нею він здатен морально вдосконалитися та отримати душевний спокій.

Але в цій ідилії закоханості вже відчувається наближення трагедії. Президент Вальтер, який прийшов до влади злочинним шляхом, вирішує одружити сина з леді Мільфорд, фавориткою герцога, і тим самим зміцнити своє становище. Низький і підступний Вурм, відкинутий Луїзою, поспішає донести президентові про кохання Фердинанда та Луїзи. Сцена появи розлюченого президента в будинку бідного вчителя – один із найяскравіших зразків прояву бюргерської самосвідомості та бюргерського безправ'я. Фердинанд сповнений рішучості захищати своє кохання. Але він не зміг до кінця оцінити всю силу підступності свого батька: коли не вдалося пряме насильство, застосовується насилля витончене – наклеп. Обмовлена Луїза зізнається Фердинанду, що її змусили піти на ниций вчинок, та вже занадто пізно, оскільки Фердинанд позбавляє отрутою як її життя, так і себе. Любов гине у царстві брехні, насильства, підступності. П'єса звучала як гнівний протест проти потворної дійсності, проти деспотизму. У ній чудово була відтворена затхла атмосфера карликової німецької держави, феодального гніту, зневага до людської гідності.

1794 рік увійшов в історію літератури як «баладний рік» у творчості Ф. Шиллера та Й.В.Гете, які в той час спільно видавали літературний журнал. Їхня співпраця результувала собою низку доробків, які ввійшли в літературу під назвою «ваймарський класицизм». Балада – це хорова пісня у середньовічній західноєвропейській поезії; пізніше баладою стали називати невеликий сюжетний вірш, в основі якого найчастіше лежить якийсь незвичайний випадок. Багато балад пов'язані з історичними подіями чи переказами, з фантастичною, таємничою подією. Оскільки Й.В.Гете більшої уваги приділяв фольклорним сюжетам і бачив їх як комедійні сценки або міні драми, то Ф.Шиллер шукав натхнення в історії античній («Геро і Леандр», «Івікові журавлі», «Кассандра», «Полікратів перстень») та середньовічній («Келих», «Рукавичка», «Лицар Тотенбург»,) і створював їх у вигляді новел. Ф.Шиллер вносив у балади певні моральні повчання, в той час як Й.Гете зворушував уяву читача та розчулював його чарвною подією.

Ф. Шиллер оновлює жанр балади, домагаючись надзвичайної яскравості та пластичності у відтворенні історичної обстановки, досягаючи високого психологізму у зображенні характерів. В основі кожної балади був гострий драматичний конфлікт. Створені на матеріалі античних та середньовічних легенд, балади відрізняються притчовим характером. Їхня головна проблематика – моральна, філософська, естетична; поет оспівує благородні ідеї дружби, вірності, честі, героїзму, самопожертви, велич людського духу.

Основою балади Шиллера "Рукавичка" послужили перекази про розваги французького двору часів короля Франциска I (1515 – 1547 рр.).

Баладу умовно можна поділити на чотири частини. У першій позначається час і місце дії: король і його оточення, гості перед звіринцем. Друга частина – найбільша, в ній докладно описуються дикі звірі, що вселяють страх. Такі подробиці показують читачеві розмір небезпеки, що очікує на

лицаря. Третя частина – опис події з рукавичкою; красуня наказує лицарю дістати нібито випадково кинуту рукавичку. У четвертій частині, в якій відбувається найголовніше, дії описуються вкрай мало. Ця небагатослівність в описі відважних дій лицаря говорить про його мужність, стриманість, скромність і гордість, вміння зберегти холоднокровність.

У баладі майже нічого не йдеться про зовнішність героїв, бо головне в ній – їхні слова та вчинки. Головна героїня бездушна, жорстока, лицемірна красуня, яка заради дрібної пихатості посилає на явну загибель відданого їй лицаря. Головний герой – Делорж – гордий лицар, йому притаманне почуття власної гідності. Він не хоче нагороди від жінки, яка намагалася принизити або ж ще гірше – вбити його. Шиллер показує зразок шляхетності, відваги, безстрашності, почуття власної гідності, цінність людського життя, яким ніхто не має права гратися.

Перу Шиллера належать також драми, в яких дослідження законів людського серця поєднується з глибоким знанням епохи, – «Дон Карлос» (1787 р.), «Марія Стюарт» (1800 р.), "Орлеанська діва" (1801 р.), "Мессинська наречена" (1803 р.). Остання закінчена п'єса Шиллера – "Вільгельм Телль" (1804 р.), історична драма, присвячена швейцарському народному повстанню проти австрійського ярма на початку XIII століття.

12. Творчість Йоганна Вольфганга фон Гете
Роман «Страждання молодого Вертера»
Трагедія «Фауст»

12.1Творчість Йоганна Вольфганга фон Гете

Творчість Йоганна Вольфганга фон Гете (1749 – 1832 рр.) – вершина не лише німецького, а й європейського Просвітництва. Гете – митець надзвичайної творчої сили: лірик, романіст, новеліст, драматург. Крім того, він – практик і естетик, філософ і дослідник природи, чиї дослідження і сьогодні зберігають своє значення.

Складним і таким, що не піддається однозначному визначенню є творчий метод Гете: у його творчості є риси бароко і рококо, сентименталізму і класицизму, просвітницького реалізму і навіть романтизму. Все це дозволяє визначити метод Гете як своєрідний художній універсалізм. Надзвичайно складний і творчий шлях великого поета: на кожному новому витку свого розвитку він заперечує себе і відроджується в новій якості. І все-таки цей шлях можна умовно розділити на два нерівних у часовому відношенні періоди – до 1775 року (рік переїзду до Ваймара) і після. Перший пов'язаний із рухом «Бурі та натиску», другий – з «ваймарським класицизмом».

Волелюбні прагнення руху «Бурі та натиску» набули найбільш сильного вираження у культі геніальності, який отримав у Гете вираз в образах людей, що височіють над середнім людським рівнем, поривають із суспільством та виділяються своєю непересічністю, силою волі та характеру. Титанічні постаті героїв, створювані засобами лірики, виражають вічну незадоволеність світом, що обмежує їх; це люди, повні внутрішнього вогню, горді та сміливі, які почуваються рівними богам. Гете звертається до вільних розмірів вірша, які здатні передати всю силу ліричного хвилювання та пристрастей бурхливих геніїв.

