Галич О.А. (Луганськ)

БАРОКО, РОКОКО І КЛАСИЦИЗМ В ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ДУМКИ

За свідченням авторів багатотомної “Історії естетичної думки”, “термін “бароко” вперше був уведений в період Просвітництва для позначення типу європейського живопису і скульптури” [4, 228]. У своєму первісному значенні він означав лише декорації, незвичайні прикраси. Потім він поширився на архітектуру, зокрема на культові споруди, в яких спостерігалися відмінності від класичних форм, а згодом охопив й інші види мистецтв, у тому числі й літературну творчість і, по суті, став напрямом і стилем. Західноєвропейська література XVII століття з її вишуканими епітетами, панегіриками, барвистою мовою, незвичною тропікою, алегоричністю була віднесена до бароко. “Бароко втілювало безмежність і суперечливість світу й людини, той “хаос”, який не підлягав раціональному пізнанню, боріння різних сил, загадкову таїну сущого” [8, 11]. Світ в уявленні митців ХУІІ ст. постає як суперечливе поєднання часто непоєднуваного: Бога та диявола, добра та зла, світлого та темного начал і врешті-решт життя та смерті.

Термін “бароко” походить від італійського “barocco”, що перекладається як “дивний”, “химерний”. Дехто з дослідників відносить його витоки до португальського виразу “perrola barroca” – “перлина неправильної форми”, інші походження терміну пов’язують з латинським “baroco”, що означає один із видів висновку, що характеризується складністю.

Класицизм, який зароджується майже одночасно з бароко, недоброзичливо поставився до нового напряму літературознавства й творчості. Догматизація античності, притаманна класицизму, різко відкидалася в бароко. Існувала певна різниця між бароко і Відродженням.

Один із видатних теоретиків і практиків бароко Лоренцо Берніні (1598 – 1680) вважав, що умовою прекрасного є його величина, тобто розміри предмета, який вважається прекрасним. Уже сама природа наділяє свої предмети якістю прекрасного, а людині залишається лише розпізнати це прекрасне в творіннях природи. Людина ж обдарована особливим творчим даром, – геній – повинна не лише оволодіти всіма здобутками природи, а більше того – перемогти її. Розвінчуючи міф як втілення об’єктивної ідеї прекрасного, теоретики бароко підійшли до необхідності вводити до сфери пізнання й таку категорію як огидне, яка раніше не була предметом літератури та мистецтва. Тобто, в природі не лишилося нічого, щоб могло б стати предметом художнього освоєння.

Одним із домінуючих принципів естетики бароко стала ілюзорність. Література повинна не тільки нести освіту в маси, але й створювати в них ілюзію. Читача треба буквально приголомшити, примусити його дивуватися, а це можна здійснити лише за допомогою введення до твору дивних картин, незвичних сцен, нагромадження образів, красномовства героїв. Прикладом подібних творів теоретики мистецтв називають поему Джамбаттісти Маріно (1569-1625) “Адоніс”. “Дивна технічна майстерність, багатство лексики і метафор, що рідко зустрічаються, вміння прудко користуватися мотивами й формулюваннями, запозиченими у найрізноманітніших поетів, поєднуються у Маріно з надзвичайно сильним бажанням подобатися, задовольняти смаки читачів, домогтися слави бравурною атакою й присвятити себе служінню мистецтву, такому ж дивному, як і холодному та

механічному“ [Цит. за: 4, 232].

Говорячи про поетичний вимисел, один із теоретиків бароко Т.Коррео вважав, що поет може порушити природний порядок речей на користь художнього розміщення матеріалу. Інший теоретик бароко – Джованні П.Капріо вважав поетичну творчість вищим родом мистецтва, бо вона може відтворити видиме й невидиме в навколишній дійсності. І робить це поезія, застосовуючи слово як надійний засіб імітації. Слово в художньому тексті отримує цінність, з одного боку, як образ, а з іншого – як поняття. А це значить, що слово може відтворити як реальний світ, так і світ ірреальний, вигаданий, домислений, створений фантазією митця.

По суті, це була ревізія арістотелівського погляду на природу поетичного мистецтва, який продовжував домінувати й у мистецтві доби Відродження. На відміну від арістотелівського мімезісу, індивідуальне бачення світу в бароко стало розглядатися як великий здобуток митця, своєрідний його привілей.

Естетика бароко навідріз відмовилася від дидактичної функції поетичного мистецтва. Франческо Патриці (1529-1597) вважав, що “зображення може бути лише вираженням уяви поета, яка не є однак рисою, притаманною виключно поезії, оскільки експресія властива всім людям, а не лише поетам” [4, 234]. “Предметом поезії, – пише Патриці, – повинно бути те, у що неможливо повірити, що є справжнім фундаментом незвичайності, яка й зобов’язана становити головний предмет кожної поезії” [Цит. за: 4, 235].

Значна частина теоретиків мистецтва бароко були літераторами, і все ж, якщо проаналізувати їх висловлювання, то можна помітити таку закономірність – вони прагнули зблизити різні види мистецтв, які тоді побутували в Європі. Джамбаттіста Маріно вважав дуже близькими видами мистецтв поезію та живопис, обидва ці види мають спільну мету – не тільки приносити читачам і глядачам насолоду, але й звеличувати та облагороджувати людські душі. І навіть музика, на думку італійського вченого, потребує слів. Це також свідчить про зближення різних видів мистецтв.

“Основні засади поетики бароко, що безумовно вплинули й на зображувальні мистецтва, зводяться в основному до такого, – зазначала А.Кучинська. – Метафора є основою для вираження всіх явищ світу й сприяє його пізнанню, відбувається поступове сходження від прикрас і деталей до емблем, від емблем до алегорій, від алегорій до символу. Цей процес поєднується з баченням світу як метаморфози: поет повинен проникнути в таємниці безперервних змін, зрозуміти багатоликість Протея” [4, 236].

Для літературознавства доби бароко важливе місце посідає праця італійського теоретика Еммануеле Тезауро (1592-1675) “Підзорна труба Арістотеля”. Автор цієї праці твердив, що світ поетичних образів живе за своїми специфічними законами, де творча фантазія не підлягає законам людського мислення. Метафора зв’язує воєдино предмети та ідеї, які поза контекстом художнього твору є досить далекими й непоєднуваними одне з одним.

Теоретиком бароко в Іспанії був Бальтазар Грасіан-і-Моралес (1601 – 1558), якому належать наукові трактати “Дотепність, або Мистецтво витонченого розуму” (1642) та “Кишеньковий оракул” (1647), в яких порушено проблеми асоціативності в літературі та мистецтві, а також аналізуються прийоми дотепності в художній творчості.

У слов’янських літературах теоретичні питання бароко як напряму літератури розглядалися в працях польського поета і науковця Мачея Казимежа

Сарбевського (1595-1640).

Для бароко як першого художнього напряму, що був спільним для переважної більшості літератур європейського континенту, характерними ознаками були відродження античної культури і спроба поєднання її з християнською релігією; теоцентризм, двома полюсами якого були природа та Бог; культ “вищої людини”, виховання якої підпорядковане службі Богові; спроба примирити віру та світське забарвлення культури; стильова розмаїтість, динамізм; ускладненість готики: гнуч¬кість, мінливість, примхливість. По суті, бароко це і напрям, і стиль. Поетика бароко характеризується поєднанням релігійності та світськості в межах одного тексту, наявністю християнських та античних персонажів, продовженням і запереченням традицій Відродження. Можна стверджувати, що бароко – це універсальна цілісна естетична система, яка увібрала в себе філософські й морально-етичні уявлення про навколишній світ і місце людської особистості в ньому.

Бароко виявилося напрямом (деякі дослідники додають – і стилем), породженим перехідною добою, для нього характерним є руйнування антропоцентричних уявлень доби Відродження, домінування божественного начала в його художній системі. Як зазначає Д.Наливайко, “світ перед людиною постав у нескінченності часу і простору, в різних контрастах і глибоких суперечностях” [9, 131], частково розв’язати які спромігся класицизм. Барокове мистецтво як універсальне явище притаманне для більшості держав Європи, хоча й не виключає окремих національних особливостей його прояву в Італії, Франції, Німеччині, Польщі, Росії, Іспанії тощо.

В українській літературі бароко яскраво присутнє в ХVІ – ХVІІІ ст. (І.Вишенський, Л.Баранович, І.Величковський, Л.Горка, М.Довгалевський, М.Козачинський, С.Яворський, І.Галятовський, Д.Туптало та ін.). Д.Чижевський свідчить, що “першим письменником, у якого знаходяться риси барокового стилю, можна вважати Івана Вишенського. Справжній початок бароко – це Мелетій Смотрицький, це проповіді та почасти вірші Кирила Транквіліона Ставровецького, а повна перемога бароко – утворення київської школи” [11, 243]. В.Соболь стверджує, що “серед творів української історіографічної прози, які сприйняли естетичну модель бароко, Літописові Самійла Величка належить, без перебільшення, головна

роль” [10, 19]. Ще й пізніше в творах, написаних у першій половині ХІХ ст. , зокрема “Енеїді” І.Котляревського, повістях Г.Квітки-Основ’яненка, поезії романтиків знаходимо окремі елементи бароко. Першими дослідниками цього напряму у вітчизняній науці про літературу стали Ф.Прокопович (“Про поетичне мистецтво”, 1705) та М.Довгалевський (“Сад поетичний”, 1736). Пізніше цей напрям став об’єктом дослідження Д.Чижевського, І.Іваньо, В.Крекотеня, О.Мишанича, Р.Радишевського, Д.Наливайка, О.Ніколаєнко, А.Макарова, В.Соболь та ін. Говорячи про Літопис Самійла Величка, В.Соболь зазначала, що він “спростовує вирок вченого-історика про те, що бароко не принесло на Україну якихось нових ідей, воно буцімто пропонувало скоріше нові прийоми, – такі, як парадокс, гіперболізація, алегорія, контраст, – і всі вони допомагали культурній еліті ефективніше окреслити, опрацювати й розвинути старі істини (О.Субтельний)” [10, 317]. У російську літературу “бароко прийшло через посередництво українського та польського впливів, історико-культурних контактних зв’язків, міграційних процесів, що активно здійснювалися в ХVІІ – ХVІІІ ст.” [3, 5].

Барокові традиції знайшли подальший розвиток в європейських літературах

ХІХ – ХХ ст. З’явилася навіть літературна течія необароко, яку пов’язують передусім з авангардною літературою початку ХХ ст. і постмодерною – його кінця. Для Л.Мельникової “необароко – термін, що вживається в межах постмодернізму на позначення стану західного суспільства кінця ХХ ст., у якому всупереч розширення масовізації та утилізації на макрорівні домінують дезінтеграційні процеси при одночасному посиленні інтеграційних тенденцій на рівні макрогруп” [7, 501-502]. Сам термін “необароко” з’явився ще в середині 70-х років минулого століття, хоча досі не набув усталеного значення. Одним із перших, хто спробував його запровадити до наукового обігу був іспанський філософ Хав’єр Роберт де Вентос. Стосовно західноєвропейської моделі мистецтва доби постструктуралізму слушними є характеристики, висловлені італійським ученим Омаром Калабрезе, який домінантними ознаками течії називає організовану варіативність, поліцентризм, упорядковану нерегулярність, шалений ритм, протиставлення класиці, а також хаотичність, фрагментарність, повторюваність, зв’язки з класичним бароко [Див.: 13, 43; 108]. Яскравим прикладом необарокових традицій в українській літературі кінця минулого століття є художня практика літературного угруповання “Бу-Ба-Бу” (Ю.Андрухович, В.Неборак, О.Ірванець), яке через поєднання масової та елітарної культур, звернення до середньовічного ігрового карнавалу, спробувало реалізувати принципи естетики новітнього напряму.

Далеко не всі дослідники виділяють як окремий самостійний напрям мистецтва та літератури кінця ХУІІ – початку ХУІІІ ст. рококо.

Рококо (від фр. roqualle – дрібні камінці, ракушки) – це художній напрям, що домінував у західноєвропейському мистецтві, у тому числі й літературі з кінця ХУІІ ст. Уперше цей термін з’явився в додатковому томі “Академічного словника французької мови”, що побачив світ

1835 року і означав різновид орнаменту, стилю, малюнка для художньої школи доби

Людовіка ХV, початку правління Людовіка ХVІ. Окрім того, рококо це ще й застаріле, немодне, зокрема й у літературі.

Дехто з учених (К.Гурлітт, О.Шмаров) стали розглядати рококо як результат занепаду бароко. Першими застосували термін “рококо” до літературних явищ Ф.Нойбект та Е.Хюбнер. Використовуючи метод аналогій, вони в літературі як і в малярському мистецтві та архітектурі відзначали схожі риси, а саме: орнаментальність, вишуканість, елегантність, інтимність і навіть еротику.

У радянську добу рококо досліджував Д.Наливайко; у російській науці про літературу – А.Михайлов, С.Козлов, Н.Пахсарьян. На погляд останнього, “витоки художнього світовідчуття рококо виявляються в тій кризі інтересу до великої Історії, послабленні героїчного пафосу і повороті до приватного, інтимного існування людини, котрими відзначена культурна атмосфера кінця 17 ст.” [9, 885].

У художній творчості, яку зараховують до рококо можна помітити потяг героїв до насолоди, терпимість до людських слабостей, спроби аналізу психології та моралі людської цивілізації. Людина постає двоїстою, добро і зло співіснують у ній одночасно вона є недосконалою. Заміст складних метафор бароко до літератури приходять вишукані метонімічні форми, класичні канони порушуються фрагментарністю. Дрібнички різного роду переважають у сюжетах літературних творів.

У Франції данину цьому напряму віддали просвітники Вольте і Дідро, в Англії – А.Поуп і Д.Дефо, в Німеччині – юний Й.В.Гете, Г.-Е.Лессінг, в Росії – А.П.Сумароков, Г.Д.Державін, молодий О.С.Пушкін. Цілком у стилі рококо писали А.Р.Лесаж, П.К.Марево, А.Прево (Франція), У.Конгрів, Філдінг (Англія), Й.В.Глейм, І.П.Уц (Німеччина) та ін.

В українському мистецтві рококо помітне в оформленні семиярусного іконостасу Преображенської церкви в селі Великі Сорочинці, що на Полтавщині, собору Різдва Богородиці в Козельці (архітектор ХУІІІ ст. І.Григорович-Барський), надбрамної дзвіниці Кирилівського монастиря. У національній літературі рококо виявило себе в деяких творах Ф.Прокоповича, І.Максимовича, Г.Сковороди, пізніше, вже на початку ХІХ ст. в поемі П.Білецького-Носенка “Горпинина, чи Вхопленая Прозерпина”, його ж вірші “Опізнившийся Лель”, поемі П.Кореницького “Вечорниці”. “У перші десятиліття ХІХ століття рококо в українській літературі заявило про себе в складному руслі різних за своїми рушійними силами й складниками стильових потоках” [10, 39]. Дослідник І.Лімборський у цьому зв’язку посилається на статті та нариси, що друкувалися в харківських журналах “Украинский вестник” і “Украинский журнал” в перекладах із західноєвропейських мов, у яких пропагувалася “художня словесність, яка здатна приносити задоволення читачам, викликати в них відчуття радості від життя” [5, 39].

Проте рококо не створило завершеної естетичної теорії, оскільки не мало яскраво виражених теоретиків літератури та мистецтва.

Паралельно з бароко та рококо в західноєвропейському літературознавстві існував класицизм. Класицизм ( від лат. classicus – зразковий) як напрям у літературі та мистецтві посів провідне місце на межі середньовіччя та нового часу. Цьому сприяли передусім політичні умови Франції XVII ст., де найбільш яскраво він себе виявив, хоча сама поетика класицизму почала формуватися ще в добу пізнього Відродження в Італії. Зокрема значну роль у становленні нового напряму відіграла “Поетика” італійського вченого Юлія Цезаря Скалігера (1484 – 1558), зорієнтована на активне залучення класичного мистецтва античності як взірцевого, використання поширених у давньогрецькій та римській літературах жанрів (ода, ідилія, епіграма, елегія, діалог, промова, трагедія, комедія тощо).

Зміцнення монархії за часів Людовика XIII і його всесильного канцлера кардинала Рішельє, підпорядкування абсолютистській владі Французької академії як ідеологічного центру, в якому велася значна робота по формуванню єдиної національної мови, позбавленої архаїзмів і діалектизмів, потребували нової теорії мистецтв. Для класицизму характерною є нова формула буття: “Роби не те, що хочеш, а те, що треба королю й державі. Обов’язок вище почуттів та інтересів особистості. Держава вище особистості, особистість підпорядкована державі” [1, 15]. Класицизм мав чимало спільного з раціоналізмом у філософії, який почав утверджуватись у Франції, головним представником якого став Рене Декарт (1596-1653). Декарту належить ідея очищення філософської думки від гуманістичних нашарувань доби Відродження, орієнтація її на чисту об’єктивну природу, позбавлену специфічного людського моменту. Головною рисою його філософії був дуалізм, тобто розрив реальної дійсності на дві замкнені зони, які аж ніяк не можуть співіснувати одна з одною – духовну і матеріальну. Такі ідеї були співзвучні суспільним настроям у Франції, де королівська влада прагнула не лише державу, а й літературу та мистецтво привести до певної відлагодженої системи. Раціоналістичні ідеї Декарта були взяті на озброєння Нікола Буало Депрео (1636-1711), який розробив теоретичні постулати класицизму. Його праця “Мистецтво поетичне” (1674) проникнута духом суворої регламентації, як цього вимагала філософія Декарта. Правда, першою спробою сформулювати естетичні засади класицизму була “Поетика” Ж.Шаплена (1638).

У поетичній творчості Буало вимагав ставити на передній план раціональну розробку теми, виходячи з пев¬них правил, зразком яких служило “Послання до Пізонів” Горація. Перш ніж братися за перо, поет мусить підпорядкувати свій задум розуму:

Обміркувати треба думку і лиш потім писати.

Поки неясно вам, що ви сказати хочете,

Простих і точних слів даремно не шукайте [2, 62].

По суті, Буало вимагав надати перевагу змісту в творчому процесі. Художня правда повинна бути також підпорядкованою розуму й цілком відповідати смакам людей із аристократичних кіл. Розум є вершиною не тільки істини, але й краси. Розумне начало домінує над почуттями й художньою уявою. Підкорятися розуму – значить вище за все ставити зміст:

Так хай же буде зміст всього дорожче вам,

Хай блиск й красу лиш він віддасть віршам [2, 57].

Творчий процес може здійснюватися лише в певних межах, натхнення суттєвого значення для митця не відіграє. Буало неодноразово наголошував, що поет мусить наслідувати природу. Ступінь художності його творів відповідає мірі істинності змісту та правдоподібності його картин. Ототожнюючи сприйняття краси з раціональним пізнанням істини, французький теоретик вважав, що естетична насолода, як і художня творчість, є лише додатковою прикрасою буденної дійсності. Будь-який поетичний образ є лише яскравим вбранням для раціональної ідеї. А це значить, що самі образи повинні бути привабливими та приємними. Поет мусить так побудувати твір, щоб у ньому органічно поєдналося корисне та приємне, водночас чітко вираженою була пропорційність складових твору, простота викладу матеріалу.

Н.Буало встановив певну ієрархію жанрів, проголосив правила трьох єдностей (дії, місця та часу). Згідно з його думками, героїчні вчинки та благородні пристрасті заслуговують вираження у високих жанрах, до яких відносилися трагедія, епопея, ода, панегірик, промова. Життя простолюдинів не може бути виражено в них, для цього досить і низьких жанрів, таких як комедія, ідилія, сатира, байка, епіграма, лист. Середні жанри були представлені такими формами як елегія, діалог, поема тощо. Змішувати все це не можна. Усна народна твор¬чість не є високим мистецтвом. Надзвичайно великої уваги Буало надавав розробці проблем стилю художнього твору: для нього існували лише головні три стилі – високий, середній та низький. Для кожного з них потрібно добирати відповідну лексику. Якщо письменник відтворює якийсь урочистий момент, він повинен звертатися до архаїзмів, алегорій, в іншому випадку добір лексики мусить бути іншим.

Намагаючись вписати творчий процес у гармонію та симетрію дійсності, французький мислитель насправді оберігав мистецтво від життя, яким воно є. Естетична теорія набула різко вираженого нормативного характеру, зробивши мистецтво справою елітарною. Ідеалом став узагальнений людський тип, в якому переважали абстрактні уявлення митця, а не життєва правда.

Однак, незважаючи на ряд недоліків (особливо позаісторичний погляд на прекрасне), теоретико-літературне вчення Нікола Буало свідчило про прогрес в естетичному розвитку суспільства. Творчість Корнеля, Расіна, Мольєра, як найвидатніших митців доби класицизму, переконливо довела марність спроб загнати художника в прокрустове ложе абстрактних уявлень та ідей. Уже Корнель заявою про правомірність неправдоподібних сюжетів, можливість виходу драматичної дії за межі доби заявив протест проти догматизму раціоналістичної естетики класицизму. Більш уважним до життя, ніж до класицистичних канонів, виявив себе Мольєр. Так, у “Критиці “Уроку жінкам” (1661) він заявив, що, якщо п’єси, написані у відповідності до нормативів, не сприймаються глядачами, то треба міняти теоретичні настанови.

Як художній напрям класицизм не був суто французьким явищем. Сформувавшись у першій половині XVII ст. у Німеччині, класицизм став суттєвою віхою в розвитку німецької літератури між добою Відродження та добою Просвітництва. Велика заслуга в цьому належить Мартіну Опіцу (1597-1639), реформатору німецької літературної мови, віршування на силабо-тонічній основі. Його “Книга про німецьке віршування” (1624) ще задовго до праці Буало заклала основи класицизму в Німеччині. Головні вимоги Опіца – наслідування античним зразкам і творам сучасних поетів Італії, Франції, Голландії з метою розвитку німецької літератури, долучення її до рівня світових художніх зразків. Одним із нововведень М.Опіца був александрійський вірш, здатний до відтворення людської величі й гідності. Ідеалом німецького теоретика став досконалий герой, який набув дидактичного характеру. Критерієм художньої правди в уяві М.Опіца є “відповідність зображуваного світу абстрактним ідеалам досконалого, прекрасного, класичного“ [6, 256].

Поява й розвиток класицизму в Німеччині зумовлені необхідністю об’єднання розпорошених земель в єдину державу та створення єдиної німецької культури як складової частини загальноєвропейського духовного про¬стору.

У перехідну добу від класицизму до Просвітництва помітне місце посідає праця Йогана Крістофа Готшеда (1700-1766) “Досвід критичного мистецтва і поезії для німців” (1730). Продовжуючи традиції М.Опіца, спираючись на працю Н.Буало, Й.К.Готшед пропонує реформувати німецьку літературу та театр у дусі настанов класицизму, які оголошує обов’язковими для всіх митців. При цьому він вимагає від письменників творів морально-дидактичного звучання. Теорія поетичного мистецтва, на думку німецького класика, створює поезію і їй належить керівна роль у розвитку літератури.

У теорії драматичного мистецтва Готшед вимагав жорстокого дотримання правил трьох єдностей, поділу жанрів драми на високі й низькі. Монологи не повинні мати місце на сцені. Все це заважало повнокровному розкриттю характеру героя, вело до схематичності й догматизму.

Сухий раціоналізм Готшеда заперечували швейцарські письменники Йоганн-Якоб Брейтінгер (1701-1776), Йоганн Якоб Бодмер (1698-1783). Вони орієнтували письменників на широке використання можливостей художнього домислу й вимислу. Художня уява має значно більшу цінність, якщо вона наближається до об’єктивних реалій навколишньої дійсності, яскраво й конкретно зображує почуттєву сферу.

Теоретичні праці Йоганна Еліаса Шлегеля (1719-1749) заперечили догматичні уявлення про трагедію, що сформувалися в естетиці класицизму: вони утвердили принципи національної та локальної характеристики дійових осіб.

Літературознавчі праці Н.Буало, М.Опіца, Й.К.Готшеда та ін. вчених фактично підготували теоретичну базу для переходу від класицизму до Просвітництва.

В українській літературі класицизм не зумів розвинутися як самостійний напрям. Об’єктивними причинами цього була відсутність державності, утиски з боку самодержавства, гоніння на мову та літературу. Саме тому можна стверджувати лише про окремі елементи класицизму, присутні в творах Ф.Прокоповича, пізніше І.Котляревського, Г.Квітки-Основ’яненка, П.Гулака- Артемовського.

Пізніше з’являється неокласицизм, як напрям у літературі та інших видах мистецтва, що використовував окремі естетичні засади класицизму, зокрема його спрямованість на античність. Особливо помітним є неокласицизм в українській літературі на рубежі ХІХ – ХХ ст., він виявив себе в окремих творах Лесі Українки, зокрема в драмі “Касандра”, творчості поетів-неокласиків 20-х років ХХ ст. (М.Зеров, М.Драй-Хмара, М.Рильський, П.Пилипович, О.Бургардт). Неокласицизм утверджувався як явище модерної літератури, що переглядало її усталені підходи до часу, пропонуючи нову парадигму минулого – сучасного – майбутнього як нескінченого сучасного.

Бароко, рококо і класицизм відіграли важливу роль в історії світової літературознавчої думки, відголоски цих творчих напрямів час від часу досі з’являються в естетиці митців

кінця ХХ – початку ХХІ століть, що вимагає проведення подальших досліджень у цьому напрямку.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются барокко, рококо и классицизм как направления мирового литературоведение ХVІІ – ХVІІІ столетий, сыгравшие важную роль в развитии европейских литератур. Автор показывает их влияние на украинскую литературу. В поле его зрения попадают и современные модификации этих направлений необарокко и неоклассицизм.

SUMMARY

Such genres as baroque, rococo and classicism as a school of the world literature study of the

17th – 18th centuries which played an important role in the development of European literature are noticed in the article. The author shows their influence on the Ukrainian literature. Neo-classicism and neo-baroque as modern modifications of these tendencies fall into his field of vision.

Ключевые слова: барокко, рококо, классицизм, направление, необарокко, неоклассицизм.

Джамбатиста Маріно

Неаполь – Рим – Турино – Париж – Рим – Неаполь. Це ті великі міста (двори столиць європейської культури), у яких розгорталася дія theatrum vitae Джамбатисти Маріно (Giambattista Marino).

Народився він у Неаполі (міcті Торквато Тассо) 14 жовтня 1569 р., помер теж у Неаполі 26 березня 1625 року. В молодості (з усіма її незрозумілими життєво-мистецькими колізіями та перипетіями) йому присвічує слава та авторитет автора «Звільненого Єрусалиму (“Gerusalemme Liberata”)» (Тассо помер у 1595 р.), а неаполітанські маньєристи стають його першими літературними орієнтирами.

Виданням, яке підсумувало становлення Джамбатиста Маріно і творчі пошуки найранішого періоду, стала збірка «Рими» (“Rime”), видана в тогочасній столиці італійського друкарства Венеції у 1602 році. Після звільнення з неаполітанського ув’язнення (значною мірою завдяки заступництву впливових покровителів) Маріно потрапляє під протекцію великих папських родин – спершу Мельчіоре Крещенці (Melchiore Crescenzi), згодом - кардинала П’єтро Альдобрандіні, братанка тогочасного папи Клеменса VIII (1592 - 1605).

У цьому оточенні поет перебуває до 1609 року, коли йому вдається нав’язати контакти з туринським двором Карла Емануїла І, князя Савойї. Саме йому він присвятив свій панегірик, опублікований роком раніше у секстинах Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuello duca di Savoia. Через помсту придворного поета-секретаря Ґаспаре Муртола, якому Маріно присвячує свою сатирично-пародійну поему «Муртеїда», ледь не гине від кулі найманого убивці. Проте це не позбавляє його покровительства князя аж до 1611 р., коли з невідомих причин вдруге потрапляє до в’язниці (цим разом на кільканадцять місяців). У червні 1612 р. звільнений з ув’язнення завдяки заступництву кардиналів Альдобрандіні і Ґонзаґо. Невдовзі після цього, у 1614 році Маріно видає у Венеції третю частину своєї «Ліри», а в Туріно – популярні упродовж цілого століття Diceria sacre, чудовий зразок барокової прози у формі трьох концептичних «казань»: про живопис, про музику і про небо.

Хоча Маріно й надалі видає свої твори у Венеції «Епіталами» (1616), «Галерея» (1617), проте маленькі італійські князівства стають затісними для його творчих амбіцій. Тому поет охоче пристає на пропозицію Марії Медичі, матері французького короля Людовика XIII, і у 1615 році оселяється при королівському дворі у Парижі. Тут виходить його лірична збірка «Волинка» “La Sampogna” (1620).

Тут Маріно завершує працю над своїм opus vitae – величезною поемою у двадцяти піснях «Адоніс», перші згадки про ранні редакції якої сягають ще 1600 р. У квітні 1623 року книжка виходить друком із присвятою королеві Марії Медичі і передмовою молодого Жана Шаплена (Jean Chapelain), майбутнього арбітра смаку класицизму періоду Людовика XIV, який однак дебютував на ниві критики під бароковою зіркою Маріно. Услід за паризьким виданням того з’являється видання «Адоніса» італійською мовою (починаючи від венеційського видання 1623 р.), у супроводі численних нападок на поему і її автора (на цьому «полі брані» уславився Tommaso Stigliani, автор Dell’occhiale (Венеція, 1627 р.), а також прихильників Маріно. Проте ці дискусії припиняються, коли поема і її автор потрапляє у немилість Інквізиції (новий папа Матео Барберіні, тобто Урбан VIII, дуже негативно ставиться до поезії Маріно, а особливо до «Адоніса»). З того часу видання та перевидання творів Маріно опиняються під суворою забороною Інквізиції (хіба що, можливо, за винятком псевдо релігійної поеми La Strage de gli Innocenti, виданої у Неаполі в 1632 р., уже після смерті поета). У цей час Маріно активно видають лише в країнах протестантського кола (наприклад, амстердамські та лондонські видання). Це призводить до забуття творів майста італійського бароко упродовж 18 – 19 століть і лише у 20 ст. завдяки Бенедетто Кроче і Франческо де Санктісу відбувається повернення Маріно на його належне місце у літературі 17 ст.

МАРИНО И МАРИНИСТЫ

Одним из крупнейших зачинателей литературы барокко в Италии был Джамбаттиста Марино (1569—1625). Он дал свое имя целому направлению. Для маринизма характерен сенсуалистический гедонизм, кончеттизм и чисто формалистическое новаторство (так называемый «бароккизм»), порожденное скудостью идей, отсутствием больших нравственных и национальных идеалов. Маринисты нередко прославляли напыщенными стихами того или иного политического деятеля, но политическая тема, и прежде всего тема национально-освободительная, осталась маринизму чужда. Социальной средой, породившей и поддерживавшей это направление в итальянской литературе XVII в., было неофеодальное общество, сформировавшееся в сеичентистской Италии вокруг небольших дворов ее светских и церковных князей.

Марино, естественно, был самым значительным из маринистов, однако полностью в маринизм его поэзия не укладывается. Попытки некоторых современных ученых (например, М. Сансоне) отождествить барокко Марино с «бароккизмом» и «псевдопоэзией» не могут быть признаны удачными.

Джамбаттиста Марино родился в Неаполе, в семье юриста. У него рано обнаружились поэтический талант и склонность к литературным занятиям, которые он предпочел юридической карьере. Потеряв надежду, что из сына выйдет что-либо путное, отец выгнал его из дома.

Марино секретарствует у неаполитанских аристократов, сочиняет стихи: мадригалы, сонеты, эпиграммы. Попадает за решетку, откуда его извлекают влиятельные покровители. Спасаясь от смертной казни (он подделал архиепископскую грамоту, чтобы спасти своего приговоренного к плахе друга), бежит в Рим, где поступает на службу к кардиналу Пьетро Альдобрандини. В свите кардинала Марино посещает Равенну, а затем обосновывается в Турине. В 1609 г. за «Панегирик» Карлу Эммануилу

52

поэт удостаивается высшей награды Пьемонтского герцогства — креста св. Маврикия и Лазаря — и с этих пор подписывает свои сочинения «Кавалер Марино». Сборник сатирических сонетов «Муртеида», в котором мишенью для насмешек Марино избрал придворного поэта Савойского дома — посредственного стихотворца Гаспаро Муртало, едва не стоил автору жизни: осмеянный рифмоплет несколько раз стрелял в неаполитанца, но неудачно. Получив приглашение Марии Медичи, Марино оставляет столицу Пьемонта и спешит во Францию. Он прожил в Париже восемь лет (1615—1623) и стал как бы звеном, связавшим итальянскую культуру с французской. Его влияние испытали такие поэты Франции, как Теофиль де Вио, Сент-Аман и Сирано де Бержерак.

В 1624 г. Марино возвращается на родину, приветствуемый повсюду как первый поэт Италии. Он произносит речь в Римской академии при огромном стечении народа. Особенно пышную и сердечную встречу устроили поэту земляки. Последний год жизни Марино проводит в родном Неаполе. Умирает он признанным метром новой поэтической школы, окруженный поклонниками, последователями, подражателями.

Выше всех своих произведений Марино ценил поэму «Адонис», которая разрослась до сорока тысяч стихов. В размерах поэмы проявилась одна из особенностей поэтов и художников барокко, которые стремились к гигантскому, полагая, будто таков путь к величественному и грандиозному. Поэма вышла в Париже в 1628 г. с посвящением Людовику XIII и с предисловием известного французского писателя Шаплена. «Адонис» имел большой успех, но после смерти Марино попал в индекс запрещенных книг — не за еретическое вольнодумие, ибо Марино всегда старательно подчеркивал свое католическое правоверие, а за непристойное содержание. Между тем, если внимательнее вчитаться в эту любопытную поэму, в ней несложно обнаружить не только эротические сцены.

Огромная поэма Марино не имеет ни внутреннего, идейного единства, ни крепко связанного сюжета. Главный интерес «Адониса» — в лирических отступлениях, из которых можно почерпнуть немало автобиографических сведений, во вставных фрагментах, представляющих самостоятельные миниатюры. Поэма декоративна, быстрые смены сцен, неожиданные появления людей и богов приближают «Адониса» к театру эпохи барокко с его математически рассчитанными чудесами. Природа в поэме не дикая и своенравная, а старательно ухоженная человеком, подчиненная геометрическому плану и расчету.

Поэма проникнута сенсуализмом и своего рода «языческим» пантеизмом. Марино следил за физическими и астрономическими открытиями своего века и, как многие писатели барокко, находился под влиянием Галилея и его «Звездного вестника». Мир кажется ему бесконечным звездным лабиринтом. Пантеистические и натурфилософские идеи в поэме и лирике Марино, возможно, свидетельствуют о его близости к Джулио Чезаре Ванини, с которым поэт встречался в Париже в годы, когда писался «Адонис».

В поэзии Марино преобладают мотивы радости жизни, но они соседствуют с мотивами быстротечности и бренности всего земного. Любовные переживания поэта неотделимы от его восприятия природы. Стихи Марино проникнуты ощущением единства и связи всего сущего — космоса, земли, человеческого сердца.

Поэтические приемы Марино многообразны. Он любит густое метафорическое письмо, часто прибегает к аллитерациям, антитезам, адноминации — игре словами, одинаково звучащими, но имеющими разные значения, ассонансам и т. д. Для того чтобы создать эффект неожиданности, Марино иногда опускает рифму, как, например, в стихотворении «Эвридика». Синтаксис Марино отягчен латинскими построениями; особенно присущ ему гипербат. Между подлежащим и сказуемым вставляются слова, их разделяющие, которые удлиняют и утяжеляют фразу. Поэзия, по мнению Марино, должна прежде всего поражать, ошеломлять читателя. Кто не способен удивить, категорически заявлял он в одном из сонетов «Муртенды», пусть берется за скребницу: его место не на Парнасе, а в конюшне. Эстетические воззрения Марино наиболее полно отразились в его письмах, написанных красочной барочной прозой, и в трех «Священных речениях» (1618), озаглавленных «Живопись», «Музыка», «Небо».

«Священные речения» были своего рода религиозными проповедями, предназначенными для чтения. В них Марино дал волю свободному полету фантазии и весьма мало заботился не только о порядке изложения, но и об ортодоксальности. «Речения» являлись вольными вариациями на библейские темы, дававшими повод для проявления неистощимого острословия и рассуждений о проблемах, волновавших его современников, в том числе о сущности, видах и назначении искусств. Основная идея Марино — взаимосвязанность и единосущность всех искусств. Живопись и поэзия для него — близнецы; поэзия есть говорящая живопись, а живопись — молчаливая поэзия.

Идея взаимосвязанности и взаимопроникновения всех искусств нашла образное воплощение

53

в поэзии самого Марино. В «Адонисе», отдавая дань музыкальности своего века, он стремится передать виртуозность соловьиного пения. В сборнике стихов «Галерея» (Венеция, 1620), описывая произведения выдающихся живописцев и скульпторов (Рубенса, Л. Карраччи, Бронзино), Марино ищет поэтические эквиваленты творениям изобразительного искусства. Особенно любил Марино «Магдалину» Тициана и «Избиение младенцев» Гвидо Рени; картина Рени вдохновила Марино на последний большой труд — поэму «Избиение младенцев».

«Избиение младенцев» Марино писал двадцать лет, поэма увидела свет уже после смерти автора. Колорит ее мрачный, не свойственный раннему творчеству жизнелюбивого поэта. Поэма исполнена суровым «романтическим пафосом». Ее главный герой, иудейский царь Ирод, наделен демоническими страстями. В целом религиозная поэма Марино не удалась. У него отсутствовала искренность религиозного чувства. Поэтому в «Избиении младенцев» гораздо явственнее, чем в «Адонисе», выступили худшие стороны барокко: эстетское любование красивостью вещей и различными проявлениями жестокости. Характеры и чувства персонажей, в том числе аллегорических, гиперболизированы в поэме до крайности. Но из всех произведений неаполитанского поэта «Избиение младенцев» пользовалось у современников наибольшей популярностью и оказалось наиболее живучим — поэму читали и переводили на протяжении двухсот лет. В России поэму Марино перевели дважды: прозой в конце XVIII в. (Я. Б. Княжнин) и стихами — в начале XIX в. (Иосиф Восленский).

Не было ни одного итальянскою поэта, который так сильно повлиял бы на европейскую литературу XVII в., как Марино. В самой Италии его слава жила до тех пор, пока не утвердилась в конце века новая школа — «Аркадия», которая торжественно прокляла все наследие неаполитанского поэта.

Одним из наиболее значительных и в свое время очень известных маринистов был болонец Клаудио Акиллини (1574—1640). Подобно своему учителю Марино, Акиллини отличался умением остроумно комбинировать противоположные образы, любил парадоксальную игру воображения. Широкую известность получил его сонет «Потей, огонь...», в котором он воспевает военные победы Людовика XIII над гугенотами.

Излюбленная тема болонского поэта — победа человека над стихией. Человек покоряет природу, заставляет служить себе огонь, бросает мосты через бездны, осушает болота, превращая их в цветущие пастбища, устанавливает длительный мир. Как и Марино, Акиллини часто заимствует свои сравнения из области музыки и изобразительных искусств.

Иллюстрация:

Страница из издания

поэмы Марино «Адонис»

Париж, 1623 г.

Так мастер быстрым и живым резцом

Дал крылья мрамору, смущая ветер...

Акиллини сумел передать главную особенность стиля эпохи, равно свойственную мастерам резца, кисти и слова, — движение.

Большинство маринистов были чистыми эпигонами. Они еще более механически подражали Марино, чем петраркисты XVI в. — Петрарке. С конца 30-х годов XVII в. маринизм, по сути, перестает быть явлением литературного развития Италии. Та эвфория чувственности, которая обладала известной поэтичностью в поэмах, сонетах и мадригалах Марино, сменилась у его подражателей штампами, схемами, сухой рационалистичностью, а виртуозность стихотворной формы выродилась в малозанятную формалистическую игру в метафоры, каламбуры и

54

необычные размеры. Эпигоны направления, усвоившие элементы поэтики барокко, в своем стремлении поразить читателей доходили нередко до абсурда, как, например, Паоло Адриани, поэт из Виченцы (середина XVII в.). Идея единосущности поэзии и музыки превратилась у него в рабское подражание музыкальному сопровождению. Он настолько подчинил стихотворение музыке, что нашел нужным разделить слова на повторные слоги, указывая их длительность певцу. Марио Беттини, иезуит из Пармы (ум. 1657), пытался подражать звукам птичьего языка. Другой маринист второй половины XVII в., Лодовико Лепорео, изобретал небывалые размеры и злоупотреблял игрой внутренними рифмами и повторами в стихах; он даже объявил, что открыл «новую ритмическую прозу», которая, впрочем, была известна еще в Средние века. Желание поразить читателя и непременно найти новое и невиданное приводило к результатам, прямо противоположным тем, к которым стремились эти третьестепенные бароккисты.

Маринизм проявился не только в поэзии, но и в прозе религиозных проповедей и романов.

Роман в XVII в. был еще совершенно новым жанром и именно поэтому особенно привлекал писателей барокко. Романов в XVII в. в Италии было написано множество; современники читали их с жадностью, их переиздавали и переводили на другие языки, но за пределы чисто развлекательной беллетристики ни один из итальянских барочных романов так и не вышел. Наиболее шумный успех не только в Италии, но и за ее пределами имели галантно-героические романы Джован Франческо Бьонди (1572—1644) — «Эромена», «Коральбо» и Джованни Амброджо Марини (ум. ок. 1660) — «Коландро безвестный» и «Верный Коландро». В романах этих фигурировали безупречные красавицы и бесстрашные рыцари, изъясняющиеся с помощью сложных метафор и изощренных сравнений. Иногда в них также появлялись волшебники, драконы и великаны.

ЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРА XVII СТ.

Основні процеси й напрями суспільно-політичного, наукового й релігійного життя Західної Європи XVІІ ст. Релігійні рухи XVІІ ст. аскетичний протестантизм (кальвінізм, пієтизм, методизм, анабаптизм). Янсенізм. Пантеїзм і містицизм (Джуліо Чезаре Ванìні, Якоб Беме, Квірін Кульман, Теофіль де Віо, Блез Паскаль). Піднесення науки у XVІ-XVІІ ст. та зміни у світогляді епохи (Миколай Копернік, Тіхо Браге, Йоганн Кеплер, Галілео Галілей, Ісаак Ньютон, Вільям Гарвей, Антоні Ван Левенгук, Роберт Бойль, Хрістіан Гюйгенс, Гуго Грацій, Блез Паскаль). Формування механістичної космології та її вплив на філософські дослідження XVІІ ст. (Френсіс Бекон, Томас Гоббс, Рене Декарт, П’єр Гассенді, Бенедикт Спіноза, Готфрід Лейбніц, Джон Локк).

Бароко і класицизм – головні мистецькі стилі XVІІ ст. Бароко - один з основних напрямів європейської культури XVII-XVIII ст., який сформувався в умовах руйнування середньовічного світогляду й укладу життя, коли суспільство і людина звільнялися від старих патріархальних стосунків і традицій і ще не виробили нових, які відповідали б наступаючій буржуазній епосі. Основні риси: відхід від сприйняття гармонії світу і життя, зацікавлення людиною як особистістю, котра відчуває метафізичний страх, скерованою до Бога й вічності. Класицизм - стиль і напрям у літературі й мистецтві XVII-XIХ ст., що звертався до античної спадщини як до норми та ідеального взірця і засновувався на ідеях філософського раціоналізму та на уявленнях про розумну закономірність світу і про прекрасну ушляхетнену природу. Класицизм прагнув до вираження великого суспільного змісту, піднесених героїчних і моральних ідеалів (головні теми – конфлікт суспільних й особистих інтересів, почуття і обов’язку), тяжів до строгої організованості логічних, ясних і гармонійних образів. Разом з тим, класицизму були властиві риси утопізму, ідеалізації й абстрактності, що посилювалися в періоди його кризи.

Культура Італії XVII ст. Поневолення країни і процеси “рефеодалізації”. Посилення ідеологічного впливу Контрреформації. Природничо-наукові дослідження (Г. Галілей, Е. Торічеллі). Філософська і суспільно-політична думка (Д. Ботеро, П. Серпі, Т. Кампанелла). Мистецтво: Франческо Борроміні, Лоренцо Берніні, Мікеланджело Мерізі да Караваджо, Аннібале Карраччі, Пьєтро до Кортона, Андре Поццо. Література: Галілео Галілей, Томмазо Кампанелла, Джамбаттіста Маріно і маріністи, Габріелло Кьябрерра. Алессандро Тассоні, Джамбаттіста Базіле, Сальваторе Роза. Комедія дель арте.

Культура Іспанії ХVІІ ст. Послаблення держави, домінування церкви і феодальних структур, фінансовий і управлінський безлад. Розквіт культури. Поезія (Луїс де Гонгора-і-Арготе, Бартоломе Леонардо де Архенсола, Хуана Інес де ла Крус). Проза (Франсіско де Кеведо-і-Вільєгас, шахрайський роман: Луїс Велес де Гевара “Кульгавий дідько”, Бальтасар Грасіан). Драматургія (Франсіско де Рохас Соррілья, Педро Кальдерон де ля Барка). Мистецтво: Хосе Чуррігера, Хосе Рібера, Франсіско Сурбаран, Дієго Веласкес, Бартоломе Естебан Мурильйо.

Культура Фландрії і Голландії XVII ст. Культура Голландії XVІІ ст. Швидкий економічний і соціально-політичний розвиток Голландії; колоніальна експансія і створення колоніальної системи; суперництво з Англією і Францією. Розквіт культури. Природничо-наукові дослідження (Гюйгенс, ван Левенгук, Сваммердам). Теологія і філософія, соціально-політичні дослідження (Якоб Арміній, Франс Гомар, Гуго Гроцій, Акоста, Корнелій Янсеній, Бенедикт Спіноза). Розвиток літератури (Г.А. Бредеро, С. Костер, П.К. Хофт, К. Хейгенс, Д. Хейнсій). Розробка принципів класицизму у драматургії Йорста ван ден Вондела. Мистецтво Голландії XVІІ ст. Франс Хальс, Рембрандт Харменс Ван Рейн, Адріан Ван Остаде, Ян Стен, Ян Вермеєра Дельфтський, Якоб Ван Рейс даль. Культура Фландрії XVІІ ст. Уповільнення господарського розвитку Фландрії і Брабанту, процеси “рефеодалізації” у місті і селі. Розквіт фламандського мистецтва, його зв’язок з традиціями народної культури (Пітер Пауль Рубенс, Антоніс Ван Дейк, Якоб Йордане, Франс Снайдерс, Адріан Браувер, Давид Тенірс Молодший).

Культура Франції XVII ст. Встановлення суспільної згоди і формування основ сильної центральної влади. Перемога монархії і встановлення системи абсолютизму. Політична і культурна гегемонія Франції на континенті. Культурна політика абсолютизму. Філософія і теологія (Рене Декарт, Пьєр Гассенді, Блез Паскаль, Венсан де Поль). Становлення класицизму, його історико-культурний зміст та естетичні принципи. Драматургія класицизму (П’єр Корнель, Жан Расін, Мольєр). Рококо і класицизм у літературі Франції XVІІ ст.: Франсуа Малерб, Теофіль де Віо, Поль Скаррон, Сірано де Бержерак, Жан де Лафонтен, Ніколя Буало, Марі де Лафайєт, Франсуа де Ларошфуко, Жан де Лабрюйєр. Мистецтво Франції XVІІ ст. Жан Лемерсьє, Франсуа Мансар, Луї Лево, Жюль Ардуен-Мансар, Жак Калло, Жорж де Латур, Луї Ленен, Ніколя Пуссен, Клод Лоррен.

Культура Англії XVІІ ст. Соціально-політичні кризи і потрясіння століття. Революція та падіння монархії. Встановлення конституційної монархії. Розвиток науки (Вільям Гарвей, Ісаак Ньютон). Емпірична філософія Томаса Гоббса: договірна теорія держави; ідея природної рівності людей; концепція людини як невід’ємної частки природи; апологія абсолютизму (“Елементи законів природних й емпіричних”, 1640; “Левіафан” (“Бегемот”, 1651). Театр після Шекспіра (Джонсон, Хейвуд, Деккер, Флетчер і Бомонт, Уебстер). Поезія бароко і класицизму (Джон Донн, Джордж Герберт, Роберт Геррік, Семюел Батлер, Джон Драйден). Творчість Д. Мільтона: проблеми релігійної і звичаєвої толерантності, громадянської свободи особистості у публіцистиці 1640-1650-х рр.; відображення подій пуританської революції та її культурних наслідків у поемах “Втрачений рай” (1667) і “Повернений рай” (1671. Утвердження палладіанського класицизму в архітектурі. Поєднання центрально-купольного й базилікального типів композиції у конструкції собору св. Павла у Лондоні (1675-1709, архітектор Крістофер Рен). Творчість Франса Хальса в Англії.

Культура Німеччини XVІІ ст. Якоб Беме. Готфрід Лейбніц. Мартін Опіц, Андреас Гріфіус, Ганс Гріммельсгаузен, Йоганн Міхаел Мошерош.

КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА (XVIII СТ.)

Основні процеси й напрями суспільно-політичного, наукового й релігійного життя Західної Європи у XVІІІ ст. Історико-культурний зміст Просвітництва.

Англія XVIII ст. Стабілізація державного устрою Об’єднаного Королівства. Демографічне піднесення. Розвиток промисловості і сільського господарства. Початок промислового перевороту. Колоніальні загарбання і перетворення країни на світового лідера. Культура раннього Просвітництва у Англії. Розвиток філософських, соціально-політичних і культурологічних досліджень (Джон Локк, Джон Толанд, Ентоні Ешлі Купер граф Шефтсбері, Бернард Мандевіль). Сатира (Джонатан Свіфт, Джон Гей, Александр Поп). Просвітницький роман (Даніель Дефо, Семюел Річардсон, Генрі Філдінг, Тобайас Джордж Смоллет). Міщанська драма (Джордж Лілло і Едвард Мур).

Культура зрілого і пізнього Просвітництва в Англії. Філософія (Джон Берклі, Девід Юм). Сентименталізм у літературі (Едвард Юнг, Томас Грей, Олівер Голдсміт, Лоренс Стерн). Драма 1770-1780-х рр. (Річард Брінслі Шерідан). Роберт Бернс. Передромантизм у літературі (Джеймс Макферсон, Томас Чаттертон, Хорес Уолпол, Анна Радкліф, Метью Грегорі Льюїс, Вільям Бекфорд). Образотворче мистецтво (Хогарт, Рейнольдс, Гейнсборо, Лоуренс).

Франція XVIII ст. Переважання середньовічних структур у економіці. політиці, культурі. Зовнішньополітичні невдачі та наростання кризових явищ у суспільному житті. Велика революція і загибель “старого режиму”. Успіхи природознавства (Лаллас, Лавуазье, Берголле, Бюффон, Бугенвіль, Лаперуз). Культура раннього і зрілого Просвітництва у Франції, історико-філософські та соціокультурні дослідження (Жан Мельє, Жорж Луї де Бюффон, Етьєнн Бонно де Кондільяк, Анрі де Буленвільє, абат Дюбо). Просвітницький роман 1710-1730-х рр. (Ален Рене Лесаж, П’єр Маріво, Антуан Прево). Шарль-Луї Монтеск’є (“Роздуми про причини величі і падіння римлян”, “Дух законів”, “Перські листи”). Франсуа-Марі Аруе-Вольтер (“Філософські листи”, “Орлеанська цнотливиця”, “Заїра”, “Фанатизм, або Пророк Магомет”, “Задиг, або Доля”, “Кандід, або Оптимізм”, “Простодушний”).

Культура пізнього Просвітництва у Франції. Історико-філософські та соціокультурні дослідження (Жюльєн Офре де Ламетрі, Клод Адріан Гельвецій, Поль Анрі Гольбах, “Енциклопедія”). Дені Дідро (“Лист про сліпих у науку зрячим”, “Салони”, “Черниця”, “Небіж Рамо”, “Жак-фаталіст і його пан”). Жан-Жак Руссо (“Роздуми про походження і основи нерівності серед людей”, “Соціальний договір”, “Еміль”, “Нова Елоїза”, “Сповідь”, “Мрії любителя самотніх прогулянок”). Сентименталізм у літературі (Луї-Себастьян Мерсьє, Ніколя Ретіф де ла Бретон, П’єр Амбруаз Шодерло де Лакло, Жак Деліль, Еваріста Парні, Андре Шеньє). П’єр Огюстен Карон де Бомарше (“Мемуари”, “Весілля Фігаро”, “Злочинна матір, або Другий Тартюф”). Донатьєн Альфонс де Сад (“Діалог між священиком і помираючим”, “Жюстіна, або Нещастя цноти”, “Філософія в будуарі”, “Нова Жюстіна, або Страждання доброчесності”). Рококо у архітектурі і мистецтві (Бо-ффан, Куртон, Ватто, Буше, Шарден, Латур, Грез, Фрагонар).

Культура Просвітництва у Італії. Політична слабкість і економічна відсталість країни. Криза папства. Історико-філософські і культурологічні дослідження (Пьєтро Джанноле, Людовіко Антоніо Мураторі, Джамбаттіста Віко). Академія Аркадія (Еустахіо Манфреді, Томмазо Круделі, Паоло Роллі, Шипіоне Маффеї). Пьєтро Метастазіо (“Покинута Дідона”, “Катон в Утіці”, “Деметрій”). Літературний рух у Венеції (Альгаротті, Северіо Беттінеллі, Джузеппе Баретті). Карло Гольдоні. Карло Гоцці. Літературний рух у Мілані (Джузеппе Паріні, Вітторіо Альфьєрі). Рококо у образотворчому мистецтві (Тьєподо, Пьяцетта, Лонгі, Паніні, Піранезі, Каналетто).

Німеччина XVIII ст. Політична роздробленість, міжусобні конфлікти, застійність економіки. Зміцнення Прусського королівства. Культура раннього і зрілого Просвітництва в Німеччині. Александр Готліб Баумгартен (“Філософські роздуми про деякі питання стосовно поетичного твору”, “Метафізика”, “Естетика”). Йоганн Йоахім Вінкельман (“Думки про наслідування грецьких творінь у живопису й скульптурі”, “Історія мистецтва старожитності”). Готхольд Єфраїм Лессінг (“Лаокоон, або Про границі живопису й поезії”, “Гамбурзька драматургія”, “Мінна фон Барнхельм”, “Емілія Галотті”, “Натан Мудрий”). Просвітницький класицизм у літературі (Йоганн Крістіан Гюнтер, Бертольд Генріх Брокес, Христофор Мартін Віланд, Фрідріх Готліб Клопшток).

Культура пізнього Просвітництва у Німеччині Йоганн Готфрід Гердер (“Дослідження про походження мови”, “Про німецький характер у мистецтві”, “Ідеї до філософії історії людства”). Іммануїл Кант (“Критика чистого розуму”, “Критика практичного розуму”, “Критика здатності судження”). Рух “Буря й натиск” (Максиміліан Клінгер, Якоб Ленц, Готфрід Бюргер). Йоганн Вольфганг Гете (“Страждання молодого Вертера”, “Егмонд”, “Торквато Тассо”, “Вільгельм Мейстер”, “Фауст”), Фрідріх Шіллер (“Розбійники”, “Підступність і кохання”, “Дон Карлос”). Стиль бароко і рококо у архітектурі (Азам, Кювільє, Нейман, Пеппельман, Шлютер, Кнобельсдорф).

Культура Північноамериканських колоній і США XVІІІ ст. Раннє Просвітництво і Бенджамін Франклін. Американська революція і зріле Просвітництво (Томас Джефферсон, Томас Пейн, Філіп Френо, Хью Брекенрідж, Чарльз Брокден Браун). Мистецтво США XVІІІ ст.

План

Вступ

1. Зародження прозаїчного роману в Німеччині

2. Придворно-історичний роман

3. Йоганн Міхаель Мошерош, як видатний німецький сатирик

4. Представники демократичної лінії роману

5. Політичний роман

Висновки

Список використаної літератури

Вступ

Німецька література XVII ст. - трагічна і яскрава сторінка в історії світової культури. Жодна з європейських літератур тієї епохи не запам'ятала з такою силою нещастя народу, відданого у владу феодальної реакції (лірика Грифіуса, проза Гриммельсгаузена). За своїм економічним і соціально-політичним розвитком Німеччина XVII ст. була однією із найвідсталіших європейських країн. Реформація не привела до державотворення. На початку століття в південних князівствах підсилюється хвиля католицької реакції. Австрійська галузь Габсбургів використовує політичне безсилля Німеччини для підпорядкування частини князівств своїй потужній імператорській владі.

Інша частина німецьких князівств залишається прихильною протестантизму.