У «великих гімнах» лірика набуває космічного характеру, бо полем дії ліричного героя є весь світ, всесвіт, його доля пов'язана з долями народів, всього людства («Мандрівник і поселянка», «Прометей», «Ганімед», «Морське плавання»). «Прометей» – один із вершинних віршів молодого Гете та всього руху «Бурі та натиску». Це поетичний маніфест творчої особистості, яка утверджує себе у реальному світі. Прометей Гете – не той мученик, який за непослух богам був прикутий Зевсом до скелі, а вільний творець, який створив людей, викрав для них вогонь у богів, яких він з презирством відкидає. Вірш перейнято духом сміливого заперечення догматичної релігії. Людині марно чекати благодаті згори; нею має керувати власне «святим вогнем палаюче серце».

За мотивами та сюжетами народної поезії Гете створив низку балад, призначених для пісенного виконання. Своє завдання поет бачив у тому, щоб переробити твори народної поезії; він прагне наблизити їхню мову до сучасної, відточити їхню ритмічну форму, зберігши епічну простоту і ліричність. Йому це вдалося настільки, що деякі вірші, наприклад «Дика

троянда», майже не відрізняються від аналогічних пам'яток народної творчості. Минає час, і на зміну ідеям «Бурі та натиску» приходять нові думки та нові вірші. Особливо показовими є нові гімни: «Кордони людства», «Пісня духів над водами», «Моя богиня», «Божественне». Гете зберігає в них вірність своєму пантеїзму (релігійне філософське вчення, що ототожнює Бога з природою і розглядає природу як втілення божества), віру в єдність людини з силами природи, але ліричний герой його поезії вже не колишній бунтар, а людина, яка усвідомлює, що повинна здійснити своє земне призначення не в протиборстві зі світом, а в тісному злитті з ним. Якщо в баладах періоду «Бурі і натиску» переважали любовні мотиви, то в новому циклі Гете вводить у цей вид лірики таємниче та розумом незбагненне; поет розмірковує про потаємне, те, що приховане в природі. Поет втілює це у конкретні образи, споріднені за духом до народних легенд, але ці балади є плодом творчості самого Гете («Рибалка», «Пісня ельфів», «Вільшаний король», «Співак»).

Повчання поета, що насамперед слід зображати щось спільне, загальноприйняте, ділитися своїм життєвим досвідом, спонукало його до створення «шпрухів» – віршованих висловів, які займають важливе місце у його пізній ліриці. Тут автор слідує за традицією німецьких прислів'їв, складає ємні римовані строфи. Це влучні судження про життя, про мораль, які нерідко подаються у вигляді коротких діалогів. Тут поєднуються іронія та доброзичлива настанова. Окремі шпрухи стають максимами – коротко сформульованими правилами етики та моралі.

12.2 «Страждання молодого Вертера»

«Страждання молодого Вертера» (1744 р.) – епістолярний роман (у формі листів), у якому автор змальовує сучасного йому героя. В основі цього твору, пройнятого глибоко особистим, ліричним початком, лежить реальне біографічне переживання. Сюжет роману не складний. Дія розгортається у невеликому провінційному містечку. Вертер – молода освічена людина з бюргерського середовища, вразливий і мрійливий юнак, який тонко відчуває мистецтво і поезію, – знайомиться на сільському святі з молодою дівчиною Шарлоттою. Вона приваблює його своєю простотою, невигадливістю, щиросердістю і добротою. Вертер палко покохав Лотту. Між ними з'являється почуття глибокої близькості. Але Лотта вже заручена. Її наречений Альберт – порядна, хоч і пересічна людина. Вертер не хоче порушувати спокій Лотти і їде. Але не лише любовний конфлікт, а й причини глибшого характеру змушують Вертера покинути це містечко. Його обтяжує життя провінційної глушини, бідної на духовні інтереси, відштовхує вузькість і обмеженість міщан, нудить власна бездіяльність. Так починається конфлікт між гуманною, внутрішньо багатою особистістю і навколишнім суспільством. Надалі, по ходу оповіді цей конфлікт поглиблюється все більше і наприкінці призводить до трагічної розв'язки, справжньою причиною якої послужила не лише любовна драма, а й невирішений конфлікт між гуманними ідеалами та потворною дійсністю.

Гете дуже скупо описує зовнішню обстановку, що оточує Вертера. Вся його увага звернена на духовний світ молодого героя. Герой чутливий, трохи сентиментальний. Він щасливий, любить життя, природу. Вірний послідовник Руссо, Вертер любить простих людей, які живуть на лоні природи. Він спілкується із селянами, з їхніми дітьми і знаходить у цьому велику радість для себе. Подібно до штюрмерів, він протестує проти філістерського розуміння життя (філістер – людина з вузьким, обивательським кругозором і ханжеською поведінкою).

Книга справила враження сенсації. Вона набула відразу світового значення. Роман викликав моду на любовні страждання, навіть на самогубство через кохання.

12.3 «Фауст»

Трагедія «Фауст» – найбільша пам'ятка німецької літератури кінця XVIII – початку XIX століття, своєрідний художній та філософський підсумок німецького Просвітництва. Сам Гете надавав виняткового значення цьому твору, вважаючи його справою всього свого життя. В проміжок часу, коли накидувалися перші сцени трагедії (1773 р.), і липнем 1831 року, коли було закінчено «Фауста», протікало майже все свідоме життя Гете, цілих шістдесят років, протягом яких поет знову і знову звертався до сюжету, що глибоко захопив його з часів юності.

В першій частині твору Гете стверджує, що життя не є чимось простим і легким. Люди, які думають, що здатні зрозуміти і пояснити все на світі, легко можуть впасти в оману. Життя не стане зрозумілішим тому, хто стоїть осторонь і спостерігає за ним. Воно більше відкривається тому, хто бере в ньому активну участь, шукає, прагне благородної мети, віддає сили боротьбі за нагальні потреби та інтереси людства. Але все одно для вдумливих людей життя залишається дещо загадковим, однак, активна діяльність наближує людину до розуміння його сенсу.

В образах, створених Гете, це особливо помітно. Здавалося б, що може бути прекраснішим за таку чисту дівчину, як Гретхен. Тим часом обставини роблять її провинницею. Фауст – людина безумовно шляхетна характером і прагненнями, але вина за загибель його коханої лежить на ньому. А Мефістофель при всьому тому, що втілює повне заперечення моральних цінностей, має риси, що, подекуди, роблять його участь у людському житті корисною. Іншими словами, Гете показує те, що філософи називають діалектикою добра та зла.

Друга частина «Фауста» у багатьох відношеннях протилежна першій. Якщо перша складалася з 25 сцен, нерозділених на акти, то друга частина побудована, як і будь-яка класична трагедія, із 5 актів. Сцени першої частини, контрастні та нерівні за обсягом, демонстрували природу, життя, охоплене різноманіттям і плинністю, далеке від раціоналістичної симетрії та влаштованості. Перша частина «Фауста», незважаючи на колосальний зміст, у ній презентований, розкриває по суті, одну подію – любов до Гретхен.