Центральна подія німецької історії XVII ст. - Тридцятирічна війна (1618-1648). Вона була розв'язана австрійськими й іспанськими Габсбургами, які мріяли про світове панування, за підтримкою папського Риму й мала загальноєвропейський характер. Вставши на чолі Католицької ліги, Габсбурги відкривають дії проти Євангелічної унії, що поєднувала німецькі лютеранські князівства й протестантські держави (Швецію, Данію, Англію), підтримувані католицькою Францією. Таким чином, Німеччина виявилася розірваною на дві ворогуючі частини. Основні воєнні дії розгорнулися на її території.

Майже всі верхові досягнення німецької літератури XVII ст. - і в поезії, і в прозі - пов'язані з художньою системою бароко. Цьому сприяла сама хитка, тривожна, хаотична дійсність, ті нескінченні мінливості й небезпеки, яким піддавалося людське життя в горні війни. Особливість німецького бароко (хоча й у німецькій літературі були явища, що виникли під впливом маринізму й гонгоризму й близькі французькій прециозності) полягає в тому, що це мистецтво справді трагічного, суворе, повне високого цивільного пафосу.

У своєму розвитку німецька література XVII ст. проходить два етапи: на першому (роки війни) найбільший розвиток одержала поезія, на другому (друга половина століття) іде осмислення трагічного досвіду війни, своєрідне підведення підсумків у великих жанрах, насамперед романі. Крім того, у цей період, з одного боку, підсилюється тенденція прециозності, з іншого боку - усе більш яскраво виступає "низове", демократичне бароко.

1. Зародження прозаїчного роману в Німеччині.

XVII століття в Німеччині ознаменувалося утвердженням прозаїчного роману, що було підготовлено всім попереднім розвитком німецької літератури й одержало потужні імпульси з боку інших західноєвропейських літератур. Французькі, іспанські, англійські романи широким потоком вторгаються в межі Німеччини й завдяки працям перекладачів, серед яких був і реформатор німецької поезії Мартін Опіц, знаходять шлях до читача. Жодне значне західноєвропейське досягнення в цьому жанрі не залишається не заміченим і не сприйнятим німецькою літературою.

Німецькі романісти, оголошуючи себе учнями західноєвропейських письменників, сміло вступають із ними в змагання, і аналоги, що з'явилися на німецькому ґрунті, основних різновидів роману, істотно відрізняються від своїх прототипів. Так, перший німецький пасторальний роман "Адріатична Роземунда" (1645) Філіпа Цезена наповнюється сучасною, актуальною проблематикою: основним нерозв'язним конфліктом цієї пасторалі стає приналежність закоханих до різних віросповідань. Дія роману розгортається в основному в патриціанському, бюргерському середовищі Амстердама, опис визначних пам'яток якого займає в романі велике місце [5, 34-35].

Роман у Німеччині, тільки-но зародившись, стрімко затверджує себе в діалектичній взаємодії з іншими жанрами. Якщо перші оригінальні німецькі романи виходять в 1640-і роки, то до кінця століття їх налічується вже сотні, і навіть самим лютим супротивникам цього жанру доводиться визнати його надзвичайну популярність.

Процес утвердження супроводжується теоретичними вишукуваннями, у яких поряд з теоретиками беруть участь самі автори романів. Боротьба відбувається не тільки між окремими жанрами. Усередині роману також спостерігається постійне протиборство різних його видів, при цьому не обходиться без парадоксів. Так, теолог і проповідник Бухгольц, прагнучи нейтралізувати "пагубний", на його думку, вплив популярного серед молоді "Амадіса Гельского", створює свої романи про легендарних героїв німецької старовини "Геркулес і Валіска" (3659-3660) і "Геркулиск і Геркудадисла" (1665). У них він дає читачеві наставляння в дусі християнської моралі, але при цьому копіює сюжетно-композиційну схему лицарського роману й використає багатий арсенал його художніх прийомів. Така внутрішньо-жанрова боротьба також породжує численні пародії.

Із самого початку усередині роману складається своя ієрархія, що в основному відповідає поділу драматичних жанрів на трагедію й комедію. У різноманітті типів німецького роману можна виділити дві лінії розвитку, які мають свої чіткі розпізнавальні ознаки. Розходження проявляється як в ідеологічному наповненні, так й у доборі матеріалу, виборі героїв, у прийомах організації сюжету. Такий паралельний розвиток "високого" й "низького" роману відповідав вимогам епохи. Ці дві лінії у своїй противопоставленості доповнюють, коректують один одного. Якщо в "високому" романі дійсність представляється в перетвореному, ідеалізованому виді, тобто такою, якою вона повинна бути, то "низький" роман, у якому завжди сильна сатирична тенденція, претендує на зображення дійсності, якою вона є, і ця неприкрашена дійсність з'являється перед читачами як "світ навиворіт". Обидві лінії виходять, таким чином, з барочної світоглядної концепції про недосконалість світ, його хаотичності [5, 37].

2. Придворно-історичний роман

Провідним, найбільш репрезентативним видом цього жанру в Німеччині стає придворно-історичний роман на сюжети із древньої або біблійної історії. Історичний матеріал у таких романах служить, з одного боку, обґрунтуванням вірогідності дії, а з іншого боку - є своєрідним маскарадом, за яким ховаються реальні події й особи сучасності. Подібні романи перейняті ідеями богопомазаничества королівської влади й прославлянням й ідеалізацією монарха та вищого дворянства. Тому, хоча автори часто іменують свої добутки "любовними історіями", любов у них підпорядковується державним інтересам, і шлюби героїв, якими завершуються романи, - це династичні шлюби.

В основі придворно-історичного роману лежить ідея випробування. Герої, царські особи, демонструють свою споконвічну, ідеальну незмінність, виявляють собою приклад стійкості. Придворно-історичний роман - завжди оповідання від третьої особи. Автор уподібнюється всевидючому й всезнаючому спостерігачеві, який творить світ роману, створюючи спочатку плутанину в дії й персонажах, а потім вносячись в усе ясність. Прийом багаторазового заплутування й наступного розплутування (розшифровки) стає основним прийомом сюжетоскладання [6, 29].

Для "високого" роману характерне прагнення до пізнавальної цінності, яка підсилюється до кінця століття. Наприклад, у романі "Арміній і Туснельда" (1689) Лоенштейна любовні перипетії для автора - лише привід для того, щоб продемонструвати великі відомості по німецькій історії, і цей історичний фактичний матеріал не тільки є обґрунтуванням вірогідності оповідання, але бере на себе функцію філософської моралізації.

Наприкінці XVII ст. виходять романи, автори яких у передмовах прямо заявляють, що "любовна історія", тобто фабула роману, є лише засобом, привабливою оболонкою для показу й опису великих історичних подій, географічних відкриттів і т.п.

Докласичними зразками придворно-історичного роману є вищезгаданий "Арміний і Туснельда" Лоенштейна, "Ясновельможна сирійка Арамена" (1669-1673) і "Римська Октавія" (1685-1707) Антона Ульріха Брауншвейгського, "Азіатська Баніза" (1685) Циглера.

Наприкінці XVII ст. придворно-історичний роман зазнає помітні зміни. Його відгалуженням стає порівняно невеликий за обсягом "галантний" роман. Автори "галантних" романів намагаються поглибити психологічне мотивування вчинків героїв, підсилюють еротичні моменти й, найголовніше, вводять як героїв хоча й ідеально доброчесних, але звичайних дворян або навіть бюргерів, а дію переносять у сучасність.

Ідеологи Раннього німецького Просвітництва високо цінували придворно-історичний роман, особливо його пізні зразки, за пізнавальну цінність і психологічну поглибленість. Вони вважали, що такі романи "витончують розум" і сприяють просвітництву юнацтва, вихованню цивільних цінностей.

Незважаючи на певну обмеженість світоглядних концепцій і класових позицій авторів придворно-історичних романів, їхнє значення в історії німецької літератури полягає в тому, що вони з'явилися першим прозаїчним чисто світським жанром, який відповідає високим етичним й естетичним вимогам епохи. Вони стали невичерпним джерелом мотивів, сюжетних поворотів для романістів XVIII й XIX ст. [6, 32].

3. Йоганн Міхаель Мошерош як видатний німецький сатирик.

Інша демократична лінія німецького роману, на формування вплинув іспанський шахрайський роман і французький побутовий роман, іде коріннями в традиції бюргерської й гуманістичної сатири XV-XVI ст. Сатирико-дидактичний напрямок одержує в Німеччині, надзвичайно широке поширення й охоплює майже всі жанри.

Видатним німецьким сатириком XVII ст. є Йоганн Михаель Мошерош (Johann Michael Moscherosch, 1601-1665). Він учився в Страсбурзі, служив різним можновладним князям Німеччини. Його головний добуток - 13 "Бачень" ("Wunderliche und wahrhaftige Gesichte"), які він видавав приблизно в 1640 р. і сам перевидав у виправленому й доповненому виді (1642-1643). Безліч видань його "Gesichte", які з'явилися із чужими вставками, спонукало його знову видати їх, з додатком ще одного "Бачення" (1650, 1665 й 1667) [5, 165-166].

Зразком йому служили "Suenos" іспанця Квеведо, які він читав, як вважають, у французькому перекладі. У ранніх творах строго дотримуючись цього зразка й викриваючи адвокатів, лікарів й ін., він згодом стає цілком самостійним і зображує жалюгідне положення Німеччини в епоху 30-літньої війни: моральне здичавіння, відсутність національної самосвідомості й особливо пристрасть переймати іноземні звичаї (хоча він сам, при вторинному відвідуванні Парижа в 1645 р., щиро дивується розквіту тамтешньої культури). Його "Gesichte" видані під псевдонімом "Philander von Sittewalt". Нові видання належать Диттмару (4 перші "Бачення", з біографією Мошероша) і Бобертагу (обрані місця, в "Deutsche Nationallitteratur", Кюршнера, т. 32, Штуттг., 1884).

У своєму головному добутку "Дивовижні й щирі бачення Філандера фон Зиттенвальда" (1640-1642), перша частина якого є переробкою "Сновидінь" іспанського письменника Франсиско Кеведо, а друга - повністю оригінальною, Мошерош виступає гідним учнем німецьких гуманістів. Він суворо критикує вдачі свого часу.

Його книга побудована як подорож героя по Німеччині часів Тридцятирічної війни. Мандруючи, Філандер попадає навіть у пекло, перед його поглядом проходить низка людських пороків: неправда, беззаконня, казнокрадство, перелюбство, лихослів'я, погоня за іноземною модою й т.д.

Гнівно й жагуче Мошерош виступає проти війни, що несе його батьківщині незлічимі страждання й нещастя. У главі "Солдатське життя" письменник описує, не жалкуючи темних фарб, насильства й бешкетування, які творить розгнуздана солдатня. Бичуючи пороки сучасних німців, Мошерош одночасно прагне розбудити у своїх співвітчизниках почуття національного достоїнства.

Багато старих, традиційних тем під пером сатирика XVII ст. одержують зовсім нове трактування. "Бачення Філандера" підтверджують один з головних принципів мистецтва бароко - принцип "єдності в різноманітті". Весь різнорідний матеріал націлений на одну з основних етичних проблем XVII ст.: "бути" й "здаватися", тобто відповідності або невідповідності суті речей й їхнього зовнішнього прояву. Кожна сатирична тема висвітлює той або інший аспект цієї проблеми. "Бачення Філандера" перейняті відчуттям тлінності, суєтності всього сущого. Дидактична мета книги досягається за допомогою антитези ідеального минулого, де люди й речі відповідали своїй щирій сутності, і суєтного сьогодення, де все поставлено з ніг на голову.

З великою силою малює Мошерош велику трагедію Німеччини. Він уболіває про страждання народу, піднімає свій голос проти жахливої війни, яка розоряє країну, фізично й духовно калічить німецький народ. Викриває він також паразитизм і моральне здичавіння німецького дворянства, нападає на князівський деспотизм, ремствує із приводу того, що багато німців втратили почуття свого національного достоїнства. Відкидаючи мистецтво суєтне, брехливе, улесливе, Мошерош жадає від художників суворої життєвої правди.

Тільки Мошерош у весь голос починає говорити про катастрофу як про факт, який вже відбувся або, у найкращому разі, дуже близький і неминучий. Його пером рухає ненависть до існуючого ладу, який ще так недавно здавався бюргерству цілком розумним і навіть гідним обожнювання. Для Мошероша дворянство, ця основа абсолютизму, - ватага грабіжників, що спустошують країну; князі - деспоти, самоправці, що знекровлюють народ надмірними поборами, податками й ін. Усюди тріумфують пороки, безглузда марнотратність, низькопоклонство, продажність, право сильного. Князівські двори - розсадники зла. Своїм романом Мошерош призиває країну, поки ще не пізно, згорнути на шлях "нормального" життя, фундаментом якого знову стали б ощадливість, мирна праця, "корисна" діяльність бюргерства. Але разом з тим він у сутності не вірить у подібну перспективу. У світі все таке неміцне, таке мінливе. Вища мудрість - "жити так, щоб щогодини бути готовим до смерті", ми ж лише випадкові подорожні на цій тлінній землі ("Viatores sumus") [5, 117].

Відмінність барочної сатири Мошероша від сатири попередньої епохи особливо наочно проявляється в трактуванні популярної теми сатиричного викриття крайностей моди. Погоня за модою, "модний дурман", здобуває у Мошероша космічні масштаби, стає символом й емблемою дійсності, у якій усе здається не тим, яким воно є.

Мошерош, як істинний письменник бароко, виявляє жвавий інтерес до слова, до мінливості, рухливості, невловності його змісту. Гра слів є основною особливістю його стилю. Слова переплітаються, переливаються різними відтінками значень, непомітно переходять із однієї частини мови в іншу. Важко визначити жанр книги Мошероша. Вона поєднує серйозну проповідь, сатиричний памфлет, сатиричні жанрові замальовки, повчальні притчі, вчений коментар. Завдяки єдиному образу оповідача вона певною мірою близька до жанру роману. Її вплив на формування "низового" роману безсумнівний.

Твори Мошероша й інших передових німецьких письменників першої половини XVII ст. свідчили про те, що серед кращих людей Німеччини жив протест проти мерзених умов німецького життя й насамперед проти спустошливої війни, що ввергнула країну в безодню жорстоких нещасть.

4. Представники демократичної лінії роману.

Найбільшим представником демократичної лінії роману був Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен (Hans Jakob Christoph Grimmelshausen, бл. 1622-1676). Всі добутки Гриммельсгаузена виходили під різними псевдонімами, зазвичай анаграмами імені письменника. Лише в XIX ст. у результаті тривалого пошуку вдалося встановити ім'я автора "Симпліциссімуса" і деякі дані його біографії. Гриммельсгаузен народився в імперському місті Гельнгаузене в Гессені, у родині заможного бюргера. Підлітком він був затягнутий у вир Тридцятирічної війни. Військовими дорогами виходив майже всю Німеччину, виявляючись то в одному, то в іншому ворогуючому таборі, був конюхом, обозним, мушкетером, писарем. Війну закінчив секретарем полкової канцелярії, потім часто міняв заняття: був то збирачем податків і податей, то трактирником, то керуючим маєтку. З 1667 р. і до кінця життя він обіймав посаду старости невеликого прирейнського містечка Ренхен, недалеко від Страсбурга, де були створені майже всі його твори.

За час своїх мандрівок письменник нагромадив не тільки багатий життєвий досвід, але й солідну ерудицію. Число прочитаних ним книг, які знайшли відбиття в його романах, велике за обсягом й розмаїтості. В 1668 р. вийшов друком роман "Вигадливий Симплиціус Симпліциссімус", відразу потім пішли декілька його продовжень й інші "симпліцианські" добутки: "Симпліцію всупереч, або Великий і дивовижний життєпис пропаленої ошуканки й побродяжки Куражі", "Шпрингинсфельд", "Чарівне пташине гніздо", "Симпліцианський вічний календар" й інші. Гриммельсгаузен писав також пасторальні й "історичні" романи ("Цнотливий Йосип", "Дитвальд й Амелинда") [5, 122].

Гриммельсгаузен, як жоден інший німецький письменник XVII ст., був пов'язаний з життям і долею німецького народу й з'явився виразником справжнього народного світогляду. Світогляд письменника увібрав у себе різні філософські елементи епохи, які він почерпнув і з "книжкової" ученості, і з містичних навчань, які одержали поширення по всій Німеччині й широких верствах народу, які визначили умонастрій.

Творчість Гриммельсгаузена являє собою художній синтез усього попереднього розвитку німецької оповідальної прози й різноманітних іншомовних літературних впливів, насамперед іспанського шахрайського роману. Романи Гриммельсгаузена - яскравий приклад своєрідності німецького бароко.

Вершиною творчості Гриммельсгаузена є роман "Симпліциссімус". Дія роману надзвичайно насичена подіями. На початку оповідання Симпліций - ім'я героя означає "простак" - дійсно нічого не відає простачок. У глухому селі на краю лісу він пасе овець, награючи на волинці. Раптове вторгнення ландскнехтів у садибу його "батьки" перериває мирний плин життя. Із цього моменту починається тернистий шлях прилучення героя до світу і пізнання його. Рятуючись від лютих ландскнехтів, Симпліций виявляється в дрімучому лісі, де він зустрічає Пустельника й залишається в нього жити. Пустельник стає першим наставником героя, навчає його грамоті, роз'ясняє основи християнської віри, які у тлумаченні Пустельника виявляються сильно зафарбовані ідеями неостоїцизму. Смертю Пустельника й відходом Симпліция з лісу відкривається новий етап історії зльотів і падінь героя. Якщо Пустельник, наставляючи Симпліция, знайомив його тільки з ідеальною стороною життя, то тепер герой зіштовхується з реальним світом, який повертається до нього своїм виворотом. Весь подальший рух героя по дорогах життя як би ілюструє одну з головних сентенцій літератури бароко про суєтність світу: "Симпліций зрить життя суєтний плечей, // Усе для нього тут марність, порох і тлін", - говориться у вступі до глави, що оповідає про повернення героя у світ людей.

Симпліций знову виявляється серед солдатів, які мародерствують, і відтепер його життя нерозривно пов'язане з "військовою фортуною", що шпурляє його з одного ворожого стану в іншій. Тут Симпліций швидко губить споконвічну простоту й наївність. Навколишні ставляться до нього безжалісно й зло знущаються з нього, перетворюють його в блазня, обрядивши в телячу шкіру з довгими вухами. Симпліций добровільно приймає цю роль, і хоча він незабаром позбувається від блазнівського вбрання, маска блазня допомагає йому встояти у всіх перипетіях життя.

Спочатку Симпліций робить ще одну розпачливу спробу вислизнути від "військової фортуни" і зникнути в лісі. Хоча тут він переживає ряд захоплюючих пригод - селяни приймають його за чорта, він попадає на шабаш відьом, опановує зачарованим скарбом,- дорога знову приводить його до солдатів, і Симпліций стає лихим вояком, домагається успіху й багатства. Незабаром він губить усе: майно, здоров'я, гарну зовнішність - і починає займатися шарлатанством, розбійничає на більших дорогах. Потім його охоплює жаль, розкаяння і він відправляється в паломництво. Повернувшись у рідні місця, Симпліций випадково довідується, що його справжнім батьком був не селянин, а Пустельник, але це нічого не міняє в його житті. Навпроти, саме тепер він пробує по-справжньому зайнятися селянською працею. Однак вихор війни знову захоплює його й несе в далекі краї: Московію, Корею, Китай, Туреччину. Після повернення з далеких мандрівок Симпліций віддаляється в гори й стає пустельником.

Мирська суєта знову вабить героя, і він пускається в мандрівки, терпить аварію корабля, живе на незаселеному острові, де вирішує залишитися назавжди. На цьому кінчається життєпис Симпліция Симпліциссімуса. (Епізод життя Симпліция на незаселеному острові справедливо вважають першою в німецькій літературі "робінзонадою", що з'явилася ще задовго до виходу у світ знаменитого "Робінзона Крузо").

Роман "Симпліциссімус" написаний у формі автобіографії героя-оповідача. Автобіографічна форма служить створенню в читача ілюзії правдивої розповіді про безпосередньо пережите. Сповідальне оповідання використовується в Гриммельсгаузена, як й в іспанському шахрайському романі, не для окреслення індивідуальної історії життя, а для показу недосконалості світу, руйнування ілюзій, воно є як би дзеркалом, у якому світ бачить себе без прикрас. Форма оповідання від першої особи знаменує народження оповідача в структурі роману. Ця форма має більші можливості гри перспективою між оповідачем й об'єктом його розповіді, тобто героєм. Таким чином, як у будь-якому добутку бароко, той самий об'єкт завдяки зміні висвітлення здобуває різні форми й обриси.

Оповідач оповідає про свої халепи з того моменту, коли в його життя в глухому загубленому селі вривається війна з її невблаганною жорстокістю. Оповідач набагато старший за героя й навчений досвідом, що дає йому право судити й оцінювати вчинки останнього. Герой - як би постійний об'єкт спостережень оповідача. Об'єктивація героя підтримується міркуваннями Симпліция, який завжди звертається до себе в другій особі, як до стороннього. Чітка тимчасова дистанція між оповідачем і героєм дозволяє авторові органічно включати в художню тканину роману відомості по історії, географії, літературі й одночасно критикувати дійсність, піддавати її сатиричному осміянню, "зі сміхом правду говорити". У такий спосіб сполучаються й виконуються характерні для літератури бароко функції: сатирична, дидактична, інформативна, символічна.

Автор "Симплиціссимуса" майже ніде не заявляє про себе. Він по суті своєї анонімний й є таким же, як в "високому" романі, потойбічним спостерігачем, якому світ відкритий у просторі й часі. Всі судження про героя й життя взагалі подаються в романі у формі прислів'їв, приказок, риторичних сентенцій, тобто "вічних істин". Образ головного героя Симпліция Симплиціссимуса багатоплановий, але протягом усього роману він зберігає свою структурну цілісність, виконуючи основну сюжетостворювальну функцію. Між двома граничними станами героя - його повним незнанням життя й добровільним відходом зі світу (наприкінці першого варіанта роману Симпліций стає пустельником, наприкінці другого - залишається на незаселеному острові) - йому доводиться випробувати на собі всі мінливості долі людини в Німеччині, охопленої хаосом Тридцятирічної війни. Колесо Фортуни, образ якої не раз виникає на сторінках книги, як би рухає сюжет і визначає композицію роману. Герой то злітає на гребені удачі, то летить на дно прірви, причому "удача", як будь-який образ у творах бароко, не однозначна, а багатолика. Чим більше удача на боці Симпліция, тим далі він від своєї істинної сутності, тим ближче до морального падіння, і, навпаки, зазнавши поразки, зазнаючи фізичні страждання, він наближається до розуміння істинних цінностей [6, 94].

В основі "Симпліциссімуса" закладена ідея випробування, але вона трактується інакше, ніж у придворно-історичному романі. На своєму шляху пізнання світу Симпліций зіштовхується із всілякими людьми - праведниками й лиходіями. Його постійними супутниками в романі стають Херцбрудер як уособлення добра й Олів'є, відспіваний негідник і лиходій. Симпліций випробовує на собі їх різно-направлені впливи. Але у всіх халепах Симпліций залишається вірний своєї людської суті; будучи не в силах активно протистояти злу, він не може й примиритися з ним, і душа його жадає добра й справедливості. Всі перехідні стани героя - добровільного блазня, щасливого ландскнехта, бурлаки, авантюриста - це тільки маски, зовнішня видимість. При всій життєвій конкретності цей образ одержує символічне узагальнення. Симпліций - один з "малих сил", які носить вихор війни і які хочуть знайти хоч яку-небудь точку опори в цьому нестійкому світі. Доля героя стає філософською притчею про життя людської. "Я - м'яч минущого щастя, образ мінливості й зерцало мінливості життя людського",- говорить Симпліций про себе, але він є також прикладом нерушимої внутрішньої цінності людини.

Через життєві випробування проходить не тільки герой, випробуванню піддаються й абстрактні моральні цінності. Прикладом можуть служити три заповіді, які заповів юному Симпліцию Пустельник, який його виховав: "Пізнай самого себе, уникай поганого товариства й перебувай твердим". У цих напуттях укладено кредо етики неостоїцизму. Ці істини на перший погляд виявляються неспроможними й не раз спростовуються вчинками героя, але вони стають моральним підсумком, до якого приходить Симпліций наприкінці роману.

Гриммельсгаузен створює в "Симпліциссимусе" свою модель світу, яка включає й елементи народної фантазії, наприклад, підводне царство гірського озера. Основним місцем дії в романі є простір під відкритим небом поле, ліс, ріка, гори, долини, просілкові дороги, де протікає життя народу. Гриммельсгаузену вдалося дати широку панораму народного життя, народних нещасть під час війни. Картини руйнування селянських дворів, грабежів, убивств, насильств при всій узагальненості й художній багатозначності мають силу конкретного факту, побаченого очевидцем.

У своєму жагучому протесті проти війни й соціального гноблення Гриммельсгаузен виступає як представник соціальних низів. Це проявляється й у його незмінному співчутті селянству, найбільш гнобленому стану німецького суспільства XVII сторіччя. На початку роману хлопчик Симпліций наспівує пісню, почуту ним від своїх батьків. Ця справжня народна пісня XVI ст., включена письменником у роман, є гімном селянській творчій праці й всьому селянському стану:

Знехтуваний від всіх мужицький рід;

Однак же годує весь народ...

Весь світ давним-давно б поник,

Коли б не жив на ньому мужик.

Пустелею стала б земля,

Коли б не рука твоя. (Пер. О. Морозова) [7, 63]

Відношення письменника до селянства, розуміння його положення й значення в суспільстві стає очевидним у символічній картині "Древа станів", яку бачить у сні герой. "На кожній вершині" цього дерева "сиділо по кавалеру, а сучки замісць листів прибрані були молодцями всякого звання... Корінь же був з незначних людишек, ремісників, поденників, а здебільшого селян і подібних таких, які проте надавали тому древу силу. тому що вся вага того древа спочивала на коріннях і давила їх такою мірою, що витягала з гаманців все золото, будь воно хоч за сімома печатками".

Для Гриммельсгаузена селянин, трудівник і годувальник, - основа всього життя, символ її незруйновності. Щодо цього важливий образ "батьки", названого батька Симпліция. "Батька" усього двічі з'являється на сторінках роману: на самому початку, коли читач стає свідком моторошної картини руйнування селянської садиби й катувань, вчинених над селянами ландскнехтами, а також наприкінці роману. Незважаючи на перенесені катування й втрату всього майна, "батька" залишається на своєму клаптику землі, який він обробляє в поті чола свого.

Картинам страшних соціальних нещасть, зла й несправедливості, що панують у світі, Гриммельсгаузен як позитивний ідеал протиставляє різні утопії. Таке сполучення сатиричного викриття дійсності з утопічними уявленнями про ідеальну її перебудову характерно для літератури бароко. Приклад ідеального людського суспільства, "втішної гармонії" герой роману бачить у словацькій громаді перекрещенців (анабаптистів), що вкрилася глибоко в горах, удалині від світу, і веде життя, яке відповідає "істинно християнським" заповідям. Письменник, однак, відразу дає зрозуміти читачеві нестійкість існування такого острівця в суворому світі війни.

Іншу утопію, цілую програму соціальних і політичних перетворень Німеччини викладає на сторінках роману безумець, що видає себе за Юпітера. Юпітер повідомляє про швидке воцаріння "вічного нерушимого світу між всіма народами по всьому світу, як у часи Августа". Він мріє про справедливий і кращий порядок для всієї Німеччини. Свої сподівання Юпітер покладає на пробудження Німецького героя, що за допомогою чарівного меча здійснить великі реформи. Ці реформи торкнуться насамперед соціальних проблем: скасування кріпосного права, панщини, податків. Німеччина повинна стати єдиною державою, якою будуть управляти монарх і парламент, у якому буде покладений кінець релігійним звадам. Ілюзорність, нездійсненність подібних планів перетворення підкреслюється гротескністю образа безумця Юпітера, якого Симпліций називає "блошиним богом", оскільки той не може впоратися з його блохами, які здолали його.

"Симпліциссімус" - роман величезного соціального значення. Він з незвичайною повнотою відбиває суперечливу кризову епоху німецької історії. Ідеї й художні досягнення цього роману Гриммельсгаузен розвиває в інших добутках, тематично пов'язаних з "Симпліциссімусом".