П'ятиактна організація другої частини має кілька причин: передусім вона вказує на поворот поета до античності: відображує суму ідей, народжених шістдесятьма роками творчості; кожний акт демонструє особливий етап пошуків Фауста; кожен акт – це етап історії всього людства. Текст у другій частині ущільнився, що різко збільшує частку символіки, алегорії, метафоричності, різних категорій художньої умовності.

У другій частині місце подій безперервно змінюється (Німеччина, Греція), розширюється і подієвий час – античність та сучасність, омолоджений Фауст на початку та 100-річний патріарх у фіналі. Світ другої частини – позаособистісний, у ній немає нічого суб'єктивного. Якщо в першій частині історія дана через Фауста, то в другій вона набуває самостійності.

Каменем спотикання Фауста-вченого була проблема пізнання. Для нього було характерним прагнення абсолюту, кінцевого знання. Фауст у фіналі прийшов до розуміння відносності істини, до діалектичної думки про те, що істина – це процес, що незнання – це не свідчення безсилля людини, а джерело нового пізнання, свідчення вічності та нескінченності світобудови, що людина – частина природи, а не Володар, що все собі підкоряє і рівний природі.

Ідеї Фауста у фіналі узгоджуються з ідеями Господа у «Пролозі на небесах», з його концепцією руху як безперервного вдосконалення, безперервного розуміння істини та сенсу існування. В останньому монолозі головний герой спрямований у майбутнє. Він йде з трагедії, йде зі світу, із життя, прогнозуючи майбутнє, у ньому ж і перебуваючи. Останній монолог відриває Фауста від справжнього, від створеного ним світопорядку. Майбутнє, як видається Фаусту, – це світ безперервної боротьби зі стихією, і як результат цієї боротьби – досягнення свободи. Він впевнений у тому, що людство вже саме здатне побудувати вільне суспільство. Хоч з самого початку він і віддав свою душу Мефістофелю в обмін на знання, які хотів передати людям, та згодом впевнюється, що всіма людьми керує прагнення до самовдосконалення та змін.

Фауст переживає «вищу мить» не тому, що досяг відповідності реальності та ідеалу, не тому, що ідеал втілився в реальності, а лише тому, що передбачає його неодмінне втілення у майбутньому. Остання сцена "Фауста" – грандіозний апофеоз Фаусту, його безсмертної сутності. Фауст – земний, суперечливий, грішний – зливається докупи з райським, ангельським, господнім, саме тому, що віддав себе служінню людям, прагнув послужити їм єдиним до чого мав неабиякий хист – своїми знаннями.

Світ «Фауста» – грандіозний, величний світ, що вмістив історію, світобудову. Психологія особистості, світогляд епохи, філософія культури, стратегія політики – це воістину фантастичне різноманіття проблем робить останнє творіння Гете монументальним і у своїй невичерпності загадковим. «Фауст» звернений до всіх епох, оскільки найактуальнішою проблемою кожної людини стає проблема шляху, життєвого призначення, проблема пошуку істини, не механічно засвоєної, а вистражданої, такої, що стала плодом болісного, складного досвіду. Уроки «Фауста» – це уроки вільної героїчної думки, тяжкого шляху пізнання правди, справедливості – це уроки людяності.

Проблематика:

- призначення митця у суспільстві та роль мистецтва («Пролог в театрі»);
- велич людського розуму та сенс людського життя («Пролог на небі»);
- місце та роль вченого в житті (Фауст і Вагнер);
- співвідношення істини і любові (Фауст і Маргарита);
- засудження релігійних догм;
- спокуса владою та багатством (у цісарському палаці);
- істина і краса (Фауст і Єлена).

Частина 4
Плани семінарських занять

Практичне заняття 1
Морально-філософський конфлікт драми Педро Кальдерона «Життя – це сон»

1. Генеза, композиція та жанрова своєрідність драми
2. Теза «життя як сон»: шляхи актуалізації у бароковому творі, мотиви трагічного розчарування та розгубленості в творі.
3. Чоловічі образи в драмі (Сехісмундо, Клотальдо, Басіліо, Астольфо, Кларін та ін.)
4. Жіночі образи в драмі (Естрелья, Розаура), динамізм характерів та сюжету.
5. Проблема «бути»/«здаватися», таємниці, фатуму та вибору у творі
6. Декоративність та «надмірність» художність засобів як ознака барокового твору; зображально-виражальні засоби у драмі.

Завдання для студентів:

1. Прочитайте драму П. Кальдерона «Життя – це сон»
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Доберіть цитатний матеріал для характеристики героїв.
3. На прикладі обраної вами сцени поясніть, яка в ній проблематика.
4. Поясніть значення термінів: бароко, хорнади, маска, мотив, тропи, актуалізація, драма честі, інтрига, монолог.
5. Охарактеризуйте риси бароко та продемонструйте їхню реалізацію в драмі П. Кальдерона «Життя – це сон».

Література:

1. Бароко: портрет доби. *Зарубіжна література.* – 2009. №26. С.4–16.
2. Вороніна М. Педро Кальдерон де ла Барка – парадокси долі. *Вікно в світ.* 2000. № 3(12). С. 5–10.
3. З літератури європейського бароко. *Зарубіжна література.* 2009. №27. С.5–18.
4. Кальдерон де ла Барка П. Життя – це сон. *На допомогу вчителю зарубіжної літератури.* 2000. №1. С.18–126.
5. Кальдерон де ла Барка *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 1 : А – К. – 705 с.
6. Мацапура В. І. Це загадкове примхливе бароко. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1999. № 2.
7. Наливайко Д.С. Бароко і драма Кальдерона „Життя – це сон”. *На допомогу вчителю зарубіжної літератури.* 2000. №1. С.5–17.
8. Парахонський Б.Бароко: поетика, символіка. *Філософська і соціологічна думка.* 1993. №6. С. 99-114
9. Педро Кальдерон де ла Барка. Життя – це сон [пер. з ісп.М. Литвинця]. К.: Веста, 2004. 232 с.