Книги Гриммельсгаузена, переживши короткий період успіху у своїх сучасників, в епоху Просвітництва були майже повністю забуті, хоча великий Лессинг виділяв їх як живу частину спадщини німецької літератури XVII сторіччя. Справжнє відродження інтересу до творчості Гриммельсгаузена відбулося в епоху романтизму. Л. Тик, А. Арним, К. Брентано, І. Ейхендорф, Де ла Мотт Фуку, брати Гримм були захопленими шанувальниками тоді ще анонімного автора "Симпліциссімуса". Вони запозичили в нього теми, мотиви, образи й розвивали їх у своїх творах. Німецькі романтики викликали до життя численні дослідження про творчість Гриммельсгаузена. Своєрідним пам'ятником Гриммельсгаузену виявилося заснування в 1896 р. у Мюнхені сатиричного журналу "Симпліциссімус", у якому співробітничали Т. Манн, Я. Вассерман, К. Гамсун. Видатні представники німецької літератури XX ст. (Т. Манн, Б. Брехт, І. Бехер, Г. Гессе) бачили в Гриммельсгаузені великого народного німецького письменника й визнавали величезну силу впливу роману "Симпліциссімус" на сучасного читача [5, 173].

Романи Гриммельсгаузена знайшли наприкінці XVII ст. не тільки захоплених шанувальників, але й наслідувачів. З'являються цікаві романи-"симпліциади", автори яких беруть за зразок "Симпліциссімус": "Всесвітський симпліцианський зевака, або Вигадливий Ян Ребху" (1677-1679) Йоганна Беєра, "Угорський або Дакійський Симпліциссімус" (1682) Даниеля Шпеєра й інших. У своїй основі такі книги автобіографічні. Велике місце в них займають етнографічні замальовки: опис обрядів, свят, танців, ігор, пісень, костюмів. Дія часто переривається професійними бесідами, міркуваннями.

5. Політичний роман

Особливий жанр наприкінці XVII століття представляє "політичний" роман, першим прикладом якого є "Три найбільших у світі дурня" (1672) Кр. Вейзе. По своїй структурі "політичний" роман походить від "глупої" літератури XV-XVI ст. Його композиційно-організуючим моментом є подорож героя по світу. Під час мандрівок перед очами героя проходить нескінченна низка типів, які персоніфікують різні соціальні пороки. На таких негативних прикладах герой пізнає, як йому не слід поступати в житті, тобто він здобуває необхідний життєвий досвід, уміння орієнтуватися в конкретному соціальному середовищі. "Симпліціади" й "політичний" роман використовують також досягнення сучасного ним "високого" роману. Відбувається змішання структур, тому ці романи довгий час розглядали як явище занепаду жанру. Однак у цих творах відбувається не тільки розпад чітких структур, але й художнє освоєння нового простору: предмети побуту, сфера трудового й повсякденного життя стають у них естетично значимими. Це явище пов'язане з поступовою переорієнтацією всього духовного життя Німеччини, поворотом до реального світу і його цінностей на порозі Просвітництва.

Значним явищем в історії німецької літератури кінця XVII в. став роман Кристіана Рейтера "Шельмуфський" (1696), що оповідає про "дуже небезпечні" й "дуже цікаві" подорожі героя на суші й на морі. Роман розвиває антиміщанську тему сатиричних комедій письменника (Шельмуфський - старший син пані Шлампампе в написаній раніше комедії "Чесна жінка із Плесина"). Роман Рейтера - їдка сатира на німецьке бюргерство й сферу його духовного життя. Заслугою Рейтера є повернення сатирі головної її зброї - сміху, притому сміху веселого, життєстверджуючого. Ця установка на сатиричне висвітлення реальності говорить про близькість письменника до нових просвітницьких ідей.

В особі Шельмуфського й інших численних персонажів Рейтер висміює німецького міщанина з його прагненням потрапити у вище суспільство, з його галломанією, погонею за модою, будь то танці, магія або лотерея; обиватель, який хизується іноземними слівцями, який перекручує рідну мову й нехтує все не іноземне. Комічний ефект досягається завдяки разючому контрасту між жалюгідною повсякденністю німецького бюргера й ілюзорним світом його фантазії, завдяки протиріччю між дійсним положенням речей і вигадкою героя [1, 58].

Роман "Шельмуфський" задуманий як пародія на галантні романи пригод з їхнім обов'язковим набором художніх прийомів. Пародія на ці твори наприкінці XVII ст. мала соціальний сенс, тому що, пародіюючи стиль романів високого бароко, зводячи їхні художні прийоми до рівня шаблонів, Рейтер виступає й проти їхньої ідейної спрямованості. Блискучою пародією на галантного кавалера є сам головний герой з його потугами завжди здаватися "хлопцем що треба", бути галантним і чемним, у всьому першим і неперевершеним.

Шельмуфський являє собою типовий характер. Всі вчинки героя випливають із його характеру й не суперечать йому. Вся його фантазія не виходить за коло інтересів завсідника шинків й обмежується пиятиками, бійками, званими обідами, любовними пригодами. Комічний і сатиричний ефект підсилюється тією обставиною, що, подібно тому, як фантазія героя літає по замкнутому колу, так і сам він знову й знову, як у зачарованому колі, повертається у свою рідну Шельмероду.

Роман-пародія Рейтера стоїть на границі двох літературних епох і звернений до нового століття Просвітництва. Німецькі просвітники, яким було властиве зарозуміле відношення до вітчизняної літератури XVII ст., цінували роман Рейтера за його сатиричну силу, спрямовану проти старого світу і його впливу на формування самосвідомості німецького бюргерства. Герой роману Рейтера послужив прототипом барона Мюнхгаузена, якого його автор, відомий німецький просвітник Г. А. Бюргер, провів, подібно Шельмуфському, через "надзвичайні мандрівки на воді й суходолі, походи й забавні пригоди" (1786). Справжню популярність роман Рейтера і його герой набули в німецьких романтиків, особливо в гейдельбержців. В 1809 р. К. Брентано в сатиричному памфлеті "Філістер у минулому, сьогоденні й майбутньому" оголосив головною ознакою філістерства нерозуміння "тонкого гумору" "Шельмуфського", а Арним написав своєрідне продовження мандрівок героя Рейтера (новела "Три Архішахраї" у збірнику "Зимовий сад", 1809), свій варіант продовження роману мали намір створити брати Гримм. Сатира роману Рейтера не втратила свого значення й для наших днів.

Висновки

Катастрофічний розвиток подій Тридцятирічної війни особливо сильно й безпосередньо впливав на Німеччину, хоча війна ця велася практично всіма країнами Європи, але конкретні воєнні дії велися на території німецьких князівств.

На тлі цих подій в XVII столітті навіть підсилюється "прагнення націй, що формується, до культурної єдності - прагнення, загострене саме через ті економічні і політичні перепони які реально існували. Зусилля німецьких діячів культури були ще й тому досить успішними, що на відміну, наприклад, від Іспанії, де, принаймні, офіційні кола були націлені на культурну ізоляцію, Німеччина прагнула включитися в загальноєвропейський культурний процес, перебороти провінціальність, була відкрита різним літературним впливам. Крім того, змагання німецьких держав в області культури й освіти було однією з деяких позитивних сторін роз'єднання країни. Особливе значення для розвитку німецької літератури мало зародження роману XVII століття.

У своєму розвитку німецька література XVII ст. проходить два етапи: на першому (роки війни) найбільший розвиток одержала поезія, на другому (друга половина століття) іде осмислення трагічного досвіду війни, своєрідне підведення підсумків у великих жанрах, насамперед романі. Крім того, у цей період, з одного боку, підсилюється тенденція прециозності, з іншого боку - усе більш яскраво виступає "низове", демократичне бароко.

Яскравим представником "низового" бароко в Німеччинні XVII ст. був Йоганн Міхаель Мошерош, видатний німецький сатирик. Його книга "Дивовижні й щирі бачення Філандера фон Зиттенвальда" являла собою своєрідний звід всіх пороків і сполучала план алегоричний і реальний. Мошерош багато в чому опирався на "Сновидіння" Кеведо: "Філандер" складається з окремих "бачень", тому навряд чи може бути названий романом у власному розумінні слова. Мошерош задумав свою книгу як своєрідну морально-дидактичну енциклопедію. Проте "бачення" Філандера досягають великої викривальної сили. В "баченні" "Життя солдата" письменник показує жорстокі наслідки війни, бешкетування ландскнехтів, страждання селян, ту страшну німецьку реальність, коли, як говорило прислів'я, "вовки жили в будинках, а мужики в лісах". Книга Мошероша увібрала в себе також традиції німецької сатири XVI ст., особливо С. Бранта. Літературна діяльність Мошероша, інших німецьких сатириків підготувала появу Гриммельсгаузена, творчість якого стала найбільш повним синтезом трагічної епохи Тридцятирічної війни й одночасно цілої епохи літературного розвитку Німеччини.

Всупереч найбільшій національній катастрофі німецька література XVII ст. створила видатні художні цінності. У ній звучав гнівний протест проти війни, жагучий заклик до миру, вона впроваджувала у свідомість людини почуття громадянської відповідальності за долі батьківщини й усього людства.

Поезія Німеччини ХVІІ ст.

В німецькій літературі першої половини ХVІІ ст. головне місце безумовно належить ліричній поезії. Її розквіт у 1620–1650-і роки відзначається появою багатьох творчих індивідуальностей, поетичних гуртків і шкіл. Ця поезія з великою силою відбила трагедію народу, кинутого у прірву жорстоких бідувань. Жодна інша західноєвропейська література ХVІІ ст. не сказала такого вагомого й співчутливого слова про народні страждання, про “сльози вітчизни”, як німецька. Знаменно, що впорядковуючи антологію німецької поезії ХVІІ ст., один з найбільших її шанувальників Йоганнес Бехер, поет ХХ ст., виніс на її обкладинку саме цей титул: “Сльози вітчизни”, – за однойменним сонетом А.Гріфіуса.

Із всіх поетів ХVІІ ст. епоха Просвітництва, тобто ХVІІІ ст. визнала лише Ф.Логау, чиї епіграми були видані Лесінгом. Епізодичне захоплення окремими поетами (Фрідріхом Шпеє, Андреасом Гріфіусом) спостерігалося в епоху романтизму, але справжнє відкриття поезії німецького бароко і пов’язаний з цим перегляд і переоцінка всього літературного розвитку Німеччини ХVІІ ст. настало лише у ХХ ст.

Отож тематика німецької лірики цього періоду, в основному навіяна подіями Тридцятилітньої війни: це опис народних страждань, трагічних обставин особистого життя поетів, вираження їх політичних надій і розчарувань, симпатій і антипатій, узагальнена трактовка понять “мир” і “війна”.

Поряд з цією громадянською тематикою зустрічаються традиційні мотиви античної і ренесансної лірики: вірші про кохання, застольні пісні, різного роду вірші “на випадок” життя: шлюб, народження, смерть високих осіб, меценатів або друзів поетів. Основними жанрами були: сонет, ода, епіграма і різного роду пісенні форми.

Представником старшого покоління німецьких поетів був Георг Рудольф Векерлін (1584–1653). Векерлін отримав добру освіту, володів багатьма європейськими мовами, здійснив декілька подорожей за кордон з дипломатичними дорученнями. Поет був протестантом і після поразки протестантів Векерлін покинув Німеччину і переселився в Англію, де зблизився з великим англійським поетом і публіцистом Джоном Мільтоном. Ще до свого від’їзду, в 1618–1619 рр., вийшла його збірка в двох томах “Оди і пісні”.

У 1641 р. в Амстердамі з’явилися його “Духовні та світські вірші”. Векерлін у передмові до своїх поетичних збірок відстоює високі достоїнства німцеької мови, яка не поступається за багатством і засобами вираження класичним стародавнім мовам. Поет бореться із засиллям модних іноземних слів, які засмічують німецьку мову, не боїться вводити в свої вірші і драматичні сценки окремі слова, а іноді й цілі діалоги на рідному швабському діалекті. Свою поетичну творчість Векерлін розглядав як патріотичний акт.

Велику роль у формуванні німецької культури нового часу відіграв поет Мартін Опіц (1597–1639). Ще в гімназії Опіц почав створювати вірші на латинській мові, а в 1617 р. написав промову на латинській мові “Аристарх, або про зневагу до німецької мови”, в якій закликав до чистоти німецької мови, до її звільнення від засилля іноземних слів, відстоює її переваги перед стародавніми мовами і вважає, що німецька мова є придатною для поетичної творчості.

У 1621 р. М.Опіц пише велику поему в чотирьох книгах (2300 віршованих рядків) “Слово втіхи серед бід війни” (видана в 1633 р.). У поемі описуються всі жахи війни, проілюстровані прикладами із стародавньої і нової історії (в тому числі Варфоломіївська ніч). Поет розрізняє війни за їхньою метою – війни за свободу допустимі, війни заради наживи повинні бути суворо засуджені. Опіц теж був протестантом і його поема “Слово втіхи серед бід війни” має антикатолицьке спрямування. Але тут слід зважити на те, що це спрямування має не стільки релігійний, скільки політичний характер.

У 1624 році вийшла з друку теоретична праця Опіца “Книга про німецьке віршування” або “Книга про німецьку поезію”. В трактаті розглядаються загальні питання поетичної творчості: роль поетичного натхнення, ерудиція поета, питання про правдоподібність, теорія жанрів, конкретні стилістичні правила. Опіц включив у свій трактат і короткий історичний огляд німецької поезії з найдавніших часів. Принциповою новизною книги була глава про метрику. Опіц встановлює для німецького вірша силабо-тонічну систему. Серед віршованих розмірів перше місце він віддає олександрійському віршу. Поет детально аналізує різні типи і варіанти рим, встановлює правила римування, дає описи строфічної структури сонета та оди.

Після виходу “Книги про німецьке віршування” до Опіца прийшла слава і визнання. Його теорію захоплені послідовники почали пропагувати в усіх університетах. З’явилася величезна кількість учнів і полідовників поета.

Це наслідування мало позитивні сторони, але здебільшого негативні сторони. Поезія відірвалася від народного грунту. Поети орієнтувалися на античні зразки і зневажали національні поетичні традиції. Олександрійський вірш (римований 12-складник із цезурою посередині, обов’язковим наголосом на 6-му і 12-му складах та чергуванням парних рим) став основним віршем для всього ХVІІ ст.

У своїй ліриці М.Опіц розробляв поряд з темою війни традиційні мотиви ренесансної поезії: оспівував чуттєве кохання, насолоду картинами мирного життя на лоні природи. Із багаточисельних жанрів лірики Опіца, а це сонет, ода, “вірш на випадок” та ін. силу художнього впливу зберегли в наші дні пісні Мартіна Опіца. Поета довгий час розглядали як основоположника раннього німецького класицизму, посилаючись головним чином на його поетичну теорію. Однак особливості його власної поетичної практики виявляють очевидну близькість до стилістичних форм поезії бароко.

Оосбливим напрямком німецької поезії ХVІІ ст. була релігійна пісня, тематично зорієнтована на євангельські сюжети, але яка й розвивала художні традиції народної пісні з її простотою, щирістю почуттів, глибокою людяністю, живим і безпосереднім сприйняттям природи. Найяскравішим представником цього напрямку був Фрідріх Шпеє (1591–1635). Він був одним із небагатьох католицьких поетів Німеччини ХVІІ ст. У 1631 р. Шпеє анонімно випустив латинський трактат “Обачливість при винесенні вироків або про процеси над відьмами”, в якому рішуче виступає проти засудження звинувачуваних до страти на основі признання, отриманого від звірячих катувань.

У 1620-і роки в Кенігсберзі формується гурток поетів, яких об’єднала любов до музики. Найпоширенішим жанром серед поетів гуртка була пісня, проста, задушевна, музична, близька за духом до народної. Найвідомішим поетом гуртка був Сімон Дах. В історії німецької поезії залишилися не його (Сімона Даха) вірші “на замовлення”, а пісні, проникнуті щирим глибоким почуттям і які оспівують справжні людські цінності – любов, вірність, дружбу. Найвідоміша з них – пісня “Анке із Тарау”. Пісня була написана на місцевому діалекті.

Центром поетичного життя Німеччини ХVІІ ст. дещо пізніше став Ляйпціг, де поезія розвивалася в основному в студентському середовищі. Яскравим представником ляйпцігського гуртка був Пауль Флемінг (1609–1640). Сам він завжди вважав себе послідовником М.Опіца. Але його лірика має значно більшу оригінальність і художню силу, ніж творчість старшого поета. Тема кохання складає зміст більшості його віршів і сонетів. Але поряд з цим Пауль Флемінг розширює тематичні рамки сонета, наповнюючи його глибоким філософським змістом. Таким є сонет “До самого себе”. У вірші “Роздуми про час” поет звертається до філософської теми буття, яка була дуже популярною в поезії німецького бароко.

У часі живучи, не знаємо ми часу.

Тому самі себе не розумієм часом…

Бо час від часу є інакшим повсякчас:

То щось, а то ніщо – подібний час до нас.

Відживши сам себе, час родить час новий.

Так само, як триває рід людський.

Велике місце в ліриці П.Флемінга займає тема війни. У “Новорічній оді 1633 р.” поет змалював страшну картину спустошення рідного краю:

Наші села спалені,

Наші сили здолані.

Наші душі нищить страх.

А міста розбиті в прах.

Щирим почуттям любові до батьківщини наповнений сонет “До Німеччини”, який закінчується рядками:

І в пошуках доріг в далекій чужині,

Я усвідомлюю: я вдома – ти в мені…

Найповнішим і художньо найдовершенішим втіленням німецької барокової поезії була творчість Андріаса Ґрифіуса (1616–1664).

Андреас Ґрифіус (нім. Andreas Gryphius) народився у сілезькому місті Ґлоґау в сім'ї пастора. Вже в школі він виявив неабиякі здібності до мов. У сімнадцять років написав латинську поему на християнський сюжет (вифлеємське побиття дітей). У гімназії м. Данциг він досконало вивчив латину. Там же у 1636 р. познайомився з визначним німецьким поетом М. Опіцом. Повернувшись у Сілезію, Ґрифіус побачив жахи спустошливої для Німеччини Тридцятилітньої війни (1618 — 1648), руйнування міст, хвороби, смерть близьких людей, сам Андреас був тяжко поранений. Лихоліття війни стали однією із наскрізних тем його поезії.

У 1638 р. Ґрифіус виїхав у Голландію, де провів шість років. У Лейденському університеті, тодішньому науковому центрі класичної філології та математичних наук, Ґрифіус став зрілим ученим. Як і інші німецькі письменники того часу, вивчав голландську поезію і стежив за розвитком голландської драматургії (Й. ван ден Вондел), що переживала тоді свій розквіт. Про його поїздку у Францію й Італію (1644-1646) мало що відомо. У 1647 р. Ґрифіус повернувся на батьківщину. У найближчі після повернення роки (1647—1650) він створив свої основні оригінальні трагедії та комедії. З 1650 р. він — синдик (старшина гільдії, цеху) міста Ґлоґау. На цій посаді (заради якої він відхилив пропозицію професури в Гейдельберзі і Франкфурті-на-Одері) йому доводилося обстоювати старі станові права проти безупинного прагнення Відня поширити на протестантську Сілезію габсбурзький абсолютизм. Цій важкій боротьбі він віддав всі останні роки свого життя, а для поезії залишалося тільки дозвілля. Але саме в ці роки він видав раніше написані п'єси, а також збірки нових ліричних віршів (більш ранні друкувалися вже у 1639 p.). Ім'я його стало відомим усій літературній Німеччині. Помер Ґрифіус у рідному Ґлоґау 16 липня 1664 р.

Літературну діяльність розпочав у 1630-х pp. Він писав оди, сонети, епіграми, духовні пісні. Світ у поезії Ґріфіуса — трагічний, зловісний, хаотичний, сповнений сліз і страждань. У багатьох його віршах звучать мотиви скорботи та смутку. Один з найвідоміших поетичних творів Ґрифіуса — сонет «Сльози вітчизни» («Tranen des Vaterlandes», 1637):

Ми геть понищені, в нас непоправна втрата:

Юрба чужих нахаб, лютуюча сурма,

Масний од крови меч чи гуркітна гармата —

Усе наш труд і піт жере і відніма.

Он вежа в полум'ї, он церква, мов розтята,

У грузах ратуша, у сильних сил нема.

Куди не глянемо — збезчещені дівчата;

Діймають серце й дух пожари, смерть, чума.

Од міст і шанців кров тече й тече струмками.

Вже тричі по шість літ, як гатимо тілами

Річки — і струмінь їх спинився і заглох.

Я вже мовчу про те, що гірше від конання,

Жорстокіше вогню, хвороб, голодування —

Адже скарби душі віднято в багатьох.

(Пер. 1. Качуровського)

Це понура картина Німеччини часів Тридцятирічної війни, картина смерті, чуми, смороду та пожеж. У скорботній елегії «На загибель міста Фрейштадта» («Uber den Untergang des Stadt Freistadt», 1649) Ґрифіус змалював зруйноване війною місто та висловив думку про те, що земне життя — це порох і тлін.

У поезіях Ґрифіуса кінця 30-х — поч. 40-х років (збірки «Сонети з Лісси», 1637, «Недільні та святкові сонети», 1639, «Сонети Андреаса Ґріфіуса», 1643) людина зображується іграшкою у руках долі, і життя її — тлінне та суєтне. Єдина можливість для людини врятувати свою душу та вистояти у хаосі життя — звернення до вічного. Поезія Ґрифіуса різноманітна і за формами, і за темами. Він звертається не тільки до сонета, а й до оди (твори цих жанрів Ґріфіус писав здебільшого александрійським віршем), епіграми (поет висміює гравців, повій, віршомазів), панегірика, релігійного вірша.

Загалом творчість Ґрифіуса відображає драматичне відчуття грандіозної історичної катастрофи, загального розпаду і загибелі. Вона пронизана напруженим і жагучим емоційним пафосом, любов'ю до батьківщини, а тривожні думки про її майбутнє додають поезії Ґрифіуса значного суспільного змісту.

У середині 40-х pp. Ґрифіус здебільшого звертався до драматургії. Усього він створив 5 трагедій, 3 комедії, низку обробок зарубіжних драматичних творів, у тому числі й біблійну трагедію «Брати» («Dis Gebroeders», 1639) голландського драматурга XVII ст. Вондела («Die sieben Bruder, oder 'die Gibeoniter»). Як і лірика Ґрифіуса, його трагедії відображають глибоку кризу, викликану трагічними суперечностями сучасної йому німецької дійсності. У передмові до своєї першої трагедії «Лев Вірмен» він сам вказав на цю обставину: «Коли вся батьківщина похована під попелом і являє видовище суєтності всього людського», поет ставить перед собою завдання показати у своїх трагедіях «минущість людських справ». Доля монархів, полководців і вельмож служить у Ґріфіуса насамперед прикладом трагічної мінливості людської величі та щастя. Поет закликає глядача або читача своїх трагедій «кинути жалісливий погляд на нещастя великих душ». Тематика його «політичних трагедій», запозичена з далекого історичного минулого чи сучасності, зводиться до боротьби за владу, з її кривавими змовами, вбивствами та стратами. Моральну велич трагічного героя Ґріфіуса вбачає у пасивній мужності, в опорі неминучому стражданню та фатальній несправедливості.

Перша оригінальна трагедія Ґріфіуса — «Лев Вірмен» («Leo Armenius», 1646, вид. 1650). її сюжет запозичений з історії Візантії IX ст. Імператор Лев Вірмен колись насильно захопив престол з допомогою полководця Бальба, який тепер, незадоволений своїм становищем підлеглого, хоче узурпувати владу, залучаючи до змови багатьох вельмож, які потерпіли від тиранії Лева. Змову викрито, суд під тиском монарха засуджує Бальба до смерті на багатті. Але імператриця Феодосія просить чоловіка не затьмарювати стратою свято Різдва. Неохоче Лев відкладає страту і бачить страшний сон про свою загибель. Та Бальб навіть у в'язниці знаходить спосіб пришвидшити дії змовників. Змовники перевдягаються священиками й убивають Лева в церкві під час святкового богослужіння. Звільнений з в'язниці Бальб стає імператором.

Сюжет трагедії Ґріфіуса «Катерина Грузинська» («Catharina von Georgien», 1647) заснований на історичній події 1624 р. Героїня п'єси — полонена грузинська цариця, яка залишається вірною християнству, незважаючи на те що перський шах Аббас, у якого вона перебуває як заручниця, щоби врятувати свій народ, тримає її вісім років у в'язниці. Закохавшись, Аббас пропонує Катерині свій престол і вимагає від неї прийняття мусульманства, погрожуючи болісною стратою. Втручання російського посла, який намагається врятувати засуджену, лише прискорює трагічну розв'язку. Катерина як християнська мучениця радісно йде на смерть за віру і батьківщину.

Третя трагедія Ґріфіуса «Карл Стюарт, або Вбита величність» («Karolus Stuartus, oder Ermordete Majestat», 1649) була написана невдовзі після страти англійського короля Карла І. Як і в трагедії про Катерину Грузинську, Ґріфіуса цікавить не політична, а моральна та релігійна проблематика. Основний психологічний і художній зміст трагедії — спроба зробити з Карла героя-мученика, який безмовно приймає покладені на нього долею «незаслужені» страждання та смерть. Ґріфіус підкреслює, що смерть короля уособлює трагічну приреченість людського життя і тлінність земної величі. Доля Карла Стюарта слугує для Ґріфіуса символічним утіленням пануючого в усьому світі насильства та несправедливості. Карл у драмі зображений мучеником «божественного права» монарха, тоді як пуритани виступають бандою вбивць і фанатиків. Прикметно, що у 1663 р. з'явилося друге видання трагедії Ґріфіуса, тепер доповненої новим актом. У ньому йшлося про покарання пуритан й урочисте вінчання Карла II.

«Карденіо та Целінда, або Нещасливі закохані» («Cardenio und Celinde, oder unglickliche Veriiebte», 1649, вид. 1657) — єдина з трагедій Ґріфіуса, що зображує події не історичного чи державного значення, а інтимні переживання і стосунки простих людей, за словами автора, «майже занадто низьких для трагедій». У передмові Ґріфіус зазначає, що він драматизував справжню подію, про яку чув, перебуваючи в Італії. Дія твору відбувається в Болоньї. Іспанський студент Карденіо, який веде розгульне життя, закохується в доброчесну красуню Олімпію, яка відповідає йому взаємністю. Однак шанувальнику Олімпії Лізандру під час відсутності Карденіо вдається обманом домогтися її руки. Карденіо вирішує залишити Болонью, а перед від'їздом убити Лізандра. Він підстерігає свого ворога вночі біля його будинку. Натомість Целінда, бажаючи втримати коханого Карденіо від злочину, за порадою чаклунки поспішає в цю ніч на цвинтар, щоб удатися до ворожбитства. Від скоєння злочину Карденіо утримує примара, що прийняла образ Олімпії. Вона й приводить його на цвинтар, де перетворюється в огидний кістяк. Переляканий Карденіо втікає і відразу зустрічає збожеволілу від нічних жахів Целінду. Споглядання жахів смерті змушує обох відмовитися від гріховної земної пристрасті. «Карденіо і Целінда», як і інші трагедії Ґріфіуса, зображує трагічне зіткнення сліпих егоїстичних пристрастей, фатальну несправедливість і приреченість людського життя й аскетичну відмову людини від її гріховних прагнень. Драматург поєднує тут повсякденне з незвичайним, побутове — з чудесним і винятковим. Трагедію «Карденіо і Целінда» високо цінували німецькі романтики, а її автора величали «німецьким Шекспіром».

Сюжет останньої трагедії Ґріфіуса «Мужній законник, або Вмираючий Папініан» («Der sterbende Papinianus», 1659) заснований на історичному переказі про знаменитого римського юриста, котрий прийняв смерть від імператора Каракалли, але не погодився виправдати авторитетом права скоєне цим тираном братовбивство.

Удаване багатство зовнішніх подій і смерті поєднується в трагедіях Ґріфіуса з внутрішньою статичністю дії та характерів. Монументальні образи героїв і їхніх антагоністів залишаються статичними і нерухомими протягом усієї дії. Довгі монологи тиранів і мучеників сповнені напруженого риторичного пафосу. Ефектні картини фізичного страждання та смерті героїв (убивство Лева Вірмена, страта Карла Стюарта, мученицька смерть Катерини Грузинської) повідомляються, як правило, натуралістично перевантаженими кривавими та жорстокими подробицями. Трагедії Ґріфіуса насичені мотивами і прийомами бароко (царевбивства і титанічні пристрасті, заколоти і пророцтва у трагедії «Лев Вірмен»; привиди, мерці, що говорять, жахливі кровопролиття у «Карденіо і Целінді»).