10. Шалагінов Б.Б.Зарубіжна література.Підручник для 9 класу. К. : Вежа, 2002. С. 291-295

Практичне заняття 2
Трагедія П'єра Корнеля «Сід»

1. Перший етап розвитку французького класицизму. Драматичні принципи П.Корнеля і його творча еволюція.
2. Місце трагедії «Сід» у творчості П.Корнеля і літературна полеміка навколо неї.
3. Джерела та історична основа трагедії П.Корнеля «Сід» (запозичення сюжету в Гільєна де Кастро).
4. Конфлікти трагедії П.Корнеля «Сід» та її образна система.
5. Образ Родріго в трагедії П.Корнеля «Сід» як носій домінанти громадянського обов'язку, необхідності підпорядкування емоційного життя людини прагненню до доброчинності та моральної досконалості.
6. Правдоподібність образу Гімени. Інші жіночі образи в трагедії П.Корнеля «Сід».
7. Класицистичні тенденції і реалізм у трагедії П.Корнеля «Сід». Значення драматургії Корнеля для французького театру XVIII – XIX століть.

Завдання для студентів:

1. Прочитайте трагедію П. Корнеля «Сід»
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Доберіть цитатний матеріал для характеристики героїв.
3. На прикладі обраної вами сцени поясніть, яка в ній проблематика.
4. Поясніть значення термінів: класицизм, трагедія, «правила трьох єдностей», героїчне, літературний канон, александрійський вірш.
5. Схарактеризуйте правила класицизму та продемонструйте їхні дотримання / недотримання на матеріалі трагедії П. Корнеля «Сід».
6. «Думка Французької Академії про „Сіда"»

Література:

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001.
2. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття: навч. посібник. [для студ. вищ. навч. закл.] / Г. Й. Давиденко, М. О. Величко. − [2-ге вид.]. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 292 с.
3. Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Література XVII–XVIII ст. : посіб. для вчителя / О. М. Ніколенко. – Х. : Ранок, 2003. – 224 с.
4. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX ст. / Борис Борисович Шалагінов. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2013. – 368 с.

Практичне заняття 3
Комедія Жана Батіста Мольєра «Міщанин-шляхтич»
(проблема художнього методу та комедійної майстерності)

1. Історія створення комедії «Міщанин-шляхтич».
2. Проблема художнього методу в комедії.
    a. Типологія конфлікту в комедії. Відображення соціальних суперечностей доби абсолютизму.
    b. Принципи творення характеру в комедії (типізація; співвідношення людини і світу; характер і звичаї).
    c. Реалістичні елементи в класичній комедії, попередження відкриттів просвітників та романтиків.
3. Майстерність Мольєра-комедіографа.
    a. Концепція комічного у «Міщанині-шляхтичі» та особливості жанру комедії-балету.
    b. Система образів у комедії (пан Журден, пані Журден, граф Дорант, маркіза Дорімена, Люсіль, Клеонт, Ніколь, Ков'єль). Сатирико-комедійні типи в комедії.
    c. Засоби сатиричного зображення дійсності, висміювання преціозної літератури в творі.
    d. Засоби карнавально-комедійного зображення.
    e. Єдність художніх засобів у комедії.
4. Місце комедії «Міщанин-шляхтич» у творчості Мольєра, її художня вартість.

Завдання для студентів:

1. Прочитайте комедію Мольєра «Міщанин-шляхтич».
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Доберіть цитатний матеріал для характеристики героїв.
3. На прикладі обраної вами сцени поясніть, у чому основа її комізму.
4. Поясніть значення термінів: класицизм, комедія, комедія ситуацій, комедія характерів, комедія масок (commedia dell'arte), комедія-балет, висока комедія, гумор, іронія, сарказм, сатира, буфонада, фарс, преціозність.
5. Охарактеризуйте правила класицизму на матеріалі комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич».

Література:

1. Жованик Л. Основні проблеми й конфлікти п'єси Мольєра «Міщанин-шляхтич» *9 кл. Зарубіжна література.* 2004. № 45 (397). С. 4–7.
2. Зарубіжна література в школах України. 1996. № 3. С. 11-15.
3. Ніколенко О. Король комедії. Система уроків вивчення п'єси Ж. Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич» у культурологічному контексті *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України.* 2001. № 5. С.8–19.
4. Рогозинський В., Рогозинська В. Класицизм Мольєра: він знав Журдена і Тартюфа *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України.* 2005. №7. С.23–24
5. Шалагінов Б. Б. Жан-Батіст Мольєр. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України.* 2004. № 2. С. 31–34.

Практичне заняття 4
Роман Даніеля Дефо «Робінзон Крузо» – прославлення заповзятливості та практицизму людини в умовах екзотичного середовища

1. Генеза роману «Робінзон Крузо».
2. Жанрова природа роману «Робінзон Крузо». Своєрідність оповідної манери Д.Дефо.
3. Просвітницька концепція людини та образ Робінзона Крузо (риси характеру, портрет, засоби зображення, роздуми).
4. Образ П'ятниці як втілення «природної людини».
5. Двоплановість структури роману: захоплюючий та філософсько-алегоричний зміст оповіді. Проблематика роману.
6. «Робінзон Крузо» – роман для дорослих та дітей.
7. Поняття «робінзонади». Популярність роману-робінзонади у світовій літературі.

Завдання для студентів:

1. Прочитайте роман Даніеля Дефо «Робінзон Крузо».
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Доберіть цитатний матеріал для характеристики образу Робінзона Крузо, етапи його морального вдосконалення та .
4. Складіть порівняльну таблицю характеристики героїв Робінзона та Пятниці.
5. Простежте етапи розвитку цивілізації, на прикладі перебування Робінзона Крузо на безлюдному острові.
6. Дайте визначення поняттям: мемуари, пригодницький роман, роман виховання, робінзонада, Просвітництво, пейзаж, «природна людина».

Література:

1. Гапон, Т.Підсумковий урок-подорож за романом Д.Дефо "Робінзон Крузо" *Зарубіжна л-ра в школах України* – 2006. – № 8. – С. 5-7.
2. Даніель Дефо *Шкільна бібліотека*. 2002. № 1. С. 74-77.
3. Дуднік Н. 45 хвилин на острові Робінзона. *Зарубіжна л-ра.* 2006. № 1. С.10-17.
4. Катеринчук О.М. "Робінзон Крузо" як сюжетна модель світової робінзонади *Всесвітня л-ра в серед. навч. закл. України.* 2004. № 10. С. 15-16.
5. Кашуба Є. Система уроків з вивчення роману Д.Дефо "Робінзон Крузо". *Зарубіжна л-ра в школах України*. 2006. № 11. С. 36–41.
6. Кушицька Г. "Я прожив незвичайне життя..." *Зарубіжна л-ра в школах України*. 2006. № 12. С. 57–58.
7. Руснак М.П. Екскурсія на острів Відчаю *Зарубіжна л-ра в школах України*. 2007. № 11. С. 46-49.
8. Скільки облич мав Дефо? *Все для вчителя*. 2000. № 30. – С. 4.
9. Сніжко А. Батько робінзонади *Зарубіжна література*. 2003. № 1. С. 12–16.