Комедії Ґріфіуса ближчі до дійсності, і в цьому плані вони відзначаються пошуками національного колориту; усі вони написані прозою. «Безглузда комедія, або Пан Петер Сквенц» («Absurda Comica, Oder Herr Peter Squenz», 1647—1650) є парафразою інтермедії з шекспірівської комедії «Сон літньої ночі», у якій афінські ремісники ставлять п'єсу на античний сюжет про Пірама і Тісбу для показу під час шлюбу правителя Афін Тезея. Обробка Ґріфіуса має німецьке побутове забарвлення. Хвалькуватий, але малограмотний сільський вчитель Петер Сквенц у співавторстві з місцевим ткачем і «мейстерзингером» за одну ніч пише безглузду комедію, яку ставлять при дворі короля. Історія високого кохання Пірама та Тісби перетворюється у грубий фарс.

Друга комедія Ґріфіуса має назву «Горрібілікрібріфакc» («Horribilicribrifax», бл. 1648; вид. 1663). Заголовне слово — вигаданий латинізм із приблизним значенням «чудовисько». П'єса є переробкою комедії Плавта «Хвальковитий воїн»: обидва головні герої, Горрібілікрібріфакс і Дандірідатумтарідес — колишні ландскнехти Тридцятирічної війни, належать до поширеного комедійного типу «хвальковитого воїна». До комічних героїв твору належать також учений педант, сільський учитель і коханець-невдаха Семпроній і професійна звідниця та чаклунка Кірілла, котрій вдається одружити на собі Семпронія.

Найкращою комедією Ґріфіуса цілком слушно вважають «Кохану Трояндочку» («Die geliebte Dornrose», 1660). У ній зображено живу картину із сільського життя. Селянський хлопець Грегор Коріблуме (буквально: «волошка») кохає сільську красуню Лізу, прозвану Трояндочкою (Dornrose). Але її батько посварився з дядьком Грегора. Грегор рятує свою кохану з рук грубого та самовпевненого Матца Ашеведеля, котрий, за порадою старої звідниці Саломе, хоче насильно домогтися прихильності красуні. Утручання неосвіченого сільського судді, орендаря маєтку, Вільгельма фон Ґоґензіннена, зненацька приводить до торжества справедливості: ворогуючі селяни, засуджені у в'язниці до штрафу за лайку і нанесені побої, змушені погодитися на весілля Грегора і Трояндочки; ґвалтівник Матц, щоб врятувати своє життя від шибениці, погоджується стати чоловіком баби Саломе.

Більшість п'єс Ґріфіуса ставилося на сцені ще за життя, але майже винятково аматорами, у камерному виконанні, перед вузьким колом глядачів. Хоча значення Ґріфіуса в історії німецької драматургії надзвичайно велике, його п'єси залишилися надалі драмами для читання.

Поряд з високими жанрами (ода, поема, сонет) в німецькій поезії ХVІІ ст. розвивалася й епіграма. В історію німецької літератури сілезький поет Фрідріх фон Логау (1604–1655) ввійшов саме як видатний майстер цього лаконічного, сатирично гострого жанру. У 1638 р. Логау випустив збірку “Двісті римованих німецьких виразів”. А за рік до смерті, в 1654 р. він видав під псевдонімом Соломон фон Голау (анаграма його справжнього прізвища) “Три тисячі німецьких епіграм”. Зразками для Логау послужили римські сатирики Марціал і Ювенал. Логау вдалося створити справжню національну і за змістом, і за формою німецьку епіграму. Поет піддає сатиричному висміюванню всі сфери суспільного і приватного життя. Одна із головних його тем – тема війни, яка відбувалася на його очах, її матеріальні і моральні наслідки. У великій групі епіграм поет ставить соціальні і моральні питання. Він викриває звички, пороки людей, їхній фальш, лицемірство.

Логау звертається і до питання про втрату національної гордості, про сліпе наслідування іноземцям в одязі, манерах, мові. Зустрічаються в епіграмах і влучні замальовки звичаїв – про подружню невірність, пристрасть до вина, рабське наслідування моді тощо.

Більша частина епіграм – короткий вірш, двовірш або чотиривірш. Епіграми Логау написані простою, зрозумілою мовою, вільною від орнаментальності і вишуканості. За життя поета його епіграми не користувалися широкою популярністю. Слава до Логау прийшла через століття. У 1759 р. Лессінг видав вибрані епіграми Логау, в яких побачив настрої і теми, співзвучні віку Просвітництва.

Такою є поезія німецького бароко

Історія усесвітньої літератури, Хлодовській 36

ВСТУП

В історії італійської літератури межі XVII ст. як літературної епохи в основному співпадають з межами XVII сторіччя, хоча, звичайно, не абсолютно точно.

У 1600 р. в Римі, на Площі квітів, був спалений Джордано Бруно. Він був останнім великим письменником італійського Відродження. Але Рим, що оточував багаття Бруно, вже густо забудовувався бароковими церквами. Новий художній стиль зароджувався в надрах попереднього сторіччя. Це був процес тривалий і поступовий. Проте і в нім був свого роду «розрив поступовості», перехід в нову якість. Не зважаючи на те, що окремі помітні ознаки бароко спостерігаються в Італії упродовж усієї другої половини XVI в., «справжній перелом відбувається на межі XVI і XVII століть, причому одночасно в багатьох мистецтвах — архітектурі, живописі, музиці. І хоча пережитки маньєризму в Італії ще продовжують виявлятися і в першому, і навіть в другому десятилітті XVII в., по суті, подолання маньєризму в Італії може вважатися завершеним до 1600 року» (Б. Р. Віппер).

До 1600 р. багато італійських письменників XVII ст. — Кампанелла, Сарпі, Галілей, Боккаліні, Маріно, К’ябрера, Тассоні — були вже повністю сформованими літераторами, проте найзначніші твори бароко і класицизму виникли лише в перші десятиліття нового століття. Вододіл між двома епохами прокреслюється ясно, і він був помітний уже сучасникам. «Розрив поступовості» відбився в самосвідомості культури і породив в ній різке протиставлення сучасності минулому, причому не тільки греко-римській античності, але і класичному Ренесансу. «Нове», «сучасне» стають на початку XVII ст. модними словами. Вони перетворюються на свого роду бойовий клич, з яким ведеться наступ на традиції і скидаються авторитети. Галілей публікує бесіди про «нові науки»; К’ябрера говорить про прагнення, на зразок свого земляка Колумба, «відкрити нові землі» в поезії; найпопулярніший поет сторіччя — Маріно заявляє, що йому зовсім не до вподоби «стояти в одному ряду з Данте, Петраркою, Гвіттоне та іншими», бо мета його — «розважати живих», а естет Тезауро запевняє, що сучасна йому літературна мова набагато перевершила мову великих представників треченто — Данте, Петрарки і Боккаччо. На початку XVII ст. італійські письменники часто говорять про перевагу своєї епохи над минувшиною, про стрімкість нагромадження людських знань, про абсолютність прогресу. Найяскравіше нове ставлення до усталених авторитетів і традицій виявилося у творах Алессандро Тассоні, поета, публіциста і одного з найблискучіших літературних критиків XVII ст. Його «Роздуми про вірші Петрарки» (1609) і особливо десять книг «Різних думок» (1608—1620) — важлива ланка в підготовці тієї «суперечки про стародавніх і нових авторів», яка наприкінці XVII сторіччя розгориться у Франції.

На перший погляд може здатися, що своїм прославлянням Нового часу, розвитку науки і поезії італійські письменники XVII ст. нагадують гуманістів Кваттроченто — Джаноццо Манетті або Марсиліо Фічино. Насправді це не так. Запекла полеміка з минулим, гарячкові пошуки нового, незвичайного, екстравагантного, такі характерні для всієї художньої атмосфери Італії XVII в., самі по собі ще не є підтвердженням справжнього новаторства літератури сейченто. З іншого боку, заперечення італійськиими письменниками XVII ст. культурних традицій минулого сторіччя зовсім не свідчить про захоплене, апологетичне ставлення до власного часу. Усвідомлюючи глибокий розрив між XVII ст. і попереднім періодом, такі письменники, як Тезауро і Кампанелла, цілком по-різному ставилися до суспільно-політичної дійсності тогочасної Італії. Розбіжності в оцінках як сучасної дійсності, так і змісту «нового» в мистецтві і літературі існували між К’ябрерой і Маріно, між Тассоні і Ланчеллотті, між Сарпі і Сфорца Паллавічіно. У своєму естетичному значенні для італійської літератури XVII століття — період складний, соціально неоднорідний і надзвичайно суперечливий. Він набагато суперечливіший, ніж попередня епоха Відродження. Якщо класичний Ренесанс діалектично знімав живлячі його суперечності у вищій, майже абсолютній гармонії художніх образів і ідеологічних синтезів, то італійське XVII століття, навпаки, всіляко виставляє напоказ різкість притаманних йому суперечностей. Воно зводить динамічну дисгармонію в структурний принцип культури і кладе антитетичність в основу свого головного, домінуючого стилю. На зміну всесторонньо розвиненій, «універсальній людині» італійського Відродження, спокійній, величній і «божественній» в своїй «природності», в XVII ст. приходить людина італійського бароко — песиміст гедонізму, нервова, болісно неспокійна, екстравагантна, по-середньовічному розірвана між духом і плоттю, між «землею» і «небом», надзвичайно самовпевнена і водночас стурбована невідворотністю Смерті і непевністю Фортуна, людина, яка ховає своє справжнє обличчя під личиною вульгарно-яскравої театральної маски. У XVII ст. навіть найпередовіші і найсміливіші мислителі, що продовжують в нових історичних умовах традиції Відродження, втрачають внутрішню цілісність, притаманну титанам духу минулої епохи.

Разом з тим говорити про абсолютний занепад італійської культури в XVII ст. — як це нерідко робилося — неможливо вже по одному тому, що в ХVI ст. Італія продовжувала залишатися частиною Західної Європи, культура якою в цей час знаходилася на підйомі, компенсуючи втрату ренесансної цілісності не тільки великими природничо-науковими відкриттями, але і значними власне естетичними завоюваннями. У першій половині XVII ст. мова італійської літератури все ще була мовою освіченого європейського суспільства, хоча її вже дещо потіснили французька і частково іспанська. У деяких сферах культурного життя Італія як і раніше зберігала лідируюче положення в Європі і навіть завойовувала нові позиції. Останнє стосується перш за все музики. У 1600 р. поет Оттавіо Рінуччині і композитор Якопо Пері показали у Флоренції музичну драму «Эвридика», що започаткувало оперу, або, як тоді говорили, підкреслюючи синкретичність нового жанру і його невід'ємність від літератури, «мелодрамі». За «Эвридикой» послідували великі твори Клаудіо Монтеверді: «Орфей» (1607), «Аріадна» (1608), «Коронація Поппєї» (1642). Перед людством відкрився доти невідомий мир. У музиці — оперною, а також інструментальною (Фреськобальді, Кореллі) — італійський XVII століття залишило багато нескороминущих естетичних цінностей. Італійська музика забезпечила стилю бароко — Монтеверді називав його «Stil concetato», стиль «схвильований», «збуджений», — таке ж почесне місце в європейській художній культурі, яке до цього зайняли в ній стиль аттічної трагедії, французьких готичних соборів і поезії італійського, французького і англійського Ренесансу.

Істотних успіхів досягла Італія і у сфері образотворчих мистецтв. У архітектурі, живопиши і скульптурі бароко сформувалося раніше всього в Римі, де творив Джованні Лоренцо Берніні, Пьетро та Кортону, Франчесько Борроміні. На їх творах художники Франції, Іспанії, Німеччини вчилися не тільки декоративності і помпезності, але і новим формам експресивності, відтворенню руху, інтимно-особистих переживань і умінню навіть в скульптурному портреті відобразити життя навколишнього людину середовища.

Не слідує, втім, думати, що дія Італії на архітектуру, скульптуру і живопис решти Європи обмежувалося в XVII ст. сферою придворний-аристократичного мистецтва. Ще більше, ніж приклад Лоренцо Берніні і Пьетро та Кортону, на європейську художню культуру впливали сміливі експерименти Аннібале Карраччи («Лавка м'ясника», «Бобова юшка») і могутній геній Караваджо, твори якого ввели в італійський живопис XVII ст. нові аспекти реального миру, демократичніші в порівнянні з мистецтвом класичного Ренесансу теми, ситуації, образи. В тій чи іншій мірі «караваджизм» відбився в творчості майже всіх чудових художників Іспанії, Фландрії, Голландії і особливо тих з них, кого прийнято називати найбільшими реалістами XVII ст. — Веласкеса і Рембрандта.

Видатних досягнень добилася в XVII ст. італійська наука. На зміну літературним академіям епохи Відродження, що звиродніли в XVII ст. у великосвітські салони, що перетворювали поезію на забаву і блазенство, прийшли академії природничо-наукові: Академія деи Лінчєї (Академія Рисей) в Римі, Академія дельи Інвестіганті (Академія Дослідників) в Неаполі, Академія дель Чименто (Академія Досвідчених знань) у флоренції. У літературному житті Італії XVII ст. вони грали роль, що багато в чому нагадує роль філософських кружків Кваттроченто. Саме з ними, як правило, було зв'язано в цей час формування італійського класицизму. У цьому сенсі для

39

італійського XVII ст. надзвичайно характерний творчість Галілео Галілея — найбільшого ученого і найбільшого письменника Сєїченто, що надав на формування італійської національної прози вплив нітрохи не менше, ніж Данте і Макіавеллі.

Успіхи італійських музикантів, художників і природодослідників не виключали того, що в цілому культура сеичентистской Італії не піднялася до рівня класичного Ренесансу. Крім того, на відміну від культури Голландії, Англії і Франції, вона розвивалася головним чином по низхідній. Якщо на початку XVII в., коли дія італійського бароко на літературу Західної Європи виявилася з особливою силою, Джамбаттіста Маріно не тільки був кумиром придворного суспільства Парижа, але і міг впливати на Теофіля де Віо і Пуссена, то в 70-і роки законодавець західноєвропейського «доброго смаку» Буало скаже зневажливо:

Залишимо італійцям

Порожню мішуру з її фальшивим глянцем,

Всього важливіше сенс...

У різкій зміні художніх смаків, такій характерній для кінця XVI, — почала XVII в., відбивалися якісні зміни, що відбувалися в цю пору в політичних, економічних і соціальних структурах всього італійського суспільства. Прогрес італійської літератури був відносним перш за все тому, що в XVII ст. література в Італії розвивалася в умовах занепаду економіки і, що, мабуть, ще важливіше, соціальній деградації саме тих суспільних шарів, які до цього робили можливим пишне і порівняно тривале цвітіння культури італійського Відродження.

В кінці XVI сторіччя католицька для феодала реакція увірвалася в сферу економіки і одержала широку базу для своєї подальшої експансії. На чолі реакції стояли папський Рим, якому вдалося в XVII ст. приєднати до своїх територій Феррару і Урбіно, і феодальна Іспанія, що зробилася по Като-камбрезійському миру повним господарем більшої частини Апеннінського півострова. Тільки Венеція і недавно освічене герцогство Савойя зберігали в сеичентистской Італії деяку політичну незалежність і в окремих випадках надавали протидію тиску на них Іспанії і Риму.

Плачевний стан промисловості і торгівлі, залежність від Іспанії, зростання ролі церкви в економічному житті, абсолютне зубожіння італійського населення — все це спричинило за собою істотні зміни соціальної структури Італії XVII в. і серйозно вплинуло на суспільну психологію як її пануючих, так і експлуатованих класів. У сеичентистской Італії майже повністю зник той середній шар багатої, енергійної, упевненої в своїх силах торговельно-промислової буржуазії, з якою була пов'язана гуманістична інтелігенція класичного Відродження навіть тоді, коли вона виражала не суто бюргерські, а національно-народні інтереси і прагнення. У XVII в. італійська торговельно-промислова буржуазія була економічно розгромлена і розкололася. Одна її частина розорилася і поповнила собою ряди плебсу; інша витрачала накопичені батьками гроші на придбання земель, а також на дворянські титули і звання, які давали цілий ряд привілеїв, зокрема звільняли від необхідності платити руйнівні податки. У Італії пануючим класом знову стає дворянство — старе, традиційне і нове, таке, що недавно оформилося, так зване неофеодальное. Проте клас цей не міг вже придбати того значення, яке колись мало феодальне рицарство. Чисельне зростання дворянства, посилення його суспільної і адміністративної ролі в житті італійських абсолютистських держав супроводжувалися подальшим розвитком у нього рис класового паразитизму. Розривши між пануючим класом і рештою всієї маси італійського народу в XVII в. ще більш зростає.

Зміцнення позицій церкви і феодального дворянства в економічному і суспільному житті Італії сприяло розширенню католицької для феодала реакції у всіх сферах культури. Терор інквізиції, початий в роки Тридентського собору, продовжувався. Іспанці його підтримували. Кампанелла довгі роки провів у в'язниці, його піддавали жорстоким тортурам. У 1616 р. свята конгрегація спеціальним декретом заборонила обговорювати і висловлювати учення Коперника. У 1633 р. був влаштований процес над Галілеєм. Іспанський губернатор Педро Толедо розігнав в Неаполі всі наукові суспільства і літературні академії, за винятком ієзуїтських. У XVII ст. католицька церква і іспанські власті як і раніше бачили в передовій культурі не тільки ідеологічного, але і політичного ворога.

Проте і в культурній політиці католицької для феодала реакції відбулися в XVII ст. деякі істотні якісні зміни, що дозволяють провести чітку межу між XVII сторіччям і Пізнім Відродженням. Якщо в другій половині XVI ст. римська церква була зайнята перш за все напруженою боротьбою з «німецькою єрессю», безжальним

40

викорінюванням ренесансного вільнодумства і чищенням власних рядів, то з початку XVII сторіччя вона робить спроби відновити те безпосередній і тотальний вплив на науку, літературу і мистецтво, яке було втрачено нею в епоху Відродження. Католицька для Феодала реакція приступає в XVII ст. до побудови культури, що відповідає життєвим інтересам як церкви, так і дворянства і разом з тим здатною впливати на порівняно широкі народні маси. Вона одержує солідну підтримку з боку Суспільства Ісуса, що став до цього часу серйозною соціальною і політичною силою. У XVII ст. єзуїти придбали монополію на виховання і утворення підростаючого покоління і заснували свої колегії в більшій частині Італії. Майже усюди їх школи ставали центрами пропаганди ідей контрреформацій і переконань. Саме з лав єзуїтів вийшли більше всього проповідників, мислителів і письменників, що створили ту частину італійської літератури, яку можна назвати офіційною літературою католицької для феодала реакції. До цього роду літературі слід віднести перш за все різні прояви релігійного красномовства, яке надзвичайно процвітало в Італії на всьому протязі XVII ст. і придбало, особливо в творчості єзуїта Паоло Сеньері (1624—1694), риси типово сеичентистского жанру. Жанр цей засвоїв поетику бароко, виробив власну теорію (трактати Франчесько Панігароло і Тезауро) і, не обмежившись рамками церковної проповіді, трансформувався в описову, так звану «артистичну прозу», де форма вже явно переважала над змістом, а релігійна тема розроблялася на матеріалі історії, географії, етнографії і т. п. Найбільш значним представником «артистичної прози» XVII ст. у літературі Італії був Данієлло Бартолі (1608—1685), автор «Історії Суспільства Ісуса», «майстерний і неперевершений майстер періодів і фраз претензійного і кольористого стилю» (Де Санктіс).

Контрреформація широко і у відомому сенсі успішно використовувала можливості стилю бароко для створення офіційної, аристократичної для феодала літератури, що відповідає інтересам як церкви, так і пануючого класу. Але ради цього католицькій для феодала реакції довелося поступитися в Італії тим етично-релігійним ригоризмом, який характеризував її культурну політику в другій половині XVI ст. Естетичні теорії контрреформацій перипатетиков, згідно яким література і мистецтво повинні ставити перед собою перш за все релігійно-виховні завдання, змінилися в XVII ст. концепціями естетичного гедонізму. Ті самі ідеологи італійської Контрреформації, які, здавалося б, ще зовсім недавно обурювалися блюзнірською наготою «Страшного суду», надавали тепер заступництво художникам, що вводили в свої твори не просто підкреслено плотські, але і відверто еротичні мотиви. І це не повинно нас особливо дивувати. Пояснюється це не тільки тим, що бароко з його помпезністю, барвистістю, метафорична і риторикою могло набагато сильніше впливати на уяву народної аудиторії, чим строга, зібрана інтелектуальність Ренесансу. Не менш істотним виявилося і інше: у творах аристократичного бароко чуттєвість виступала як один з проявів тлінності і ілюзорності матеріального миру, а еротика, як це на перший погляд ні парадоксально, оберталася проповіддю релігійного аскетизму. Це-то і давало можливість італійської Контрреформації використовувати уявну безідейність аристократичного бароко для пропаганди власних реакційних ідей, обертаючи гедонізм поезії і прози марінізму проти раціоналізму нової матеріалістичної науки і філософії.

Паразитизм, що відрізняв існування пануючого класу в Італії XVII в., неминуче заражав і низи. Розорене селянство спрямувалося в XVII ст. у великі міста. Там воно або поповнювало челядь старою і особливо новій аристократії, або перетворювалося на професійних жебраків, що живуть за рахунок непродуктивних витрат пануючого класу. Для Італії періоду Сейченто лаццарони — фігура така ж характерна, як пикаро для Іспанії. Всупереч скороченню промисловості і торгівлі, не дивлячись на катастрофічні епідемії, що понесли багато тисяч людських життів, в Італії XVII ст. відбувається інтенсивне зростання міст. Неаполь стає в цей час одній з найбільших столиць Європи. Населення Риму збільшується більш ніж в чотири рази і досягає до середини XVII ст. ста сорока тисяч чоловік. Дуже розростається Палермо. Всі ці крупні міста Центральної і Південної Італії є в XVII ст. містами-паразитами. Саме у Римі, Неаполі, Палермо контрасти між чванливою, показною розкішшю дворянства і страхітливою, безмежною убогістю низів впадають в очі особливо різко; і саме Рим, Неаполь, Палермо стають в XVII ст. головними центрами італійського бароко.

Між світовідчуванням вибитого з колії аристократа і поглядом на світ пікаро — поглядом, властивим неаполітанському люмпену, — існували відомі точки зіткнення, і це пояснює деякі особливості барочної прози, перш за все барочного бурлеску; проте в цілому життєві ідеали як італійського селянства, так і італійських міських низів прийшли в XVII ст. до антагоністичних суперечностей з ідеологією пануючих класіст. Тоді як колишня торговельно-промислова буржуазія остаточно ставала класом політично боязким, реакційним, таким, що підтримує не тільки феодальні порядки, але і іспанських завойовників, селянство і міські низи Італії відповідали на соціальний, політичний і економічний гніт, що все посилювався, бандитизмом, «прихованою селянською війною» (по словах Ф. Броделя), повстаннями, що носили одночасно і антифеодальний, і антиіспанський, національно-визвольний характер. Неаполь і Палермо зробилися в XVII ст. головними центрами не тільки бароко, але і народних хвилювань, що не припинялися впродовж всього сторіччя. Особливо широкі масштаби антифеодальний рух придбав в Італії в 1647—1648 рр., коли міські низи, очолювані спершу рибаком Томмазо Аньелло (Мазаньелло), а потім зброярем Дженнаре Аньезе, захопили в Неаполі владу і утримували її протягом року. Неаполітанське повстання було підтримане Палермо, де управління містом на деякий час теж перейшло в руки повсталого народу, і серією селянських бунтів, що прокотилися по всій Південній Італії. У 1674—1676 рр. Сіцілію стрясло антиіспанське повстання, центром якого цього разу стала Мессіна. У 1653—1655 рр. селяни Савойі піднялися на партизанську війну проти феодалів під прапором вальденской єресі, що відродилася.

Народні, антифеодальні рухи XVII ст. не змогли перерости в Італії ні в буржуазну революцію, як це було в Англії, ні в звитяжну національно-визвольну війну, як це трапилося в Нідерландах. У Італії XVII ст. не існувало класу, який міг би очолити революційну боротьбу проти феодалізму і довести її до переможного кінця. Проте це зовсім не означало, що протест італійського народу проти тих, що власних і іноземних пригноблюють виявився абсолютно безплідним, що він не відбивався в італійській літературі XVII ст. і не робив ніякого впливу на характер її стиліст. І справа тут навіть не в тому, що повстання Мазаньелло одержало безпосередній відгук в сатирах Сальватора Рози і у віршах Антоніо Бассо, що поплатився головою за активну участь в антифеодальному русі 1647—1648 рр. Протест пригноблюваного народу мав значно більше значення, він сприяв формуванню італійської літератури XVII ст. зсередини, уриваючись в творчість не тільки Сарпі, Тассоні, Боккаліні, але і таких, здавалося б, дуже далеких від політики письменників, як Джамбаттіста Базіле. Один з проявів суперечності італійського XVII ст. полягало в тому, що суспільний розвиток цього часу сприяв не тільки аристократизації, але і у відомому сенсі демократизація італійської літератури. Якщо культура італійського Відродження, соціально-економічна база якої була пов'язана в основному з найбільш розвиненими містами-державами XIV—XVI ст., селянина, як правило, ігнорувала, то так звана, перенісши центр тяжіння італійської економіки в село, зробила всіма експлуатованого і пригноблюваного селянина тією фігурою, мимо якої в XVII ст.не могли пройти найбільш чуйні, сумлінні і вдумливі представники італійської творчої інтелігенції. Життя всього італійського суспільства залежало тепер від селянина, і це відбилося в естетичній свідомості епохи.

У XVII ст. фактом італійської національної культури робиться не тільки народна комедія масок, що зародилася в XVI ст. на периферії Високого Ренесансу, але і чарівна казка і «народні романи» Джуліо Чезаре Кроче про Бертольдо і Бертольдіно, в основі яких лежав селянський фольклор. Народну творчість живило і збагачувало італійське бароко, вносячи до нього свої естетичні і життєві ідеали. Пристрасне, гарячкове прагнення до нового, яке, як вже наголошувалося, було таке характерне для всієї літератури італійського XVII в., і особливо для італійського бароко

В італійській літературі другої половини століття перемагає класицистична тенденція усередині бароко, що перероджується врешті-решт в рококо. Другий період в літературі Сєйченто проходить під знаком підготовки Аркадії. Він закінчується в 1690 р., коли створення цієї академії кладе початок новому етапу в розвитку італійської поезії, прози і літературної теорії.

Художні особливості роману Ганса Гріммельсгаузена „Сімпліцісімус”

Вступ

Розділ 1.Гріммельсгаузен і його епоха

1.1. Розвиток літератури Німеччини XVII століття

1.2. Життєвий і творчий шлях Ганса Гріммельсгаузена

Розділ 2. Вершина творчості письменника – роман “Сімпліцісімус”

2.1.Образ Сімпліцісімуса

2.2.Художні особливості роману

Висновки

Бібліографія

Головне завдання роботи полягає у розкритті художніх особливостей роману Ганса Гріммельсгаузена «Сімпліцісімус» – твору, який приніс його автору безсмертя. Тут він відобразив весь біль свого серця, висловив невмирущий протест проти гніту і насильства. Гріммельсгаузен зумів кинути суворе обвинувачення прямо в обличчя зачинателям феодальних воєн. Вказав не лише на криваву жорстокість війни, а й її вплив на цілі покоління, моральне здичавіння і запущення культури.

«Сімпліцісімус» побачив світ у 1688 році. На титульній сторінці було поставлено 1669 рік(щоб книга одразу не застаріла), зазначалось, що це «Жизнеописание некоего диковинного ваганта по имени Мельхиор Штернфельс фон Фуксхейм», видана Германом Шлейфхеймом фон Зульсфортом, а надрукована в місті Момпельгарт невідомим нікому топографом Йоганном Філліоном. На фронт списі було зображено загадкову істоту: носате, кумедне обличчя з випуклим підборіддям і підозрілими ріжками, з довгими гострими вухами. Істота стоїть на двох лапах – одна закінчується роздвоєним копитом, друга перетинкою качки. Ззаду виглядає товстий хвіст з лускою і плавниками, який виступає з пташиних крил, що прикривають широкі стегна. Через плече, на голе тіло, одіта тонка шпага. В руках велика книга з багатьма картинками: можна побачити корону, ковпак блазня, рапіру, чарку, гральні кості. Лапи дивної істоти підпирають розкидані театральні маски. У віршованому надписі вона названа Феніксом.

Книга користувалась великим попитом . На книжковому ринку з'явились нові видання і піратські перевидання. Вже в 1669 році зявилось “Contunyation, или Продолжение «Сімпліцісімуса». Скоро це “Продолжение” вийшло разом з романом, в якості його книги. Пізніше Гріммельсгаузен видав ще чотири романи, повя’зані між собою спільними мотивами і прикріплені тонким ланцюжком до імені головного героя.

Сила і значення «Сімпліцісімуса» - в правдивому і адекватному відображенні всієї дійсності свого часу, а не лише в окремих яскравих картинках роману, що дало змогу Гріммельсгаузену піднятись до загальнолюдських етичних проблем і пошуків морального виправдання буття.

Гріммельсгаузен - перший німецький письменник, який вголос заявив про непотрібність для народу феодальних воєн, не лише про їх безглуздість, криваву жорстокість, а й про близькі і далекі наслідки, вплив на цілі покоління. Він показав жахливі біди війни, здичавіння і моральний занепад. І цим, перш за все, пояснюється слава і успіх роману в усьому світі. Особливо згадали цей твір після першої і другої світових воєн XX століття. Війна стала ще більш руйнуючою, безглуздою і згубною для долі всього людства, ніж в далекі часи мушкетерів Гріммельсгаузена. Створений ним образ Сімпліцісімуса, так як і Фауст і Дон Кіхот, переступив кордони простору і часу.

РОЗДІЛ 1. ГРІММЕЛЬСГАУЗЕН І ЙОГО ЕПОХА

1.1. Розвиток літератури Німеччини у XVII столітті

XVII століття – важкий, похмурий період у житті Німеччини. Протягом тридцяти років(1618–1648) німецькі землі густо поливаються кров'ю її народу. Данія, слідом за нею Англія і Голландія, Швеція й Франція втрутились у багаторічні та важкі для країни чвари. Спустошені міста й села, спалені, пограбовані цілі краї, мільйони загублених людських життів(за підрахунками істориків, вбито близько 13 млн. чоловік, що становило три чверті всього населення Німеччини, знищено 1629 міст і 18310 сіл, спалено 1976 монастирів). Країна, виключена із системи світової торгівлі, гирла судноплавних річок, захоплені іноземцями (шведи контролюють Везер і Одер, голландці–Шельдуу і Рейн, французи–верхів'я Рейну). Господарство Німеччини знищене , ремісництво скоротилось до мінімуму, села спустошилися. «Когда наступил мир, Германия оказалась поверженной–беспомощной, растоптанной, растерзаной, истекающей кровью»[1]. А ось як описує Німеччину після тридцятирічних грабежів і безчинств озвірілої війни з вбивчою іронією Логау у своєму вірші “ По окончании войны”:

Рубищем покрыты,

Только горем сыты

Без гроша в кармане,

С болью в каждой ране,

С духом сокрушенным,–

К оскверненным женам,

К чужеродным детям,

К опустевшим клетям

Тянутся солдаты

На войне проклятой

Понабили ранцы

Только иностранцы.

Країна, поділена за Вестфальським миром(1648) на велику кількість дрібних князівств, протягом цілого століття не могла залікувати нанесені війною рани. Звідси й занепад культури. Німецькі письменники звертаються до літератури сусідніх народів у пошуках взірців. Італія, Франція, Іспанія і Древній Рим–ось куди спрямовані погляди діячів німецької культури XVII століття: там їх школа, там запозичують вони поетичні форми і навіть у рідну мову несуть латинізми, галліцизми, іспанізми часто без будь-якої необхідності. «Германия, так долго наводненная иноземцами, проникнутая другими нациями, обращавшаяся в ученых и дипломатических сношениях к чужым языкам, никак не могла выработать своего собственного. Вместе с некоторыми новыми понятиями в него проникло бесчисленное множество нужных и ненужных иностранных слов: даже говоря о самых знакомых предметах, чуствовали необходимость прибегать к иностранным выражениям и оборотам. Немец, одичавший за время бедствий и смут, продолжавшихся чуть ли не два века, шел в науку к французам за приличиями и к римлянам за искусством выражаться»,–писав Гете.

У ставленні німецьких письменників XVII століття до старших чи більш багатших іноземних культур не можна не відмітити певного позитивного елементу: вони знайомили свій народ з поетичним досвідом інших народів. Німецькі поети ставали вченими – філологами, іноді перекладачами, збагачуючи художніми перекладами книжковий фонд країни. В той же час, їм не вистачало власних творчих сил. Їхні твори відзначались книжковістю, деяким вченим педантизмом, але діяльність була корисною для вітчизняної культури.

Велику роль у формуванні німецької культури нового часу відіграв поет Мартін Опіц(1597–1639) і його теоретичний трактат «Книга о немецкой поэзии». Опіц закликав своїх товаришів по праці вивчати поетичний досвід античності. «Поэт должен быть весьма начитан в греческих и латинских книгах, которые должны послужить для него школой поэтического мастерства»,–писав він. В умовах занедбаності і культурного здичавіння, в яких жила Німеччина в ті дні, такий заклик, без сумніву, ніс у собі багато корисного. Антична література, як і досягнення італійців і французів, повинна бути використана, на думку Опіца, для створення національної німецької поезії. Опіц формулює, при цьому, основні завдання літератури, які, на його думку, зводяться до морального виховання людей. Звідси: значення й важливість змісту поезії повинні бути головними її достоїнством.

Опіц добре розумів потреби свого часу і тому з великою силою поставив питання про формування єдиної літературної німецької мови, але лише Гете і Шиллер, лише могутня плеяда філософів другої половини XVIII століття і першої половини XVII століття нададуть німецькій мові справжню силу й багатство форм.

Опіц не лише закликав своїх братів по перу до подвигу, а й сам його творив. Він не був поетом в справжньому розумінні цього слова, йог вірші позбавлені того безпосереднього відчуття, що надає будь-якій художній мові, як прозаїчної так і віршової привабливості й переконливості. Його вірші створені холодною душею із заздалегідь узятих рецептів. Але він багато зробив для вітчизняної поезії. Виходячи з норм німецької мови, він відкрив поетичну систему, знайшов ключ німецького віршування, і це відкриття було рівноцінне відкриттю в поетичному мистецтві.

Опіц встановив силабо-тонічну систему віршування. Поет спробував регламентувати літературу, встановити для неї своєрідні ієрархічні форми, від високих до низьких. У високих жанрах( епопея, трагедія) слід, на його думку, зображати богів і героїв і звертатись до слів “розкішних і високих”. У низьких жанрах( комедія, еклог)– показувати простонародні типи і використовувати “простонародні слова”.

Опіца боготворили його сучасники, називали німецьким Вергілієм, Горацієм. Його теорію захоплені послідовники пропагували в університетах. Не можна не сказати про негативні сторони цього наслідування. Поезія відривалась від народної основи. Поети, орієнтуючись на античні зразки, нехтували національними поетичними традиціями. Олександрійський вірш став основним віршем для всього XVII століття.

Пауль Флемінг(1609–1640)–найталановитіший учень Опіца. Його вірші непідробні і часто оповиті хвилюючою задушевністю. Життєрадісний, енергійний, йому була далека та безкінечна нудьга, що охопила його сучасників. Флемінг жадібно вивчає світ, багато подорожує.

Поезія Флемінга оптимістична. Любов, молодість, краса людини–ось предмет його лірики. Його хвилюють нещастя країни, але не паралізують мужню силу волі.

Флемінг помер рано, в повному розквіті сил. Разом з ним пішла з німецької поезії життєрадісна, закохана у світ муза.

Німецьке бароко. Похмурий настрій охопив німецьких поетів, письменників, драматургів. Разом із закордонними військами загальноєвропейське бароко, в барвистій розтріпаній одежі з головою горгони, нескінченно б'ючи себе в груди, ввірвалось на поля німецької літератури і розметало, розкидало класичні строгі, але ще не міцні будови, котрі почала будувати естетика Опіца.

Німецьке бароко зумовлене двома причинами. Перша з них–дух тодішнього німецького дворянства, дворянських салонів, княжих дворів. Дворянство охоплене загальною модою. Маріно і Гонгора–пастушачі Аркадії–витончена гра в слова, гра у почуття, гра у спрощення–все це суть одного явища і характеризують спробу відійти від реальності у вигаданий світ. Ще наприкінці XVI століття вишуканий «Адаміс Гальський» в двадцяти чотирьох томах, в іспанських лицарських обладунках появився на німецьких землях, перекладений за наказом герцога Вюртембергського на німецьку мову високопарним складом, з мережаним візерунком епітетів, розповідав про молочні ріки і киселеві береги.

Напередодні Тридцятилітньої війни у Веймарі утворилось аристократичне товариство по очищенні рідної мови « Плодоносне товариство», пізніше перейменоване в «Орден пальми». На чолі товариства– герцог Людовік Ангалтський, потім Вільгельм IV Саксен-Веймарський, потім герцог Августин Саксонський. Які імена! Аристократи, керуючись патріотичними почуттями, виявляють турботу про рідну мову! А насправді–гра у спрощення, гра патріотизму, наслідуючи італійські академії такого зразка.

В роки кривавих подій, у самому розпалі національної трагедії, аристократи насолоджуються такою недостойною грою. В 1633 році в Страсбурзі створене товариство “Великої сосни”, в 1643 році в Гамбурзі–“Товариство добрих німців”, в 1644 році в Нюрберзі–“Товариство пастухів з Пегніца”. Члени товариств дають собі імена “Приємний”, “Троянда”, “Лілія”, “Гвоздика”. Вони придумують замість іноземних слів, що уже ввійшли у вжиток німців, нові “вітчизняні слова” і сперечаються через дрібниці.

Поети, близькі до цих аристократичних товариств, переодягаються в аркадських пастухів, оспівують у найвишуканіших віршах непозбавлених запашного еротизму принади красунь. Такою є перша сторона німецького бароко, зумовлена настроями, ідеями тогочаснолї не лише німецької, а й усієї західноєвропейської аристократії.

Інша сторона - більш серйозніша, більш трагічніша і глибоко пов'язана з похмурими подіями історії Німеччини XVII століття. Тут уже не фривольний еротизм, не гра у почуття і слова–це вже справжня трагедія, тут відчай той похмурий відбиток, який залишили у людських душах криваві пожежі Тридцятилітньої війни.

Стиль бароко особливо сильно відбився у драматургічній літературі Німеччини XVII століття. Трагедія на німецькому грунті перетворюється в згусток крові, в зображенні найдикіших злочинів. Вбивства, розпуста, кровозмішування–ось теми трагедій Каспара Фон Лоенштейна( «Софонизба», «Клеопатра», «Агриппына», «Ибрагим-паша», «Ибрагим-Султан»). Все це приправлено словесними барвами і не містить ніяких серйозних проблем. Не можна цього сказати про театр Андреаса Гріффуса. Він творить з глибокою думкою, йому не потрібен критичний погляд на соціальну несправедливість. У своїй трагедії «Лев Вірменин» він з симпатією малює образ тираноборця. Але в усіх його драмах, як і в усій творчості, людське життя постає як безвихідна юдоль туги. Він прославляє християнське мучеництво. Героїня його трагедії «Катерина Гузинская», помираючи за віру Христову, перед стратою кличе смерть-розраду: «О смерть!О желанная смерть! О утешительный дар!».

Гріффус у трагедії «Убиенное величество, или король Великобритании!» засуджує революційний англійський народ, що стратив короля. На сцені з'являється хор королів, вбитих у різні періоди історії. Хор коронованих привидів закликає до помсти, звертаючи свої молитви до Бога. Привиди, відьми - постійні герої трагедій Гріффуса.

Кидаючи загальний погляд на німецьку літературу XVII століття не можна не побачити трагізму, що лежить на ній і зафарбовує в похмурі тони. Причина цьому–війна.

Початки німецького класицизму, були перекреслені війною і тим впливом, який вона зробила на культуру. Процвітало аристократичне бароко “пастушачі поети” – Каспар Фон Лоенштейн і інші, і народні - Мошерош, Логау, Гріффус і найяскравіший з них – Гріммельсгаузен.

Аристократичне крило німецького бароко живилось іноземними зразками (марінізм, гогоризм, пастушача поезія Італії й Німеччини), народне–виходило з народних традицій. Національна трагедія не могла не породити занепалі настрої. Це і створило умови для процвітання бароко.

Німеччина XVII століття дала світу одного з найбільших письменників–Гріммельсгаузена.

Творчість Гріммельсгаузена розвивалася в умовах стилю бароко, створюючи його народний варіант. Бароко являється художнім відображенням бурхливої епохи, першочергового накопичення і колоніальної експансії, гострої кризи феодалізму, релігійних воєн і соціальних зрушень. Воно охопило всі види мистецтва і суттєво вплинуло на різні форми культури й побуту. Не пориваючи з ідейним і художнім спадком Ренесансу, і своєрідно переломлюючи його, бароко зверталось до мистецтва Середньовіччя, створюючи експресивні форми, що відповідали збудженій свідомості і внутрішньому неспокою, викликаному історично невирішеними конфліктами.

Характерним для бароко було поєднання умовного з живописною конкретністю, прагнення до синтезу й взаємодії різних видів мистецтва, чудернацький метафоризм, що не поривав із логікою в самому формуванні метафори, риторичний пафос. Це була пристрасна патетична література, що прагнула перетягти на свій бік, заразити політичними й релігійними пристрастями. Вона зверталась до розуму й почуттів, створюючи емоційну й інтелектуальну напругу. Мистецтво бароко, навіть живопис і музика були підпорядковані риторичній меті. Риторика, опираючись на схоластичну логіку, стала загальним здобутком культури. Вироблені штучними проповідниками риторичні прийоми й алегоричні уподобання засвоювались широкими масами і ставали предметом народного красномовства. В літературу наплинули публіцистичні, дидактичні і суспільно-наукові твори, опрацьовані в дусі барочної естетики, і відображали в собі загальне світосприйняття бароко. Література перестала бути лише “художньою”. Проза жадно поглинала “нейтральний”, “нелітературний” матеріал, від чого ставала рихлою й громіздкою. Народні варіанти бароко виникали й розвивались під знаком активності бюргерства і частково християнства. Письменники, соціально далекі від аристократичних тенденцій бароко вводили у свою творчість, щойно сформовані нові елементи стилю, або навпаки повертались до давніх традицій, що більш відповідало їхньому світогляду, підлаштовуючись для вираження нових ідей, відчуттів і уявлень.

1.2. Життєвий і творчий шлях Ганса Гріммельсгаузена

Найвизначнішим німецьким прозаїком XVII століття є Ганс Якоб Крістоф Гріммельсгаузен. Завдяки силі реалістичного зображення і народності, завдяки насиченістю життям, гумору, мудрості і глибокій людяності його творчість належить до явищ світової культури.

Ганс Гріммельсгаузен (Hans Jacob Christoffel Grimmelshausen, 1622–1676) видавав свої книги під різноманітними псевдонімами. Автором “Сімпліцісімуса” на титульній сторінці був зазначений Герман Шлейфгейм фон Зульсфорт. Лише в XIX столітті було встановлено авторство Гріммельсгаузена. Біографи зазвичай виходили з ототожнення автора із Сімпліцісімусом –героєм роману. Але архівні пошуки останніх десятиліть дають змогу говорити про нього з більшою точністю. Життя автора “Сімпліцісімуса” було іншим ніж доля його героя. Перед нами не вічний бродяга, авантюрист, блазень, який “смеясь, говорит правду», а бюргер, дрібний чиновник.

Предки Гріммельсгаузена – бюргери німецького містечка Гельнгаузен в Шварцвальді, однак місце й дата народження письменника з повною достовірністю не встановлені. На початку Тридцятилітньої війни він залишився без батька, а мати в 1627 році знову вийшла заміж і переїхала у Франкфурт. Хлопчик залишився на вихованні у дідуся – письменника Мельхіора - і відвідував латинську лютеранську школу. Але вчитись йому довго не довелось, бо у вересні 1634 року Гельнгаузен було взяте і захоплене імперськими військами. Узимку 1634/35 років він пристав до армії генерала Гетце.

З 1639 року життєвий шлях Гріммельсгаузена прослідковується більш чіткіше. З літа цього року він займає посаду писаря у коменданта міста Оффенбург у Бадені. Наприкінці війни стає полковим писарем у Вассенбурзі на Іні. Після укладення миру (24 жовтня 1648 року) Гріммельсгаузен повертається в Оффенбург, де незабаром одружується з Катериною Геннігер. З 1650–1656 років займає посаду економа у володіннях Карла Шауенбурга в Ренхталі, приймає участь у суперечках, розподілах і взаємних розрахунках, збирає оренду й податки, займається господарством.

Одержавши у спадок невеличке володіння Шпітальбюн, Гріммельсгаузен побудував собі два будинки. В 1657 році неподалік від Гайсбах він відкрив трактир “Біля срібної зірки”. Тут написані перші його твори “Опис подорожі у місячний світ” і “Сонне видіння про тебе і про мене”(1660). В 1661 році поступає економом до знаменитого на той час Йоганнна Кюхнерасина, що одержав помістя й замок Улленбург. Крім посади управителя помістям, Гріммельсгаузен одержав титул “бургфогта” (мається на увазі коменданта замку).

Від стикання з життям вищих кругів Гріммельсгаузен виніс багато страждань і розчарувань, про що свідчать його сатиричні випади в “Німецькому Міхелі” проти “Лілієнштаудту”(лілія–герб Страсбургу) і його досить скептичне відношення до медицини і медиків (у “Сатиричному Пільграмі” і “Сімпліцісімусі”).

В 1665 році Гріммельсгаузен знову трактирник у Гайзбасі, а в 1667 році займає престижну посаду старшини і в той же час податківця в містечку Ренхен, яке належало страсбурзькому єпископу. На нього був покладений також обов'язок розбирати дрібні судові справи. В Ренхені Гріммельсгаузен закінчив “Сімпліцісімуса”, який вийшов у світ у 1668 році. Тут написані також романи, які слугували продовженням “Сімпліцісімуса”– “Кураж”, “Шпрінгінсфельд”, “Чарівне пташине гніздо” і невеличкі сатиричні твори “Світ навиворіт”, “Шкура ведмедя”, “Повішений”, “Гордий Мельхер”, сатиричні календарі та інші. Гріммельсгаузен також писав історичні романи, близькі до жанру галантного роману “Дітвальд і Амелінда”(1670), “Проксімус і Лімпіда”(1672), біблійний роман “Целомудренный Йосиф»(1667) і його продовження «Музаї»(1670).

Його творча спадщина , яка включає в себе оповіді і короткі розповіді, політичні трактати і листівки, шванки, але перш за все - розповіді й романи, спирається на народні традиції повісті XVI століття. Але він відчував також вплив шахрайського роману, героїко-галантного роману, сучасної моралізуючої сатири, Біблії.

Останні роки життя Грімммельзгаузена збіглись із французько-нідерландсько-німецькою війною. В 1675 році Ренхен був у центрі військових дій. Мешканці були змучені боротьбою і відмовлялись платити податки. Почались напади і вуличні крадіжки, невдоволення й безлад по всій країні. Відродились часи Тридцятилітньої війни. Помер Гріммельсгаузен 17 серпня 1676 року, його поховали в Ренхені, де в 1879 році йому поставили пам'ятник.

Достовірні портрети Гріммельсгаузена невідомі. Припускають, що його обличчя зафіксоване на фронт списі «Вічного календаря» 1670 року, де зображений худий чоловік, із довгим, що спадає на плечі волоссям–ніби сам Сімпліцісімус. На основі документів і автобіографічних зізнань вважають, що Гріммельсгаузен був високого зросту, вогненно-рудий, запальний, діловий і невтомний оповідач. Його почерк охайний і розбірливий. «Трудно предположить, чтобы эта рука когда либо держала не только перо, но и мушкет»,– з подивом писав один архівіст, що вперше натрапив на його документи.

РОЗДІЛ 2. ВЕРШИНА ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА – РОМАН “СІМПЛІЦІСІМУС

2.1. Образ Сімпліцісімуса

Протягом XIX століття сформувався погляд на “Симпліціссімуса” як на “роман розвитку” або “виховний роман”, що розкриває і показує внутрішню досконалість героя, його « просвітління по мірі пізнання добра і зла, як в “Парціфалі” або душевний розвиток і досягнення ним внутрішньої зрілості, що відображає , “виховний ідеал”, як в “Вільгельмі Мейстері” Гете. Це був крок уперед, в порівнянні з наївними судженнями про книгу як безхитростном оповідь або “картину” з епохи Тридцятилітньої війни. Підкреслювалась художня організація матеріалу і підпорядкованість його проблемам особистості. Розвиток характеру й етична позиція героя висувалась як основна відмінність “Сімпліцісімуса” від “шахрайського роману” і його “аморального реалізму”. Ця точка зору утримується і досі. В 1930 році Р.Алевін засумнівався в цій “традиційній схемі”, вказуючи, що в “Сімпліцісімусі” багато неорганічних вставних епізодів, які ніяк не пов'язані з внутрішнім світом героя, і навіть його зречення світу внутрішньо не підготовлене. Ще раніше В.Шухардт стверджував, що в “Сімпліцісімусі” немає відчуття того, що “досягнений новий, вищий ступінь життя”, як в “Парцифалі”, і його “переживання і долі” рухаються в “шарі типового і жанрового”, а не індивідуального розвитку особистості.

На присутність в “Сімпліцісімусі” готових “твердих форм” вказував Клеменс Луговський. Слідом за ним Лео Домагалла заявив, що “Сімпліцісімус”– не “роман розвитку”, його “внутрішньою формою” є “народний календар”. Вони виросли на одному грунті. Сімпліцісімус–не конкретна особистість із певним характером, а “фігура з календаря”, “носій” головних літературних форм і мотивів. Однакові за своєю структурою і змістом історії, наведені в романі і в симпліціанських календарях. Їх можна міняти місцями. В “Сімпліцісімусі” хлопчик, побачивши в книзі, яку читав відлюдник, зображення палаючого будинку, хотів бігти за водою, щоб загасити вогонь. В симпліціанському “Вічному календарі” хлопчик, помітивши, що коли батько курив трубку і у нього з ніздрів пішов дим, приніс воду і вилив батькові на голову, вирішивши, що той загорівся. Багато епізодів роману відбуваються не у визначений час, а “колись”. Вони ніби вклеєні в роман і могли б із таким успіхом знайти місце у народному календарі, як самостійні шванки.

Поведінка Сімпліцісімуса виходить із “готового досвіду”. Роздуми пастуха, а потім блазня в Ганау і його несподівана ерудиція не відповідають ні віку, ні будь-якому “ступеню розвитку”. Кмітливість Сімпліцісімуса– не прояв особистості в неповторному оточенні, а готові “кмітливі відповіді” блазнів і персонажів з анекдотів, що підходять для будь-яких подібних ситуацій. У схожих епізодах Сімпліцісімус сам дає однотипні відповіді: “Чаятельно, в аду нет никого, кто бы звался Евсебиусом»( таку ж відповідь він колись дав полковому писарю Кирияку). Його поведінка визначається не розвитком особистості, а місцем, відведеним йому в романі. На думку Домагалли, слід говорити не про особистість Сімпліцісімуса, а лише про “загально важливу” симпліціанську поведінку, симпліціанське відношення до життя.

Домагалла повертав Сімпліцісімуса до рівня шахрайських романів. Він не побачив якісної відмінності між ним і персонажами шванків і “календарних історій”. Матеріал народних календарів і роману зовсім не ідентичний, не дивлячись на близькість і збіг мотивів. Це розумів сам Гріммельсгазен. Видаючи нові версії “Сімпліцісімуса” він не ввів у складений текст роману ні одного нового шванка, хоч і вніс різноманітні зміни. Правда, прикріпляв шванки і готові “кмітливі відповіді”до імені Сімпліцісімуса в “симпліціанських календарях”. Але в них Сімпліцісімус простіший, безцеремонний, позбавлений особливих роздумів. Зовсім по іншому в романі. Введені в нього шванки, готові “кмітливі відповіді”, відображають розвиток думки Сімпліцісімуса, співпадають із його особистістю і характером. Вони характеризують його дитячу наївність, простоту і незнання. Інші відносяться до того періоду, коли Симпліцій уже набув життєвого досвіду, спритності і лукавства. Включені в роман шванки і бродячі мотиви не так - то просто поміняти місцями! Сімпліцісімуса не можна розглядати тільки лише як ”носія” готових мотивів і сентенцій, “фігуру”, що механічно переходить із однієї ситуації в іншу, причому міняються лише куліси, а сам він залишається у незмінній сценічній масці, із постійно визначеною поведінкою, подібно до персонажів “Comedia del arte” чи народних ярмаркових вистав. І хоч він не позбавлений спорідненості з ними, Сімпліцісімус переріс їх.

Гріммельсгазен “нанизував” на Сімпліцісімуса не будь-який матеріал, що попадав під руку , а лише той, що підходив йому до образу, поведінки, поставленими перед ним завданнями. Кожна пригода розширює його пізнання світу, налаштовує на нові аспекти буття, примножує життєвий досвід і ставить перед ним усе нові етичні проблеми.

Потреба у подальшому розвитку відповідала риторико-дидактичній меті. “Никто внезапно или, так сказать, во мгновение ока не превращается из благонравного плута, а исподволь, помаленьку да полегоньку, со ступеньки да на ступеньку, каковые все ступени погибели»–говорить Сімпліцісімус, розповідаючи історію Юлія і Авара. Та це збільшення гріховності чи , навпаки, праведності людини не є ступенями її “внутрішнього розвитку”. Гріх приходить як спокуса і розбещення, підступи демонічних сил. Важливо вчасно спинитись. Тирада включається в загальну символіку епізоду, виражає не ідею “розвитку”, а дидактичну проповідь утримання від спокуси. Цей принцип, застосований не лише до “певного прикладу”, що вставлений в алегоричну картину, але і до всього роману. Етична казуальність пов’язується з мотивом розповіді. Але Сімпліцісімус не був би Сімпліцісімусом, якби навіть свої муки сумління не зігрівав гумористичними вогниками. Він не позбавлений не лише лукавства, але й своєрідних життєвих пустощів.

Сімпліцісімус володіє енергією руху, послідовністю у викладенні теми. “Пригоди” героя сприймаються як примхи в його житті і долі. Вони, правда, не підносять його до кінцевого “прсвітлення” чи досконалості, але їх є достатньо для досягнення найближчої мети.

Гріммельсгаузен керувався принципом розвитку, а одержав його в риторико-дидактичній інтерпретації бароко. Глибокі зв’язки з фольклором і народною психологією допомогли Гріммельсгаузену подолати вплив схоластичної схеми гріхів і характерів, але не могли привести його до ще не досягнутої на той час стадії психологічного “роману розвитку”.

Формування особистості у Гріммельсгаузена показано не засобами аналізу “особистих почуттів”, як у Гете, а шляхом нагромадження емпіричних знань про світ у зіткненні з ним. Гріммельсгаузен вводить свого героя у такі “готові ситуації”, які відповідають типовим обставинам, що породжені Тридцятилітньою війною. Він проводить його по життєвій лінії, змушуючи все побачити і відчути. Сімпліцісімус стикається з великою кількістю людей різних звань і професій. Його оточують селяни, ландскнехти, маркітантки, канцеляристи і навіть відьми. Він спілкується з лікарями і акторами, живе серед католиків і протестантів, воює і на тому і на іншому боці. Проходить крізь різнобарв’я ідей, думок, віросповідань, як через різнобарв’я самого світу. Він сміливий, фортунний, швидкий на вигадки і всілякі витівки. Живе повним життям– заздрісним і чудовим із точки зору ландскнехта, п’є вино і кохає жінок. В короткому розумінні слова - солдат Фортуни. Незвичайна живучість споріднює його з пікаро. Побілений сивиною пройдисвіт згадує минулі пригоди, навчаючи і застерігаючи недосвідчену молодь. Його благородство удаване, а каяття – фікція. Він роздумує не про сутність буття, а про свою вигоду, як знайти вихід із положення і вийти сухим із води. Його мета – забезпечити благополуччя і віднайти спокій. Як тільки він цього досягає, то перестає існувати, як пікаро. Жанр “шахрайського роману” за своїм композиційним принципом не має кінця. Автор завжди може порушити рівновагу і пустити пікаро на новий шлях пригод. Реалізм “шахрайського роману” –реалізм моменту. Він не охоплює проблем, які ставить життя, не відповідає на глибокі етичні, соціальні й релігійні питання, бо такі відповіді, прив’язані до нього ззовні, а не виправдані позицією і відношенням героя.