10. Хроменко І.А. Система уроків з вивчення роману Д.Дефо "Робінзон Крузо" *Зарубіжна л-ра в школах України*. 2007. № 6. С. 21–30.
11. Шалагінов Б.Б. Література "просвітницького раціоналізму" в Англії *Зарубіжна л-ра в школах України*. 2004. № 1. С.18–22.
12. Шалагінов Б.Б. Література "просвітницького раціоналізму" в Англії *Зарубіжна л-ра в школах України*. 2005. № 11. С. 22-26.

Практичне заняття 5
Особливості соціальної сатири і фантастики роману Джонатана Свіфта «Мандри Гулівера»

1. «Мандри Гулівера» як найвище творче досягнення Дж.Свіфта. Жанрова природа і структура твору. Генеза роману.
2. Реалістична основа фантастики. Багатство ідейного змісту. Антиабсолютистська й антибуржуазна спрямованість твору. Викриття несправедливих воєн і колоніальної експансії. Висміювання лженауки.
3. Авторська художня концепція людини й образ Гулівера у зв'язку з еволюцією політичних і філософських поглядів письменника. Еволюція образу головного героя.
4. Відображення позитивного соціального і політичного ідеалу Дж.Свіфта як свідчення суперечностей його світогляду. Республіканські ідеї Свіфта.
5. Особливості Свіфтової сатири та її актуальність.

Завдання для студентів:

1. Прочитайте роман Джонатана Свіфта «Мандри Гулівера».
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Доберіть цитатний матеріал для розкриття: антимонархічного спрямування роману; критики політичної системи, судочинства, суспільної моралі; абсурдності та протиприродності війн; проблем науки та псевдонауки; проблем виховання та освіти.
4. Дайте визначення поняттю «парадокс». Випишіть із роману Джонатана Свіфта «Мандри Гулівера» декілька парадоксів.
5. Подумайте, у яких місцях твору і з якого приводу Джонатан Свіфт сперечається з романом «Робінзон Крузо» Данієля Дефо.
6. Доберіть історичні матеріали, які б характеризували державний устрій Англії часів Дж.Свіфта.
7. Прокоментуйте вислів Лесі Українки про Джонатана Свіфта: *«Свіфт застеріг людей, він показав усю гидоту і жах застою, позбавленого ідеалів, повного безглуздого егоїзму життя». (Л.Українка).*
8. Розробіть презентацію на тему: «Освіта та навчання в країні Ліліпутії».З чим ви погоджуєтесь, чого не приймаєте? Аргументуйте відповіді.

Література:

1. Бобер О. Вчити учнів сучасному сприйняттю класики. (Методичні рекомендації до організації вивчення його роману «Мандри Гуллівера»)

Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2007. № 4. С. 49–53.
2. Богдан Л. Життя та літературна діяльність Дж. Свіфта. *6 кл. Зарубіжна література*. 2005. № 21–24 (421–424) С. 63–68.
3. Зарольська Л .І. Організація роботи з художнім текстом – найважливіший засіб виховання читача (На прикладі вивчення повісті Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера») *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.* 2000. № 2. С. 19–23.
4. Орел В. Я. «Комашине життя» ліліпутів. Джонатан Свіфт «Мандри Гуллівера». Підсумковий урок. 6 кл. *Зарубіжна література в навчальних закладах.* 2001. № 12. С. 20–22.
5. Орел В. Я. «Я пишу не заради слави…». Підсумковий урок за твором Джонатана Свіфта «Мандри Гуллівера». 6 кл. *Зарубіжна література в навчальних закладах.* 2003. № 10. С. 24–26.
6. Стрілецький О. «Жадання бачити чужі країні»: Творчість Дж. Свіфта *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України.* 2004. № 1. С. 23–26.

Практичне заняття 6
Викриття релігійного фанатизму та утвердження суспільних прав жінки у соціально-психологічному романі Дені Дідро «Черниця»

1. Особливості індивідуального стилю Дені Дідро.
2. Просвітницька інтерпретація сутності людської природи та свободи вибору в романі Дені Дідро «Черниця».
3. Поетика роману «Черниця»: жанрова специфіка та форма оповіді.
4. Проблематика роману: трипланoвість, ідейно-тематичний аналіз.
5. Характеристика образу Сюзанни Сімонен як «природної людини». Місце головної героїні у сім’ї та суспільстві
6. Характеристика монастирів та їхніх насельників у романі (Святої Марії, Лоншанський, Арпажонський).

Завдання для студентів:

1. Прочитайте роман Дені Дідро «Черниця».
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Підготуйте розповідь «Дідро і його внесок у створення енциклопедії».
4. Дайте визначення поняттю «соціально-психологічний роман».
5. Розкрийте зміст поняття «природної людини» на прикладі головної героїні роману Сюзанни Сімонен.
6. Доведіть невідповідність долі Сюзани Сімонен просвітницьким ідеалам розуму, свободи та гуманістичної моралі.
7. Цитатним матеріалом доведіть аморальність монастирського устрою, що призводять до душевного каліцтва.

Література:

1. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття К. : 2007. 292с.
2. Дідро Д. Жак-фаталіст, Черниця, Небіж Рамо. Пер. з фр. В.Підмогильного. Харків, 2008. 447 с.

Практичне заняття 7
Проблематика драми Ф.Шиллера «Розбійники»

1. Сюжет і проблеми драми.
2. Ідейна спрямованість і художні особливості «штюрмерської драми» «Розбійники».
3. Проблематика та протиріччя Шиллера в драмі «Розбійники»
4. Образ Карла Моора. Конфлікт з моральним і державним устроєм феодальної Німеччини.
5. Образи Франца і Амалії.
6. Характеристика розбійників.
7. Республіканський світовий ідеал у драмі.

Завдання для студентів:

1. Прочитайте трагедію Ф. Шиллера «Розбійники».
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Доберіть цитатний матеріал для характеристики образів головних героїв драми.
4. Подумайте, яке значення мають епіграфи до драми Ф. Шиллера «Розбійники» для розкриття ідейного задуму п’єси.
5. Подумайте, до якого морального занепаду приходить Карл Моор та у чому полягає конфлікт з моральним і державним устроєм феодальної Німеччини.
6. Чи можна виправдати «благородне розбійництво» чи «високу помсту».
7. Проаналізуйте монолог Карла (IV, 5), в якому він розмірковує про смерть. До якого відомого Шекспірівського монологу він наближений?
8. Подумайте:

- у чому полягає соціальний конфлікт драми?
- які риси характеру притаманні братам?
- що спонукало Карла до протесту?
- за яких обставин Карл зрозумів хибність своїх вчинків?
- чому Карл вбиває Амалію та як змінюється життя Карла після цієї події?
- чому Карл добровільно віддається до рук влади?
-

Література:
1. Хаге Ф. Мыслитель, поэт, драматург – борец за свободу *Зарубіжна література*. 2005. № 39 (439). С. 15–17.
2. Шайкевич Б. О. Щоб не «плазувати слимаком». Матеріали до вивчення драми Фрідріха Шіллера «Розбійники» *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України.* 2004. № 7. С. 39–40.

Шалагінов Б. Б. Класики і романтики : штудії з історії німецької літератури XVIII-XIX століть. – Київ : Києво-Могил. акад., 2013. 439 с.

Практичне заняття 8

Проблематика і художні особливості трагедії Йогана Вольфганга фон Ґете «Фауст»

1. Трагедія «Фауст» – вершина творчості Й.В.Ґете. Грандіозність задуму, головна ідея. Історія створення філософської трагедії «Фауст», переосмислення народної легенди про Фауста, специфіка казково-фантастичного і міфологічного у творі.
2. Особливості композиції твору: структура, ліризм «Присвяти», ідейно-художнє значення «Прологу в театрі», символіко-філософське значення «Прологу на небі», художня логіка послідовності випробувань героя, неоднозначність фіналу твору.
3. Філософський зміст образу Мефістофеля. Колізія: Фауст – Мефістофель, її філософський, символічний, моральноетичний сенс.
4. Кохання Фауста і Гретхен. Художня майстерність Гете в зображенні почуттів Фауста і Маргарити. Образ героїні.
5. Антична тема у трагедії. Оптимістичний фінал твору. Співзвучність «Фауста» з нашим часом.

Завдання для студентів:

1. Прочитайте трагедію Й.-В. Гете «Фауст».
2. Розкрийте сутність питань зазначених у плані практичного заняття.
3. Прочитайте «Пролог у театрі» й «Пролог на небі». Поміркуйте, чому Ґете подає до свого твору два прологи. Чому вони розміщені саме в такій послідовності?
4. Доберіть цитатний матеріал для характеристики образів головних героїв трагедії (Фауст, Мефістофель, Вагнер, Маргарита й ін.).
5. Доведіть поєднання епохи Відродження з Просвітництвом в образі Фауста.
6. Поясніть чому автор називає свій твір трагедією?
7. Доведіть прикладами з тексту чи пізнав Фауст в чому сенс людського життя.
8. Напишіть твір-роздум на тему: «Хто – Фауст чи Мефістофель – ближче самому авторові?»

Література:

1. Басюк Ж. Боротьба добра і зла – рушійна сила розвитку світу. За трагедією Гете «Фауст», 9 кл. *Зарубіжна література.* 2004. № 46 (398). С. 9–11.
2. Бич В. Історія життєвих шукань Фауста *Зарубіжна література*. 2004. № 46 (398). С. 4–6.
3. Борисевич І. Легенда про доктора Фауста (теоретиколітературні аспекти). *Наукові праці Кам'янець Подільського національного університету ім.І.Огієнка. Філологічні науки.* Кам'янець Подільський: "Аксіома", 2009. Вип.18. С. 11–19.
4. Бругер С. П. «Уривки єдиної великої сповіді…». Конспект уроку з вивчення трагедії Й. В. Гете «Фауст» *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України.* 2004. № 7. С. 40–42.
5. Бутнікова О. Випробування коханням: Фауст і Маргарита (за Й. В. Гете «Фауст») *Зарубіжна література*. 2004. № 15 (367). С. 11–13.
6. Ковбасенко Ю. Література Просвітництва *Тема.* – 2001. – № 3.
7. Лобач С. О. «Він промовля з погаслого сторіччя…». Всесвітнє значення трагедії Гете «Фауст». 9 кл. *Зарубіжна література в навчальних закладах.* 2004. № 1. С. 8–9.
8. Писаренко Ю. М., Мухін В. О., Вітченко А. О. Й. В. Гете «Фауст»: матеріали до варіативного вивчення. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.* 1999. № 8. С. 17–37.
9. Шалагінов Б.Б. Хіба актуалізація – самоціль?.. *Відродження.* 1993. № 12. С.19–21.
10. Шалагінов Б.Б. «Ваймарська класика» та Й.В.Гете *Всесвітня література та культура.* 2004. № 7. С. 24–39.
11. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість: Посібник для вчителя. – Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. 288 с.
12. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.: Монографія. – К.: Вежа, 2002. 280 с.
13. Ясько А. Людина – творець своєї долі. *Зарубіжна література*. 2005. № 37 (437). С. 4–6.

Список творів для обов'язкового прочитання*

1. Лопе де Вега «Фуенте Овехуна»
2. Педро Кальдерон де ла Барка «Життя це сон»
3. Джон Мільтон – «Самсон-борець.»
4. П'єр Корнель – «Сід», «Горацій.»
5. Жан Расін – «Федра» / «Андромаха».
6. Жан Батіст Мольєр – «Міщанин-шляхтич», «Дон Жуан, або Камінний гість» / «Тартюф».
7. Жан Лафонтен – Байки (на вибір студента).
8. Рудольф Еріх Распе «Пригоди барона Мюнхгаузена» («За волосся», «Перша подорож на Місяць»)
9. Даніель Дефо – «Робінзон Крузо».
10. Джонатан Свіфт – «Мандри Гуллівера».
11. Роберт Бернз – Вибрані поезії: «Веселі жебраки», «Джон Ячмінне Зерно», «Брюс-шотландцям», «Любов», «Моє серце в верховині…».
12. Мацуо Басьо «Старий ставок!». «Метелик літає». «Квітучі сливи». «Тиха місячна ніч». «Все вибілив ранковий сніг».
13. Річард Брінслі Шерідан – «Школа лихослів'я».
14. Антуан Франсуа Прево – «Манон Леско».
15. Франсуа Марі Вольтер – «Орлеанська діва» / «Простак» / «Кандід».
16. Дені Дідро – «Черниця».
17. П'єр Огюстен Бомарше – «Севільський цирульник» / «Одруження Фіґаро».
18. Карло Гольдоні – «Трактирниця».
19. Готгольд Ефраїм Лессінг – «Мінна фон Барнгельм» / «Емілія Галотті» / «Натан Мудрий».
20. Йоганн Вольфганг фон Гете – «Страждання молодого Вертера», «Фауст», Ґец фон Берлігінген. Лірика. Балади: «Нічна пісня подорожнього». «Вільшаний король», «Травнева пісня», «Прометей», «Світ бачити є невимовно мило…»
21. Фрідріх Шиллер – «Розбійники», «Підступність і кохання» / «Вільгельм Телль». Поема «Пісня про дзвона». Ода «До радості». «Рукавичка».