На відміну від пікало, Сімпліцісімус не тільки потрапляє з однієї ситуації в іншу, але послідовно стикається з різними моральними проблемами. Кожна пригода розкриває перед ним новий аспект буття, загадку якого він намагається розгадати. Почавши із здивування перед злом і жорстокістю світу, Сімпліцісімус вступає в конфлікт із ним, бо люди не відповідали прийнятим етичним принципам, йому не доступний шлях компромісу. Він шукає правду, а його перетворюють в блазня. До цієї ролі він підготовлений і внутрішньо і зовнішньо – і своїм “нерозумінням” і відношенням світу до нього. Відчувши неспроможність переконати світ він починає “ смеясь, говорить правду”.В романі накреслюється поступовий розвиток. Це неперервне сходження і рівномірне ковзання по прямій, як у шахрайському романі. Кожен епізод не лише “нова ситуація”, але й нова “станція” на шляху героя, котрий в круговерті бурхливих і хвилюючих подій не втрачає свою особистість, а набуває її. Його пригоди вже сприймаються не як “ пригоди ”, а як примхи в його долі.

За своєю своєрідністю образу Сімпліцісімуса його мислення і поведінка не розроблені в індивідуально-психологічному плані, а залишаються загально-типовими. Його сентенції або книжкового або фольклорного походження. Його розуміння речей частіше за все виражене через мудрість із приказок .Особисте визначається у нього у відношенні з внутрішнім світом, а потім уже з самим собою. Внутрішній стан героя не розкривався аналітично, а лише називався або згадувався в зв’язку із становищем, у яке він потрапив. Постать Сімпліцісімуса не позбавлена умовності, що дозволяє йому приймати на себе дидактичні і сатиричні навантаження і служить для риторичної мети. Сам Гріммельсгаузен сприймав свого героя як алегоричну фігуру. Він не випадково зобразив на фронт списі фантастичну істоту, супроводжуючи малюнок віршами, які слід сприймати як авторське пояснення. Він називає його Феніксом, який пройшов крізь полум’я, що знаменує вічне народження і становлення , мінливість буття, багатообразність його облич і складне протиріччя людської натури. Ця істота, звичайно, не Сімпліцісімус, а його алегоричний еквівалент.

Солдат Фортуни Сімпліцісімус часто говорить про мінливість долі. І на кінець символізує себе: “Я– мяч переходящего счастья , образ изменчивости и зерцало непостоянства жизни человеческой». Ця матафора еквівалентна , що передує реальній картині : бурхливий потік підхопив і поніс Сімпліцісімуса, заносячи на середину Рейну і : «как мяч, то подбрасывал уверх, то тащил в бездну». Реальна картина метафоризується , а метафора закріплюється в конкретному життєвому досвіді. В образах і роздумах Сімпліцісімуса міститься не стільки трагічне усвідомлення непорочності буття, скільки відчуття власної детермінованості, залежності від невідворотного збігу обставин, розуміння неможливості вплинути на хід подій. Сімпліцісімус відчув на собі всі біди війни, що звалились несподівано на людину, роблячи ненадійними, хиткими і мінливими її долю і життя. Тому Сімпліцісімус відчуває себе “щепкой» на хвилях житейського моря і “мячом” мінливого щастя. Він не пливе по бурхливому морі життя без керма і вітрил. Він намагається знайти надійний моральний компас. Береться за своє буття, розум і свої уявлення про добро і справедливість. Він охоплений динамічною турботою, яка пронизувала в той час усі види людської діяльності. “Сущность всего сущего– борющаяся сила»,– говорив Якоб Белле.

Прагнення Гріммельсгаузена до тлумачення життя і його морального виправдання робило його близьким до ідей контрреформації. Ці ідеї прив’язані до героя німецького шахрайського роману Альбертінуса-Фрейденхольда, проникли в глибину твору. Через художню свідомість письменника Сімпліцісімус часто виступає в ролі носія ідей, живим втіленням моральних сентенцій. Це дозволяє йому виходити за межі своєї особистості, вражати слухачів ученими промовами, що не відповідають його віку й рівню розвитку, розповідати алегоричні сни і, на кінець, самому перетворитися в умовну алегоричну постать. Сільський хлопчик з Шпессерта, із вискаленими від голоду зубами, осмислюється як персоніфікована “tabula rassa” є передумовою для розкриття загальних етичних проблем, зла і несправедливості світу, невідповідності проголошених людьми принципів реальній дійсності. Герой не тільки ставиться у багатьох типових обставинах, але й проводиться через них для доказу і демонстрації загальних положень.

Реально примирити зображення дійсності з моральною тенденцією можна було лише вирішивши проблему особистості героя. Тоді пікаро набуває внутрішньої і зовнішньої обумовленості. Він не стикається зі світом, а пливе по його поверхні. Гріммельсгаузен відірвався від цинічного реалізму „шахрайського роману”, подолав схематизм німецького дидактико-сатиричного роману, що перетворив пікаро в мертву фігуру. “Сімпліцісімус”- останній етап цього процесу, що затримався на оптимальному рівні, коли життєвий зміст і його сатирико-алегорична інтерпретація взаємно врівноважували один одного, створюючи два аспекти художнього сприйняття. Сімпліцісімус виріс і зміцнів, як реалістична фігура, разом із тим посилилась можливість його сатирико-алегоричного осмислення.

Симпліцісимус займає центральне місце у риторичному триптиху, крила, що утворюють дві інші “фігури” роману: Херцбрудер і Олів’є, що символізують одвічні начала добра й зла, борються в самому серці Сімпліцісімуса.

Життя Херцбрудера– легенда життя праведника. Біографія Олів’є– жахливий приклад життя й загибелі непокаянного грішника і злодія. Між ними, як маятник, коливається Сімпліцісімус, який не здатен бути ні досконалим негідником, ані праведником. Олів’є– типове породження нескінченної війни і деморалізації суспільства. Він стає садистом, втративши моральні принципи. Олів’є не випадково живе в лісі вовчим життям, готовий усім перегризти горлянку і знає, що і його самого ніхто не помилує. Його прив’язує до Сімпліцісімуса лише злобна і марновірна впевненість, що той помститься за його смерть.

Вихований в побожній католицькій сім’ї Херцбрудер, під впливом війни і власних бід, звертається до Бога. Він хоче зректися всього земного, найгріховнішої людської природи. Війна допомагає йому в цьому. Вона калічить його, перетворюючи в позбавлену плоті істоту. Аскетичний ідеал, доведений до логічного кінця, прийнявши разом із тим конкретно-життєве вираження. Сімпліцій Сімпліцісімус– звичайний смертний. Він не закостенілий злодій і не самозречений подвижник. За сутністю він не народжений для великих подвигів, хоч прагне до них. Середньовічний дуалізм духу і плоті, аскетичний ідеал і земне життя розгортаються в романі як антонімія етичних принципів і житейської практики. Як жити в цьому світі? Відкинути чи прийняти його? І це інше не під силу Сімпліцісімусу. Він не може ні порвати зі світом, ні погодитись з його злом і несправедливістю. Він усвідомлює нестійкість свого характеру. Одного разу, коли йому “опостылели все бабы”, він роздумує чи не піти йому в капуцини. Та скоро схаменувся : “ Ты завтра будеш не тот, что сегодня… Нынче ты одержим целомудрием, а назавтра воспламенишься похотью.” Плаваючи по життєвому морі, йому вдалось не потонути. Сімпліцісімус виробив гнучкі і підступні норми поведінки і моралі. Він легко йде на будь-які витівки і за допомогою обману навіть вбиває людину. Але це “военная хитрость” , бо він був в нерівних умовах із зарозумілим і жорстоким суперником, який, не задумуючись вбив би його. Сімпліцісімус лише зрівняв сили , і навіть друзі вбитого гадають, що він учинив “по правилам ”.

Сімпліцісімус прагне зберегти етичні принципи, хоча через слабкість натури йому це не завжди вдається. Він відступає, падає, на нього сиплються тяжкі удари долі. Він легко піддається, але в той же час надзвичайно стійкий. Відважний , але й обачний. Готовий ризикнути головою, але не лізе на рожен. Він вірний своєму слову, надійний друг, відвертий з ворогами, щедрий, незлопам’ятний, чуйний, щирий і безпосередній. Як не ламало його життя та в ньому збереглась іскорка наївності.

Як і пікаро, Сімпліцісімус –звичайна людина, поставлена силою випадку й обставин в незвичні ситуації. Він не відрізняється фальшивою скромністю, любить похвалитись: із захопленням розповідає про свою красу, розкіш, спритність, сміливість, винахідливість. Він захоплений своєю винахідливістю і сміливістю, вмінням обманути будь-кого. В важку хвилину герой усвідомлює власну гріховність. Він молиться про спасіння і дає обіцянку виправитись, розпочати праведне життя. Але, як тільки небезпека минає, він одразу забуває про свої наміри й обітниці. Ніщо так не чуже Сімпліцісімусу, як нехтування плоттю і відкидання земних радощів. Коли справа доходить до вибору, він робить його на користь життю. Він чіпляється за кожну соломину щоб устояти , втриматись, виплисти на поверхню і зберегти миле земне існування. При всій хиткості своїх моральних правил, Сімпліцісімус не втрачає людського достоїнства ні душевної чистоти. Він не здатний пристати до нелюда Олів’є і жити проти своєї совісті. Учинки Олів’є, починаючи із самого дитинства, зовсім інші ніж Сімпліцісімусові. Вони ниці і жорстокі : помста школяру, що розплачується за чужі пустощі, безглузді знущання над тваринами. Сімпліцісімусові не подобається подібна підлість і нелюдськість. І коли справа доходить до грабежу на великій дорозі, вбивства жінок і дітей, він постає проти Олів’є, бо це противно “закону природи”. Сімпліцісімус думає, перш за все, про злочин проти натури людської і самої природи, а не божественної заповіді, а в пориві люті він усе ж не кидається на Олів’є , а вичікує моменту, щоб позбутися його. Олів’є йде на угоду із самим чортом. Сімпліцісімус остерігається мати справу з нечистою силою, хоча вірить в неї і часто стикається на практиці. Усе, що противно людській натурі, він так чи інакше відкидає. Він не може пройнятися благочестивим поривом Херцбрудера, коли той дає обітницю здійснити паломництво найважчим шляхом – відправитись в дорогу без грошей і паспорта, пішки, наклавши в чоботи твердого гороху. І йде собі, як в пухових туфлях. Усе перетворюється в буфонаду, в якій проглядається дивна для колишнього ландскнехта людяність.

За своєю природою Сімпліцісімус чужий аскетичному ідеалу. Він не здатен до кінця зректися світу й умертвити його в собі. На початку роману юний Симліціссимус знайомиться з аскетичною практикою, але, не пізнавши світу, не може знайти внутрішнього пояснення їй. Відчувши світ, сам вирішує стати відлюдником, завершуючи книгу полум’яною тирадою з Гевари. Він іде від світу, піднімається над ним на високу гору, що також має алегоричне значення. Але світ такий близький і манить його до себе. Його пристрасний потяг до людей не зникає. Сімпліцісімус купує “першпективну трубку”, з’єднавши її з винайденим ним слуховим апаратом. Йому необхідно не тільки бачити, а й чути людей навколо себе. Він хоче знати їх справи і думки. Ставши праведником, Сімпліцісімус усвідомлює свою відлюдність як різновид соціального паразитизму В ньому пробуджується жага діяльності і він із надзвичайною легкістю скидає із себе образ анахорета. Сімпліцісімус живе у світі алегорій, але веде життя пікаро, доки не знаходить спокій у подвижницькій діяльності на безлюдному острові. Але і тут він далекий від аскетичного ідеалу. Не умертвляє плоть, а обробляє землю. Житель пустелі, пише свої спогади на листках пальми, турбується за зло світу, згадує про свої пригоди з неприхровною радістю: як він був “егерем” в Зусті, як украв сало у священика, назвавшись чортом, і яких гріховних пригод зазнав у Парижі.

Подвижництво Сімпліцісімуса не лише носить земний характер, але й підсвічене лукавими вогниками. Ковпак блазня надто щільно приріс до Сімпліцісімуса і дзвенить дзвіночками навіть тоді, коли, здавалось, назавжди він розпрощався з ним. Гумор не покидає його і в той час, коли він нібито відрікся від усього земного і на безлюдному острові віддається благочестивим думкам, споглядаючи первозданність природи. Він створює епіграму над прахом свого друга по нещастю:

Погребен я всем месте, а не в синем море,

Ибо три вещи из-за меня были в споре:

Первая–бушующий Океан,

Вторая– враг рода людского шайтан.

Сих избежал по милости бога,

Да сока пальмы вкусил слишком много.

Це не відлюдник, котрий дозволяє собі пожартувати, а блазень, який на деякий час прийняв образ відлюдника і прикріпив до своєї бороди світлячків, щоб було зручніше писати свої мемуари.

Сімпліцісімус– це пікаро, що став відлюдником. На цей шлях повернула його глибока незадоволеність світом. Сімпліцісімус не відкидає життя і земне начало, а відмовляється від суспільства, повного злоби і несправедливості, лицемірства й підступності. Його «уход в пустиню»–форма пасивного протесту проти неприйнятного для нього соціального устрою. Коли голландський капітан пропонував йому повернутись до людей, Сімпліцісімус відповів: “Здесь мир, там война, здесь неведомы мне тщеславие, скупость, гнев, жалость, ревность, лицемерие, обман, всякие заботы о пропитании и одежде, а также о чести и репутации». Сімпліцісімус перечислює не «сем смертных грехов», в яких застряг світ, а вади і недоліки, перш за все обумовлені соціальним порядком. Він не забуває навіть про честь і репутацію.

У Сімпліцісімуса глибша соціальна основа, ніж у декласованого іспанського пікаро. Уперше герой, що вийшов із надр шахрайського роману, захоплює світ селян, із якими рідко, неохоче і без усякого співчуття стикається пікаро. Сімпліцісімус вихований в селянському середовищі, хоча і не належить йому повністю.

Ще в 1913 році Фрінц Штенберг писав, що Сімпліцісімусу далекий дух бродяжництва, який гонить пікаро з місця на місце. На пригоди його штовхають жорстокі події війни, що дійшли до загубленої в глухому лісі “садиби” батька, а потім і хатини відлюдника. Але в подальшому, навіть в розпалі свого успіху, він не шукає пригод, а потрапляє в них. При всій своїй енергії Симпліцісимус надзвичайно пасивний і виручає його з біди найчастіше випадок. Навіть у галантні пригоди в Парижі він утягується не по своїй ініціативі. Недобровільне існування в ролі пікаро має глибокий соціальний зміст. Сімпліцісімус за своєю суттю не бродяга, а шукач пригод, відірваний війною, зігнаний з місця, трудівник. Це селянин або міщанин, звичайна людина, що не забула праці, ні давніх настанов про згубність святкового життя і неробства. Він учиться всього, чого тільки можна, полює за знаннями і в кінці життя на безлюдному острові говорить, що “человек должен трудиться, как птица летать». Ця риса характеру Сімпліцісімуса уже не притаманна пікаро.

Сімпліцісімус протягом усього роману бачить справжнє життя. Воно обманює його не лише в юності, але і тоді коли він підріс і багато зрозумів. Але варто йому довіритись життю, віддатися ілюзіям , як його підстерігає цинічний подвой . Повний печалі, щойно попрощавшись із Херцбрудером, який відійшов у вічність, Сімпліцісімус шукає спокою наодинці з природою, слухає спів солов’я і налаштовується на ліричний лад. Він зустрічає селянку, яка спритно обманює його, не дивлячись на нагромаджений ним життєвий досвід. Але Сімпліцісімус не стає циніком і не втрачає віри в життя, людей, тріумф справедливості. Він усюди шукає добро й правду, лише дивується, що так рідко йому вдається їх зустріти.

“Недобровільність” пригод Сімпліцісімуса пов‘язані з несподіваністю й фантастичністю. Він із легкістю попадає на шабаш відьом і в підводне царство сильфів, в різноманітних видіннях легко приймає сатирико-алегоричний матеріал.

Подорожі й пригоди пікаро відкривають можливість панорамного зображення життя, що проходить перед його очима. Але пікаро не задумується про характер суспільних відносин і побудову суспільства. Він байдужий до страждань людей і навіть не проти побудувати на них своє благополуччя. Зовсім по іншому в “Сімпліцісімусі”. За справедливим зауваженням Б.И.Пуришева, “ епос больших дорог превращаеться в летопись всенародных бедствий, порожденных эгоизмом господствующих сословий» [1]. Сила Сімпліцісімуса, як Фауста й Дон Кіхота, в його багатозначності і в той же час цілісності. При всій конкретно-історичній і соціальній обумовленості цих образів вони позбавлені дріб’язкової прикріпленості до життя, не так тісно зв’язані зі своїм середовищем, як герої психологічних романів XIX століття.

Найближчий Сімпліцісімусу Дон Кіхот. Але двоє проходять через світ як подорожні, що шукають добро і дивуються перед злом світу. Був у житті Сімпліцісімуса період, коли він був маленьким Дон Кіхотом. Й у нього були свої млини, коли він став пажем у Ганау, намагався напоумити несправедливий світ. І також став загальнолюдським посміховиськом. І цей і інший одразу розплачуються за свої уявлення про світ, який не відповідає реальній дійсності. Сімпліцісімус , стикаючись із світом, набирається розуму, Дон Кіхот - залишається у полоні ілюзій. Дон Кіхот сміливо і бездумно кидається на вітряні млини, Сімпліцісімус хоче розпізнати їх механізм, а то й обернути собі на користь. Дон Кіхот спалює внутрішнє полум’я. Він звернений на оточуючий світ, помічає його слабкості й недоліки і сам віддається їм. Дон Кіхот непідкупний і не йде на ніякі угоди із сумлінням. Сімпліцісімус не проти домовитись з людьми шляхом компромісу. Дон Кіхот імпульсивний, Сімпліцісімус безпосередній, але уміє чекати й зберігати обережність. Він легко досягає відчуття реальності. Дон Кіхот помирає прозревшим. Сімпліцісімус рідко помиляється, але він по-своєму йде із світу, повного зла й несправедливості. Дон Кіхот стомлено складає зброю. Сімпліцісімус, навіть ставши відлюдником, повен неприборканої енергії й жадоби діяльності.

Дон Кіхота морочать і потішаються над ним. Сімпліцісімус сам усіх водить за ніс і при першій же нагоді карає світ в образі блазня. Але обоє вони чисті серцем. І хотіли утвердити на землі справедливість. Сімпліцісімус рідний і Санчо Пансо. Санчо, зв’язавши свою долю з Дон Кіхотом теж стає недобровільним блазнем. Він простодушний, не позбавлений здорового глузду і деякого лукавства. Погодившись одягти епітелію, щоб зняти чари з Дульсінеї, Санчо замість того, щоб прийняти п’ять тисяч ударів, не пішов далі п’яти ляпасів. Він довірливий, а разом із тим хитрий, шахрай. Але не лише в особистих рисах слід шукати його подібність із Сімпліцісімусом. Важлива їх загальнонародна основа і та антифеодальна настроєність, яка вривається в обидва романи. Ставши губернатором, Санчо простодушно грає роль, сенс якої він так і не зрозумів до кінця, викрикує: “Мне сдается, что на нашем острове донов куда больше, чем камней, ну да ладно, господь меня разумеет, и если только мне удастся погубернаторствовать хоть несколько дней, я всех этих донов повыведу: коли их тут такая гибель, то они, уж верно, надоели всем хуже комаров».

«Мудрі рішення”, які виносить Санчо-губернатор, такого ж характеру, як “остроумные ответы» Сімпліцісімуса. Їх шванкова природа безсумнівна. Сімпліціус Сімпліцісімус– така ж особистість і такий самий характер, як Дон Кіхот, Санчо Панса й інші герої літератури XVI–XVII століття, що стали “одвічними супутниками людства”. Він усвідомлює себе як особистість: “Не будь я истинный Симплициссимус!»– вигукує він, вказуючи на своєрідність своєї натури.

Його літературне вбрання пошите з лоскутів, як і личить вбранню блазня. Але це різнокольорове плаття прилягло до нього і злилось з його обличчям. “Ба! Да это хто комендантов Теля из Ганау» – одразу визнали його в Магдебурзі. Сімпліцісімус– це людина з народу, кровно з ним зв’язана і відбиває в собі народне розуміння речей. Він не тільки особистість, а й точка зору на світ. В романі показано не стільки розвиток, а скільки народження особистості.

Тут перш за все розкривається не “розвиток” героя, а його прагнення досягти індивідуальності. “Сімпліцісімус” тому і сформувався як велика форма, що назріла проблема особистості, її положення й розвиток в умовах наростаючої кризи феодального суспільства. Нові соціальні прошарки, котрі піднімалися, тільки лише намацували для цього засоби. «Сімпліцісімус» не роздрібнився в індивідуально-психологічному аналізі. Він окреслений різкими контурами, поданий крупним планом. Це не масляний портрет, а фігура з вітражів чи мозаїки.

2.2. Художні особливості роману.

В передумові до другого роману “Дивовижне пташине гніздо” Гріммельсгаузен говорить: “Правда, сей автор и для этой серьезной материи употребил свой обычный веселый слог и подсыпал немало смехотворных шванков, как он это делал и в «Жизнеописании затейливого Симплициссимуса», так что из каждых семнадцати читателей едва ли один расчухает, чему он его тут хочет наставить, а большая часть подумает, что он насочинял это единственно ради их развлечения; но пусть оставят сие заблуждение и не идут по проторенному пути. Разумные люди, кому удастся, уж сумеют добраться до сути и обратят ее себе на пользу. Хорошо известно, с какой неохотою пациенты глотают горькие, хотя и целебные, пилюли и, напротив, с легкостию принимают позлащенные и обсахаренные; того ради и автор последовал предусмотрительным врачам и так-то подсластил свои обличительные сочинения, что некоторые неотесанные олухи вкушают их почитай что не как целительные лекарства, а как нездоровые лакомства». Ту ж думку подає він в “Шпрінгінсфельді” і в першій главі шостої книги “Сімпліцісімуса”. Комізм викладу для нього – спосіб “смеясь, говорить правду”, але служить він серйозній дидактичній меті – виправляти людські вади. На шлях сатиричного викриття Гріммельсгаузен вступив у всеозброєнні традиційними засобами сатиричної дидактики, з характерним для неї абстрактно-алегоричним зображенням дійсності.

Відсутність індивідуально-психологічного аналізу “приватних почуттів” сприяло сатиричному розвитку. Динаміка ідей і уявлень, що виникають і чергуються в романі, витісняє і замінює душевні пориви героя. Відносна бідність внутрішнього життя Сімпліцісімуса і пов’язане з цим внутрішнє зображення подій і обстановки не дають змоги безпосередньо прийти до етичних і соціальних узагальнень, які досягаються засобами алегоризації реальних суспільних відносин. Умовність зображення героя полегшує створення сатиричного аспекту. Засобом сатири, зброєю “розумного дурня” стає наївність. Простота і необізнаність Сімпліцісімуса не характеризують його самого, а є художнім прийомом зображення дійсності, яку герой не розуміє. Звичне демонструється як безглузде і нісенітне. Блазень Сімпліцісімус говорить гірку правду, але часто дивиться на неї зі сторони. Весь роман повертається у бік сатири, але це лише один з його аспектів.

Сатирична інтерпретація дійсності у Гріммельсгаузена пов’язана з її гротескним зображенням в якому зміщуються і порушуються звичні уявлення про світ і його устрій. “Світ навиворіт”, що здавна привертав увагу Гріммельсгаузена у народних картинках, стає засобом соціальної сатири. Вже не торжествующие звірі волочать на палці зв’язаного чи підстреленого мисливця, як на картині Поттера, а висміюються і обличаются соціальні відносини і порядки, що існують на землі.

Нереальний “світ навиворіт” виявляється ідеальним світом. А реальний –дурним, несправедливим і з вадами. Гармонія перетворюється в гримасу, і лише відбившись у кривому дзеркалі “світу навиворіт, приймає образ досконалості. Такий порядок речей піднімає всю сукупність етичних питань. “Світ навиворіт” не лише гротескний, а й трагічний. Не земля покриває трупи, а трупи покривають землю. Священик вчить хлопчика брехні, а простак Сімпліцій обманює тих, які вважають себе розумнішими за нього. Сімпліцій виховує як свого спадкоємця сина слуги, а свого власного змушує віддати в чужий дім. Таким шляхом розкривається протиприродність людських стосунків і порядків, що склалися в суспільстві, які не приймає і засуджує герой.

Світ досконалий в відвернених етичних ученнях і низинний у реальності, приймає подобу лицемірської личини, яку розкриває сатирик . Він показує виворіт речей, які приховані під обманливою видимістю, руйнує ілюзію. Цей сатиричний дезілюзіонізм набуває особливої гостроти на фоні «прстоти» і «невинності» Сімпліцісімуса, який спрешу сприймає все за чисту монету і лише згодом сміється гірким сміхом, в тому числі над своєю колишньою необізнаністю, простотою.

«Світ навиворіт», в літературі бароко протистояв ренесансній гармонії, уявним, але історично нездійсненним політичним і соціальним ідеалам(особливо у Німеччині). Їх не можливо було досягнути за допомогою реформ, а до усвідомлення необхідності його революційного разрушения Гріммельсгаузен не підіймався. Він лише з розумною усмішкою вказує на неблагополуччя і спотворення соціального устрою, обман і несправедливість, які самовдоволено тріумфують.

«Сімпліцісімус» не лише сатиричний роман. Сатира в ньому один з аспектів, один із проявів ставлення героя до світу. Сатира породжується із зіткнення «простака» з незрозумілим йому світом. Воно трагічне і комічне водночас. За словами і вчинками Сімпліцісімуса приховується другий план справжніх реальних відношень. Такі ж вади суспільного побуту, на якы вказували сатирики XVI століття: обжерливість і п’янство, лихослів'я і нездержливість, ті ж каліцтва моди, які висміює Мошерош, Гріммельсгаузеном не лише розкриваються на фоні конкретної німецької дійсності, а й показані в особистому сприйнятті. Він змушує Симліціссимуса прислуговувати під час розпусного бенкетування, яке дає губернатор офіцерам. Дивлячись на безмірну ненажерливість, Сімпліцісіммус не забуває пригадати, що цей бенкет прходить в часи страшного голоду, коли їжа немилосердно винищувалася, не дивлячись на “убогого Лазаря” в образі “многих сот толпившихся возле наших дверей изгнанников, у которых от голода пучило”. Сатира стає у Гріммельсгаузена частиною реалістичного витлумачення дійсності і сплітається з описом нещасть Тридцятилітньої війни.

Гріммельсгаузен викриває феодальні порядки не лише засобами сатири, але і як письменник, що створив яскраві картини дійсності, відображає її з величезною вибуховою силою безпосереднього бачення, окриленого почуттям протесту і обурення соціальної несправедливості, злигоднями і стражданнями народу. Ніхто з письменників XVII століття не захищав права людини, честь і достоїнство селянина з такою впевненістю, запалом і наполегливістю, як Гріммельсгаузен. Він прославляє давнє благородство мужицького роду, від “самого Адама ведущегося» , звеличує принижений селянський стан, який “ратоборствует со всей землей» і годує всі інші стани. Селяни становлять корені того алегоричного дерева, яке бачить уві сні Сімпліцісімус, перед тим як вступити у світ. Думку про Адама, праотця всіх людей, трудівника і першого землероба, він кидає в лице знатним панам. Як це робили всі виразники народних настроїв, починаючи від середньовіччя і закінчуючи Гансом Саксом в його фастнахтшпілі «Городянин, мужик і дворянин»(1540), де селянин захищає честь свого стану і говорить своїм кривдникам: «…нам всем один отец Адам», і якщо “вы мужику подрежете жилы, то сами истечете кровью». Гріммельсгаузен з великим співчуттям описує важке життя селянина, який терпить спеку і холод, страждає від труднощі, засухи, повені, зрошує землю кривавим потом, але мало пожинає для себе плодів своєї праці, бо його постійно оббирають і розоряють. На його плечі лягли всі тяготы і випробування війни. Ландскнехти грабують і розорюють селян, глумляться над ними і піддають їх жорстоким тортурам. Приятель Сімпліцісімуса Шпрінгінсфельд у прсвяченому йому паралельному романі наводить цинічну приповідку “честных солдат”:

Коль скоро матка солдата родит,

Тотчас ему трех мужиков находят:

Первого, чтобы его кормил,

Второго, чтобы своей женой угодил,

Третьегшо, чтобы солдат его в ад спорвадил.