Значок * означає «або»

Питання для самоконтролю:

1. Література XVII ст.: загальна характеристика, основні літературні напрями, стилі.
2. Проблематика та образна характеристика драми Лопе де Веги «Фуенте Овехуна»
3. Основні тенденції у розвитку жанрів барокового роману, його різновиди: творчість Г. Гріммельсгаузена. Роман «Сімпліціус Сімпліціссімус»
4. Основні тенденції у розвитку жанру бароко. Філософська драма Кальдерона «Життя – це сон»
5. Класицизм як провідний напрям у французькій літературі, основні риси його естетики. Трактат Нікола Буало.
6. Майстри афористичного жанру (Б. Грассіан «Кишеньковий оракул», Франсуа де Ларошфуко «Максими» та Жан де Лабрюйер «Характери, або Повадки нашого часу»).
7. Байка як класицистичний жанр. Творчість Лафонтена.
8. Ознаки класицизму в трагедії Корнеля "Сід". Родріго як втілення ідеалізованого героя громадянсько-патріотичної трагедії.
9. Проблема обов'язку в трагедії Корнеля "Сід". Образ Хімени.
10. Проблематика трагедії П. Корнеля «Горацій».
11. Морально-психологічний конфлікт в трагедії Ж. Расіна "Федра". Суперечки навколо тлумачення образу головної героїні. (чи «Андромаха»)
12. Поетика "високої" комедії як втілення класицистичної природи твочості Мольєра. («Дон Жуан, або Камінний гість» чи «Тартюф»)
13. Сатирико-комедійні типи в комедії "Міщанин-шляхтич". "Високий" комізм драматургії Мольєра.
14. Агіографічна специфіка барокової драми Дж. Мільтона «Самсон борець». Проблематика твору.
15. Образ головного героя в драмі Дж. Мільтона «Самсон борець».
16. Мацуо Басьо. Хайку. Відображення японських уявлень про красу в поезії митця.
17. Жанр байки у Франції. Особливості байок Жана Лафонтена.
18. Просвітництво як ідейний рух, комплекс його ідей і загальна характеристика всесвітньої літератури доби Просвітництва.
19. "Робінзон Крузо" Д. Дефо як один із перших просвітницьких романів. Проблематика та генеза роману.
20. Образ головного героя та другорядні образи в романі Д.Дефо "Робінзон Крузо".
21. Творча історія, проблематика, композиція та система образів сатирико-алегоричного просвітницького роману Дж. Свіфта "Мандри Гуллівера.
22. Сатира та сарказм в романі Дж. Свіфта "Мандри Гуллівера.
23. Пригодницький роман в німецькій літературі. Роман про Мюнхаузена (Рудольф Распе).
24. Ж.-Ж.Руссо і руссоїзм. Ознаки сентименталізму в романах Руссо.
25. Сатирична філософія Ф. Вольтера («Кандід, або Оптимізм», «Простодушний», «Орлеанська Діва»).

26. Особливості творчості Дідро. “Енциклопедія”. Роман “Черниця”
27. Образ головної героїні Сюзанни Сімонен в романі Дені Дідро «Черниця».
28. Творча історія, проблематика, композиція та система образів трилогії Бомарше про Фігаро.
29. Французький галантний роман XVIII ст. Абат Прево «Історія кавалера де Ґріє і Манон Леско»: проблематика, особливості композиції, характеристика персонажів.
30. Проблематика «Школи лихослів’я» Річарда Брінслі Шерідана
31. Проблематика драм Г. Е. Лессінга. «Емілія Галотті» як «драма обов'язку». (чи «Натан Мудрий».)
32. *«Ваймарівський класицизм»* як програма для оновлення літератури XVIII ст.
33. Загальна характеристика лірики Шиллера.
34. Проблематика й поетика драми Шиллера «Розбійники»
35. Особливості зображення драматичного характеру у Ф. Шіллера («Підступність і кохання» / «Вільгельм Телль»)
36. Художня своєрідність лірики Гете.
37. Творча історія, проблематика, композиція та система образів сентименталістського роману Гете “Страждання молодого Вертера”.
38. Творча історія, проблематика та композиція філософської трагедії Гете “Фауст”
39. Фауст і Мефістофель. Значення цих образів у філософській концепції драми Й.-В. фон Гете «Фауст».
40. Поезія Роберта Бернса, її основні теми, мотиви, жанри.
41. *Сентименталізм* в англійській та англомовній літературах. Жанрово-стильові особливості романів Семюеля Річардсона, Лоренса Стерна та Олівера Голдсміта
42. Образи братів Джозефа та Чарлза Сифесів з комедії Р.Б.Шерідана «Школа лихослів’я».
43. Просвітництво в Англії. Джозеф Аддісон та Річард Стіл як основоположники англійської журналістики. А. Поуп як реформатор англійського віршування.

ЛІТЕРАТУРА:

Методичне забезпечення:

1. Бендзар Богдан, Бобинець Степан. Методика викладання зарубіжної літератури в загальноосвітній школі з українською мовою навчання. – Ужгород: Вид-во Ужгородського національного університету, 2001.
2. Навчально-методичний комплекс з історії зарубіжної літератури (література XVII-XVIII ст.) для студентів Інституту іноземної філології денної та заочної форми навчання / Укладачі Бобинець С.С., Славич Т.Я. Ужгород, 2012. 52 с.
3. Науменко А.М. Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики): Навч. посібник для студентів. – Вінниця : Нова книга, 2005. 416 с.
4. Словник художніх засобів і тропів / автор-укладач В. Ф. Святовець. – К. : ВЦ «Академія», (Серія «Nota bene») 2011. 176 с.
5. Таранік-Ткачук К. В. Стилістичний аналіз художнього твору на уроках зарубіжної літератури. К.: Грамота, 2008. 128 с.
6. Ситченко А. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу. К. : Ленвіт, 2004. 304 с.
7. Мартинець А. М. Викладання зарубіжної літератури. Методичний посібник для самопідготовки. Івано-Франківськ, 2010. 103 с.

Рекомендована література
Базова

1. Безруков А. В. Історія зарубіжної літератури: від античності до початку XIX ст. : навч. посіб. для студентів філол. спец. ЗВО. Дніпро : ФОП Касян-Шаїнський, 2021. 165 с
2. Білик Н.Д. Англійська література 18 ст. Становлення і розвиток роману. Харків, 2016.
3. Бітківська Г.В., Динниченко Т.А. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. Практикум. – К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2010. – 160 с.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К.: Либідь,2001.
5. Гвоздєв О. О.: З історії театру і драми / Из истории театра и драмы. Академия, 1923 г. Переклад з рос. Львів, 2008. 200 с
6. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття: навч. посібник. [для студ. вищ. навч. закл.] / Г. Й. Давиденко, М. О. Величко. − [2-ге вид.]. К.: Центр учбової літератури, 2007. – 292 с.
7. Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І., Кушнєрьова М.О.Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII ст.: навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.
8. Дудченко, М. М. Література Великобританії і США. Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. рец.: Ю. А. Зацний, С. О. Швачко. Суми : Університетська книга, 2006. 445 с.

9. Єрошкіна О.О. Епоха класицизму. Навчальний посібник. Харків : ХНАМГ, 2011. 187 с.
10. Зарубіжна література: від античності до початку XIX ст.: історико-естетичний нарис : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / [рец.: Чирков О. С., Охріменко О. П. ; Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.»]. Київ : ВД «Києво-Могилян. акад.», 2013. 366 с.
11. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: У 2 т. / ред. Н. Михальська, Б. Щавурський. – Т.: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 2: Л-Я. 2006. 864 с.
12. Історія зарубіжної літератури середньовіччя, доби Відродження, XVII–XVIII ст.: Прогр. та навч.-методич. матеріали до курсу для студентів напряму «Культурологія» / Харк. держ. акад. культури; Укладач: Н. М. Сімейкіна. Х.: ХДАК, 2009. 50 с.
13. Кирилюк З. В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Відродження. Бароко. Класицизм: Посібник для вчителя / З. В. Кирилюк. – Тернопіль : Астон, 2002. 259 с.
14. Ковбасенко Ю. І. Зарубіжна література епохи Просвітництва : навчальний посібник. Київ: РВВ УАВЗЛ, 2016. 160 с.
15. Лімборський І.В. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм. Черкаси, 2006.
16. Мацуо Башьо. Стежками Півночі : перекл. з япон. та передмова І. Бондаренка, Т. Комарницької / Мацуо Башьо. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 208 с.
17. Мегела І. П. Література європейського просвітництва. К., 2012.
18. Мізін К.І. Історія німецької літератури: від початків до сьогодення (коротко і з практичною частиною) : [посібник] / К.І. Мізін. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 316 с.
19. Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Література XVII–XVIII ст. : посіб. для вчителя. Х. : Ранок, 2003. 224 с.
20. Ніколенко О. М. Літературні епохи, напрями, течії / О. М. Ніколенко, В. І. Мацапура. – К. : Педагогічна преса, 2004. 128 с.
21. Ніколенко О. М. Філософія життя у китайській та японській літературах (Лі Бо, Ду Фу, Мацуо Басьо та ін.): Посібник для вчителя / О. М. Ніколенко, І. О. Філіна. – Харків : Веста : Видавництво «Ранок», 2003. – 192 с. (Серія «Бібліотека вчителя зарубіжної літератури»)
22. Салтанова І.М. Матеріали лекцій з курсу «Історія зарубіжної літератури XVII століття» / І.М. Салтанова. – Кам’янець-Подільський : КПДУ, 2006. – 90 с
23. Ференц Н.С. Основи літературознавства. К.: Знання, 2011. 431 с.
24. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX ст. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2013. 368 с.

Допоміжна:

1. Антологія іспанської літератури доби бароко / Упорядкування і коментар О. Пронькевича. *Вікно в світ.* 2000. № 3. С. 83–159.
2. Борецький М.І. Класицизм і його різновиди *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 1998. № 12.
3. Борисевич І. Легенда про доктора Фауста (теоретиколітературні аспекти). *Наукові праці Кам'янець Подільського національного університету ім.І.Огієнка. Філологічні науки.* Кам'янець Подільський: "Аксіома", 2009. Вип.18. С. 11-19.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Галича О. – К.: Либідь, 2006.
5. Зарва В. Просвітництво: тлумачення, витоки, сутність. *Слово і Час.* 2009. № 4. С. 42-52.
6. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник : у 2 т. / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005-2006.
7. Лімборський І.В. Вольтер і Україна *Зарубіжна література*. 1999. № 3. С. 48–51.
8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Гром'яка Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремка В. І. – К.: ВЦ «Академія», 2006.
9. Наливайко Д. Бароко і драма Кальдерона "Життя – це сон" // Тема: Із літератури бароко. Кальдерон. "Життя – це сон". 2000. № 1.
10. Петрушенко О. Естетика бароко у європейському культурному контексті. *Проблеми гуманітарних наук. Філософія*. 2015. С.52-59.
11. Сафарян С.І. Літературні генії німецького Просвітництва. *Іноземні мови в школах України*. 2016. № 5. С. 37–42.
12. Сегеда Д.А. Передумови виникнення Просвітництва у Франції. *Дебют: Збірник тез доповідей студентів історичного факультету МДУ.* Маріуполь, 2017. С. 14–16.
13. Сніжко А. Батько робінзонади. *Зарубіжна література.* 2003. № 1. С. 12–16.
14. Стрілецький О. «Жадання бачити чужі країни»: Творчість Дж.Свіфта *Всесвітня література та культура.* 2004. № 1. С. 23–26.
15. Усі зарубіжні письменники / Упор. О.Д.Міхільов та ін. Донецьк: СПД ФО Сердюк В.І., 2005. 384 с.
16. Шалагінов Б.Б. «Ваймарська класика» та Й.В.Гете *Всесвітня література та культура.* 2004. № 7. С. 24–39.
17. Шалагінов Б.Б. Класицизм у французькій літературі *Всесвітня література та культура.* 2004. № 2. С. 23–27.
18. Шалагінов Б.Б. Література «просвітницького раціоналізму» у Франції *Всесвітня література та культура*. 2004. № 2. С. 40–46.
19. Шалагінов Б.Б. Сентименталізм у Франції. Руссо *Всесвітня література та культура.* 2004. № 6. С. 4–7.

20. Шалагінов Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість. Харків: Ранок, 2003.
21. Starr J. A. Defoe and Spiritual Autobiography. – Princenton, 1965

Інформаційні ресурси

1. https://chtyvo.org.ua – Бібліотека зарубіжної літератури українською мовою
2. https://www.ukrlib.com.ua – Бібліотека зарубіжної літератури українською мовою
3. http://www.ae-lib.org.ua – Електронна бібліотека світової літератури
4. http://www.online-literature.com/defoe/english-tradesman/3/