Та селяни у Гріммельсгаузена не лише пасивна, покірна, безликая маса, яка страждає. Постійно гноблений селянин, відірваний від своєї праці на землі, може бути страшним у священному гніві проти своїх мучителів і поневолювачів. Він показує сцени помсти озлоблених і доведених до відчаю селян, що жорстоко розправляються з ландскнехтами, бо “мужики из Шпессерта и Фогельсберга, подобно гессенцам, зауерландцам и шварцвальдцам, мало охочи допускать кого глумиться над их навозом».

Гріммельсгаузен бачив у селянинові активну силу, здатну відродити країну, спустошену війною. Плуг перемагає меч в своїй творчій праці. Але було б неправильно бачити в Гріммельсгаузені лише виразника ідеології німецького селянства XVII століття. В соціальному відношенні Гріммельсгаузен скоріш за все визначається як заповзятливий городянин, пов’язаний з селянським середовищем. Він довго жив спільним життям з народом. Не лише спостерігав, а й відчув на собі всі нещастя і труднощі війни. Це загострило його соціальну чутливість і породило думки про кращий соціальний устрій. Гріммельсгаузен не лише зобразив побут народних низів, але й їх розуміння, сподівання, думки, переживання і надії, внутрішнє відношення до подій свого часу, гіркоту і біль народу, знівеченого війною.

Кидається в очі близькість мотивів «Прогностікона» і віщань Юпітера, що виступає в «Сімпліцісімусі» з проповіддю політичних і релігійних реформ. В романі Гріммельсгаузена цей вчений педант –уявив себе Юпітером, посланцем богів Олімпу, стурбованих беззаконням і непорядоками на землі. В «Сімпліцісімусі» Юпітер виливає свій гнів висловлюваннями, запозиченими з передмови Гарцоні до «Piazza Universale”, де описано “совет богов». Таким чином, Гріммельсгаузен опирався на сформовану давно літературну традицію, але вносив у неї елемент пародії. Тут відбилась і глибока відмінність між ренесансним і барочним зверненням до міфології. Література періоду бароко не прагнула пояснити сучасність через античність чи волати до її ясності й гармонії. Античні образи або перетворюються у сухі алегорії або стають частиною складних метафоричних побудов, набувають умовного характеру. Демократично настроєні автори були особливо схильними підхопити пародійне відношення до античності, що ми без сумніву бачимо у “Сімпліцісімусі”. Епізод з Юпітером відобразив розумове заворушення, що охопило Німеччину під час Тридцятилітньої війни. Він викристалізувався із всієї сукупності ідей, спогадів і літературних ремінісценцій Гріммельсгаузена. Хоча він і надав Юпітеру сюжетну функцію і змусив його декілька раз появитись у романі, він все ж залишається умовно-літературною епізодичною фігурою. Гріммельсгаузен навіть не спробував розробити його психологічно. Як справедливо зауважив Ю.Петерсен, між Сімпліцісімусом і Юпітером менш тісний зв’язок, ніж з ворожейкой із Зусту, яка за самою своєю природою ближча до решти персонажів роману. Фігури Юпітера і Сімпліцісімуса лежать у різних площинах. Та все ж Юпітер спроектований на особу Сімпліцісімуса і між ними проводиться сумно-гумористична паралель, що включає мотив мінливості буття: “Итак, приобрел я теперь своего собственного шута, которого мне не надо было покупать, хотя всего за год до того сам я принужден был дозволять обходиться с собою так же. Сколь удивительно счастье и переменчивы времена! Недавно еще точили меня вши, а теперь получил я власть над самим блошиным богом!». Юпітер частково повторює в гротескному переломі простодушие юного Сімпліцісімуса, який в дитячому пориві теж намагався виправити і надоумити світ. Та тепер Сімпліцісімус навчений життям. Зі співчуттям і усмішкою слухає він промову Юпітера про настання справедливості. Він чітко усвідомлює нездійсненність маячні цього “архисумасброда”, який “заучился выше головы».

Політична і соціальна програма, вкладена в уста такої гротескної фігури як Юпітер, неминуче отримує іронічну підоснову, хоча окремі положення викладені начебто серйозно. Але і в цих випадках майже кожен пункт закінчує комічна “глосса”, гротескний штрих, який розвіює серйозність. “Німецький герой”, доб’ється перемоги за допомогою чарівного меча, встановить нові порядки майже в усьому світі, але звичайно перш за все у Німеччині. Він сформує парламент, куди увійдуть по дві найрозумніші людини з кожного німецького міста, а потім встановить “крепостную неволю вместе со всеми пошлинами, податями, оброками и питейными сборами и заведет такие порядки, что больше уже никто не услышит никогда о барщине, караулах, контрибуциях, войнах и о каком-либо отягощении народа».

Мова іде про встановлення на нових началах “Священної Римської імперії німецької нації”, причому ідеї миру і соціальної справедливості переважають над ідеєю всесвітньої держави. Головну роль Юпітер відводить не королям і князям, а містам, які об'єднують навколо себе «для мирного управления прилежащую к ним страну». Перебудова соціального устрою у Німеччині була неможливою без усунення роздрібненості і княжого деспотизму, від якого страждала вся країна. Запропоноване устами Юпітера вирішення проблеми носило гротескно-фантастичний характер. “Німецький герой” розділить великих світу цього на три групи: нечестивих покарає, а іншим дасть можливість вибору або залишитись в країні або покинути її. Ті “что пожелают остаться, будут жить наравне с простолюдинами”, але життя в країні буде проходити у більшому достатку, ніж сьогодні у самого короля. Тим, які захочуть залишитись володарями, буде запропоновано забрати з собою “наемных головорезов из всей Германии» і рушити в далекі азіатські країни, де вони зможуть зробити себе королями.

В утопічні мрії Юпітера прникають реакційні риси. «Німецький герой» об'єднує під своєю владою німецькі народи, яким підкоряються інші європейські держави, чиї королі будуть “получать свои короны, королевства и входящие в них земли от немецкой нации по доброй воле в вечное владение»; володарі Китаю, Персії, великий монгол, священик Іоан в Африці і великий цар в Москві будуть платити невизначену данину у вигляді багатих подарунків.

Заключна сцена з блохами, яких Юпітер прихистив на собі, бо вони пожалілись йому на переслідування їх жінками, позбавляє його, а разом з тим “німецького героя”, будь-якого ореолу.

І все ж утопічні мрії і плани Юпітера не тільки травестія. Висміюючи їх, Гріммельсгаузен не відмовляє їм в іронічному співчутті. Вони багато в чому відображають незрілі політичні вимоги народних мас, їх помисли про загальний світ ,припинення релігійних чвар, про малі княжні країни. В них чути відгук християнського руху початку XVI століття.

Знищення кріпосного права, панщини, відсотків, боротьба з лихварями, вільне користування лісами і рибними угіддями часто зустрічаються в постановах селянських зборів і таємних союзів. З часів “Башмака”( 1943-1515) німецьке селянство незмінно висувало вимогу розділу церковних володінь і єдиної неподільної німецької імперії, намагаючись знайти в ній захист від наростаючої сили і грубої сваволі князів, поки Томас Мюнуер, за словами Енгельса “ не превращет раздела церковных имений в их конфискацию ради установления общности имущества, а требования единой германской империи в требование единой и неделимой германской республики”. Мрії Юпітера не сягають такого ступеня радикалізму, як бойова програма Мюнцера, висунута на піку селянської революції в Німеччині. Вони скоріше відповідають настроям відсталої і більш заможної частини селянства, які живились цезаристськими ілюзіями і не думали про суспільність власності. Юпітер навіть не згадує про розподіл церковного майна. Він не говорить про знищення соціальної несправедливості, а лише поділяє людей ( в тому числі і князів) на добрих і злих і обіцяє загальне благополуччя. І все ж деякі його утопічні плани перегукуються з окремими пунктами історично підтверджених програм селянської революції XVI століття. Іосс Фріц, близько 1515 року, пропонував після встановлення вічного миру “ тим, які неодмінно хочуть воювати, давати гроші і посилати проти турків і невірних”. І навіть найбільш послідовний зі всіх вождів селянської революції Томас Мюнцер схильний до того, щоб князів, у яких відібрали владу, об‘єднати в союз “нового царства господнього”, а виганяти і вбивати тільки тих, які від цього відмовляються.

В спустошеній війною країні християнство було закабалене і знесилене, бюргерство залякане і подавлене, загубило свої достоїнства і налякано пересмикувалося перед великими і малими володарями. Було неможливо надіятися на широкий підйом суспільного руху, здійснення нового суспільного ідеалу. Слухаючи просторікування Юпітера, Шпрінгінсфельд глузливо відмічає: “ И тогда в Германии жизнь пойдет, как в стране Пролежи-бока, где 7дождик моросит чистым мускатом, а крейцерпаштеты вырастают за одну ночь,как сыроежки”. Але і сам Сімпліцісімус, уважно прислуховуючись до слів Юпітера, намагається вловити в них здорову думку, не бачить, яким шляхом буде здійснено торжество цього ідеалу. Адже для цього “Герой принужден будет набрать солдат, а где солдаты, там война, а где война, там достается правым и неправым”. Юпітер не дає своєму герою численного війська, але і не ставить його на чолі народних мас, які добиваються свого визволення. “ Німецький Герой”, вдаваний Юпітером, не правдивий герой, не вождь народу, який повстав, а чудесний визволитель наділений рисами казкового персонажу. Він виплеканий на Олімпі. Античні божества забезпечили його силою, мудрістю і передбачливістю. Він перевершує красою Нарциса і Адоніса, а силою рівний Геркулесу. Вулкан викував йому зброю, дав у руки чудесний меч, яким він і підкорить весь світ. Варто йому тільки змахнути цим мечем, як злетять голови у всіх нечестивців - “убийц, ростовщиков, воров, плутов и мошенников.” В оволодінні світом з допомогою «чарівного меча» знайшло відображення відчуття безперспективи, слабкості і нестійкості соціальних цілей демократичних шарів Німеччини після розгрому народних рухів XVI ст. і посилення феодальної реакції. І зовсім не випадково, що програму соціальної і державної перебудови викладає не людина з народу, не християнин, не кравець або чоботар, а представник книжної вченості дещо божевільний.

Особливу цікавість представляє рішення релігійної програми. “Німецький Герой” збере “со всех концов земли наиострейших, ученейших и богобоязнейших богословов”, поставить їм відокремлені келії і накаже розглянути всі риси відмінності між віроісповідуваннями, а потім установить істинну релігію, “ согласно священному писанию, древнейшим преданиям и апробованному учению святых отцов”. Так як справа зразу ж не піде на лад, то Герой “начнет морить голодом всю конгрегацию ”, а потім і прочитає їм “ небольшую проповедь о виселице или покажет свой чудесный меч”, який нахилить їх до уступів. Це примусове примирення відповідало бажанням широких верств народу, які втомилися від запеклих війн, що відбувалися під прикриттям релігійних рас. Гротескний характер об'єднання церквою лише підкреслює його нереальність.

Помітною рисою Гріммельсгаузена була віротерпимість. Ніде в своїх творах він не залишав і не захищав яке-небудь певне віровчення, так що навіть довго дискутували до якого віроісповідування він належить. Своє відношення до конфесійних питань Гріммельсгаузен виразив устами Сімпліцісімуса цілком виразно: він не стоїть ні за Петра, ні за Павла, тобто ні за католиків, ні за протестантів. Його задовольняє те, що він християнин.

Політичні погляди Гріммельсгаузена не відрізнялися ні зрілістю, ні практичною наполегливістю. Його допитлива думка болісно шукала пояснення причин соціального безладдя, але він не бачив реальної суспільної сили, яка могла змінити сформований соціальний уклад і принести рятування народу.

Ідейна суперечливість роману зумовлена як противоріччями самого часу, так і позиціями автора, що хитався між активним процесом проти соціальної несправедливості і пасивним спогляданням суспільства злих і бідних, принесених війною, бажанням суспільної перебудови і свідомістю його нездійсненності, свого соціального безсилля в конкретній історичній обстановці підйому реакції, яка настала після Тридцятилітньої війни.

Художні позиції Гріммельсгаузена об'єктивно відображали умови суспільного життя з точки зору нижчих класів. Буржуазний літературознавець Гюнтер Мюллер, помітивши, що Гріммельсгаузен “ дал картину мира в перспективе фельдфебеля”, віддав йому ненавмисну хвалу. Однак усі спроби розвінчати “ Сімпліцісімуса”, відкинути його роль в розвитку літератури терплять крах.

Гріммельсгаузен перший в німецькій літературі, не покидаючи народного ґрунту, піднявся до грандіозного художнього узагальнення багатої і суперечливої епохи. “ Сімпліцісімус” – реальна панорама далекого, того, що пішло в забуття життя, повертається і оживає перед нашими очима у всій жахаючій силі. Це роман, у якому в своєрідній і неповторній формі відбито видіння світу, яке геніальний художник зумів передати нам і примусив поглянути на світ його очима. Простак Сімпліцісімус, який “ смеясь, говорит правду”, став втіленням народної мудрості, народного здорового глузду, народної ненависті до поневолювачів, невмираючої народної мрії про справедливість на землі.

ВИСНОВКИ

Гріммельсгаузен прагнув до глибокого пізнання світу, грандіозного узагальнення часу. Досягнув він цього лише у «Сімпліцісімусі», для чого звернувся до всіх художніх засобів, які лише могла йому запропонувати епоха. Він творив «Сімпліцісімуса», відштовхуючись від зразків високої літератури бароко, використовуючи його поетику і стилістику, для створення нової «великої форми»:таємниця ( народження), несподівані зустрічі, впізнання і інші композиційні прийоми героїко–галантних романів, використані для сюжетних зв'язків, ущільнення розповіді. Але він відкидав звичні схеми.

Дізнавшись від свого «батька» таємницю свого народження, Сімпліцісімус не підноситься у вищий світ згідно з традиціями «галантного роману».Він не пориває зі своїм «батьком».Блазень бере гору над кавалером. Саме так і стильові засоби високої літератури набувають у Гріммельсгаузена іншого призначення і соціального звучання. Використовуючи їх, він порушує і зміщує стильові співвідношення,пародіює порівняння й епітети, коли, наприклад, описує зовнішність однієї молодої дівчини.

Її образу протиставляється портрет юного Сімпліція з вискаленими від голоду зубами,при чому в самому підборі фарб для нього вивертається назовні естетика барокового малярства.

При всіх своїх розмірах роман написаний з відчуттям міри й пропорції. Сімпліцісіммус повен життєвих соків і енергії. Окремі глави роману короткі і різкі.

Їх чергування чіткі, художньо осмислені, підпорядковані композиційному задуму. У Гріммельсгаузена немає ні наплутаної,складної інтриги, ні кількох дій, що переплетені між собою і розвиваються (як у галантних романах Циглера чи Антона Ульріха Брауншвейгського). При простоті чи різнобарв'ї епізодів, що швидко змінюються, «Симпліциссимус» зберігає цілісність і строгу внутрішню єдність. Епізоди твору сприймаються не як «походеньки» героя, а як повороти в його житті.

Його пригоди не є самоціллю. Вони не однозначні і не нанизуються одна на одну, а ведуть героя по життю, збагачують його досвід. Кожна пригода, розширює його бачення світу, стикає з новими аспектами буття. Це не рівномірний рух по прямій, але і неперервне сходження. Сімпліцісімус падає й підіймається, але ніколи не повертається до пройденого. Такий поступовий розвиток різко відрізняється від фабули шахрайського роману і робить роман Гріммельсгаузена новим етапом у розвитку німецької літератури. На відміну від пікаро Сімпліцісімус не просто проходить крізь життя, він прагне досягнути і витлумачити оточуючу дійсність.

„Сімпліцісімус” –перший німецький роман, де представлено розвиток особистості з дитинства до старості. В цьому сенсі, а також по широті і багатосторонності його порівнюють із “Вільгельмом Мейстером” Гете. Однак розвиток особистості в “Сімпліцісімусі” показано не шляхом аналізу “особистих почуттів”, як у “виховному романі” XVII століття. Воно складається не стільки з заглиблення й збагачення внутрішнього життя, скільки з накопичення емпіричних знань про світ. У Гріммельсгаузена немає вчуствований, вживання в героя. Він дає соціально–типовий розвиток особистості. Це не означає, що Сімпліцісімус позбавлений психології. В порівнянні з героями „шахрайських романів” сталось значне її заглиблення, але особисте визначається у нього відношенням до внутрішнього світу. Він позбавлений індивідуалістичної обмеженості героїв пізнішого буржуазного роману.

„Шахрайський роман” був для Гріммельсгаузена відправною точкою, але “Сімпліцісімус”– не просте продовження цього жанру. Глибокий духовний зміст роману відрізняє його від нелукавих шахрайських історій. Ідейні зіткнення виявляються у Сімпліцісімуса з двома іншими літературними героями – Тілем Уленшпігелем і доктором Фаустом. Ці три ізгоя суспільства, три різновиди вагантів, породжені зіткненням з пануючим суспільним порядком, протиставили себе йому і “перехитрили” status quo у відношенні зміненого погляду й визначення людини як суспільної істоти.

Відмінною рисою “Сімпліцісімуса” є його гумористичний і насмішливий тон, за допомогою якого певні життєві явища піддаються сумнівам. Використання іронічних елементів зображення робить текст двозначним, що іноді ускладнює точне встановлення авторської позиції.

Роман пронизаний грубуватим народним гумором. Гріммельсгаузен висміює галантні пастушачі романи, їх вишуканістьсть, потішається над “поетичною маячнею ” і “нісенітними баєчками” , в яких очі звичайних дівчат уподібнюються зіркам, щоки – трояндам, шкіра – снігу чи алебастру, а груди–цукру. Естетика такого роду вивертається навиворіт, коли Сімпліцій намагається описати красу дами :”…у сей девицы волосы такие жёлтые, словно пелёнки замаранные, а пробор на голове такой белый и прямой, словно на кожу наклеили свиной щетины ; да волосы у неё так красиво скручены ,что схожи с пустыми трубками или как ели бы кто понавешал с обоих боков по нескольку фунтов свечей или по дюжине сырых колбас».

Гріммельсгаузен використовує принцип контрастного зображення, який оснований на протиставленні вигадки й реальності і дає можливість вийти за рамки життєопису головного героя. Знову і знову виявляється цей несподіваний поворот, зміни, які зводяться до осмислення протиставлення ідеалу й дійсності, намірів і практичних дій, утопії і справжнього подолання ситуації.

Загальна картина дійсності дана у всій своїй видимій і безпосередній незаперечності. Сама форма розповіді, що ведеться від першої особи, підкреслює умовність зображення . Між зображеним і читачем стає оповідач . Загублене в лісі поселення описується за допомогою порівнянь і латинських цитат . Хлопчик, що нічого не знає про світ, приймає загін ландскнехтів за стадо вовків, від яких він повинен берегти овець, бо “почел коня и мужа за единую тварь, подобно тому, как жители Америки испанских всадников», і тому надумав прогнати “сих кентавров” грою на пастушачій волинці. Цей же хлопчик, проживши два роки у відлюдника і ледве навчившись читати, наповнюється такою вченістю, що вражає всіх посиланнями на філософів і древніх письменників.

В цьому відношенні умовне не тільки зображення обстановки , але і самого героя. Сімпліцісімус – не лише типова, наділена плоттю і кров'ю особистість, але відвернена фігура , повчальний приклад , що ілюструє етичні й філософські положення автора . Воно не лише розкривається у більшості типових обставин , але й проводиться через них для підтвердження й доказу цих загальних положень . “Дитяча душа” Сімпліцісімуса , цілком конкретного сільського хлопчика із Шпессерта, з вискаленими від голоду зубами, є в той же час персоніфікованою передумовою для подальшого розкриття зла й несправедливості світу, невідповідність проголошених людьми принципів реальної дійсності .

Наближаючись до адекватного відображення життя , воно не доходить до психологічного індивідуалізму душі в подробицях побутової обстановки. Але бліді схеми і риторичні фігури “одяглись” у плоть і кров, стали живим відображенням світобачення, тривог, пошуків соціальної справедливості . В “Сімпліцісімусі” не лише вживаються , але ніби зливаються воєдино алегорія , сатира і натуралістичні сцени , історична оповідь і фантастика ,простодушне і глузливе, щире і ухильне безпосереднє бачення і сприйняття складної й суперечливої дійсності .

Реалізм Гріммельсгаузена– в узагальненні безпосереднього і побаченого , в якому були й алегоричні схеми, і дискурси, і відступні релігійно-філософські роздуми, і книжкові порівняння. В цьому відношенні “Сімпліцісімус”, як і “Дон Кіхот”, глибокими коренями вростає у свою дійсність і в той же час підіймається до величезних загальнолюдських узагальнень .

«Сімпліцісімус” увібрав у себе різного роду і різнобарвний матеріал . Тут і “Гусман” Альбертінуса й Фрейденхольда , і “Філандер” Мошероша, і “Ласарільйо” і новела Сервантеса в обробці Уленхарта, “Бускон” Кведо і “Франсіон” Сореля. Деякі епізоди “Сімпліцісімуса” беруться у італійських новелістів Боккаччо, Поджо, Банделло. Широко використані описи подорожей у віддалені й маловідомі країни (наприклад, книга Олеарія про Росію). Роман, прикрашений біблійними, історичними і міфологічними іменами, посиланнями на античних і середньовічних письменників і вчених – Демокріта, Емпедокла, Аристотеля, Сенеку, Овідія , Плутарха, Білона. Згадуються Пліній, Стратон, Аполлонід, Гален, Парацельс, Копернік. Багато взято з відомих енциклопедійних творів таких як “Piazza universalis” чи “Всеобщее позорище и сходбище всех профессий , искуств , занятий , промислов и ремессел” Томмазо Гарцоні (Франкфурт ,1623). Гріммельсгаузен охоче звертався до книг по демонології , черпаючи з них яскравий і захоплюючий матеріал , що змішався в його романі з народними розповідями й уявленнями про вурдалаків , перевертнів , русалок. Однак запозичений матеріал у Гріммельсгаузен органічно входить у художнє полотно твору ; письменник проявляє стриманість і відчуття міри при взятті цитат і прикладів, використовує їх до своєї казкової манери , нерідко надає їм соціального змісту .

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

Стиль роману визначається поєднанням реалістичних і фантастичних елементів(легенда про Муммель-озеро, царство водяних духів, подорож Сімпліція до центру землі). Письменник використовує традиції середньовічної літератури(видіння, привиди, зачаровані скарби, віра в чаклунство, політ Сімпліцісімуса на шабаш відьом), але надає їм актуального соціального змісту. Гріммельсгаузен широко застосовує алегорію, метафоричність мовлення, символіку, що дозволяє йому відтворити істинний образ світу його доби.

Книга про Сімпліцісімуса привернула увагу широкої публіки лише в ХХ столітті. Вона і тепер читається із захопленням завдяки глибині проникнення автора в дійсність цікавими спостереженнями над людською природою, філософськими узагальненнями .

Мільтон Джон

МІЛЬТОН, Джон (Milton, John — 09.12.1608, Лондон - 08.11.1674, там само) — англійський поет.Мільтон — один із найбільших епічних поетів Англії, автор «Втраченого раю», «Історії Британії», памфлетист, захисник релігійних, громадянських і політичних свобод — народився в сім'ї нотаріуса та композитора Джона Мільтона. Здобув освіту у школі св. Паала, заснованій у XVI ст. Тут він зазнайомився з Діодатті Чарлзом, сином італійського протестанта, заприятелював з ним і присвятив йому дві чудові елегії. Подальшу освіту продовжив у Кембриджі, здобув у 1626 р. ступінь бакалавра, а в 1632 р. — ступінь магістра. Спочатку мислив себе священиком, готувався до прийняття сану, писав вірші, переважно латинською та італійською мовами, на релігійні теми. Перша англійська поезія «На смерть чудового дитяти» (1628) була написана з нагоди смерті його племінниці Анни Філіпс. «Святкова прогулянка» та «Ранок Різдва Христового» (1629) написані з використанням барокової образності чудовими стансами, які засвідчили неабияку майстерність автора. У 1630 р. був написаний твір «Пристрасть», а згодом пасторальні «Аркади», представлені графині Дербі в Херфілді спільно з Г. Лоуесом, відомим англійським композитором, автором численних пісень. У 1631 р. з'явилися дві епітафії, присвячені кембриджському посильному Хобсону, «Про Шекспіра», а також епітафія маркізі Вінчестерській. Його знамениті «Життєрадісний»(«L'Allegro»); «Задумливий» («Penseroso»), присвячені описові радощів від занять медитацією, є попередниками медитативної лірики XVIII ст., зокрема «цвинтарної школи», відлуння цих творів відчутне в «Елоїзі та Абелярі» А. Поупа. Вони написані в Кембриджі, а також в Хеммерсміті, куди батько Мільтона перебрався в 1631—1632 pp.

Закінчивши Кембридж, Мільтон ще остаточно не вибрав собі фаху, вагаючись поміж саном священика і кар'єрою поета. У 1634 р. виходить його «Ad Patrem», що нагадало батькові про можливі альтернативи у виборі фаху. У 1634 р. Мільтон за порадою свого приятеля композитора Лоуеса створив пастораль «Comus», яка була опублікована анонімно в 1637 р. Пастораль була поставлена в замку Ладлоу з нагоди призначення графа Джона Бріджуотера лордом-президентом Уельсу. Вочевидь, понад усе для означення жанру «Комуса «підходить пасторальна драма. Комус — ім'я язичницького бога, вигаданого самим Мільтоном, він — син Бахуса та Цірцеї, заводить подорожніх у ліс і обертає за допомогою чаклунства на звірів. Одна дама, що заблукала в лісі, потрапляє в полон до Комуса. Брати, котрі її супроводжують, дізнаються про те, що трапилося, й отримують від доброго чарівника, перевдягненого пастухом, корінь рослини, який має визволити даму від чарів Комуса. Усі наполегливі спроби Комуса спокусити даму не мають успіху. Комус розуміє її перевагу. З допомогою богині ріки Северн Сабріни дама остаточно звільняється від чарів Комуса і повертається у замок Ладлоу в супроводі двох братів. Ролі в пасторальній драмі виконували донька Мільтона Аліса та її молодші брати. Драма написана і білим віршем, і римованими восьмивіршами. У ній міститься величезна кількість християнських, язичницьких алюзій, тут присутня типово декоративна образність пасторалі, безпосередність і жвавість єлизаветинської драми та магічний чар спенсерівської «Королеви фей».

У 1635 p. Мільтон переселився в Бакінгемшир, де продовжив свої студії італійської та класичних мов, приділяючи належну увагу і вивченню праць отців церкви. У 1637 р. він створив елегію «Лісіди» («Lycidas»). Швидше всього, це пасторальна поема, присвячена пам'яті Едварда Кїнґа, з котрим М. навчався у Кембриджі і котрий утопився, вирушивши на кораблі в Дублін. Як і Мільтон, Кінг мав незвичайні поетичні здібності та виявляв зацікавленість до вивчення історії релігії. Хоча Кінг не був близьким приятелем Мільтона, його загибель дуже вплинула на останнього, викликавши в його душі помисли про передчасну смерть, про марноту людських прагнень і шанолюбних бажань. Ця поема містить чимало суперечливих висловлювань і думок Мільтона, котрий, вочевидь, перебував у стані душевного сум'яття після сильного потрясіння. Мільтон також страждав від неможливості втілити свої поетичні задуми.

Упродовж наступних тридцяти літ він не створив будь-яких значних творів, за винятком кількох віршів, написаних латиною та італійською мовами; сонетів, з яких варто згадати «Про недавню різанину в П'ємонті», послань до Кромвеля, Ферфакса, Вейна і композитора Лоуеса, з котрим співпрацював під час написання «Комуса «й «Аркадій» , та деяких своїх юних друзів. Протягом двох років Мільтон жив за кордоном (1637— 1639), переважно в Італії, де зустрічався з відомим голландським дипломатом та юристом Г. Гроцієм (1583—1645) і засудженим Г. Ґалілеєм, котрий перебував у вигнанні під Флоренцією. Гроцій був голландським послом в Англії, писав трактати і навіть драми.

Як юрист, фахівець з міжнародного права, Мільтон відомий своїм трактатом «De jure Belli ас Pads», опублікованим у 1625 p. Після повернення із закордонної подорожі Мільтон цілковито присвятив себе заняттям зі своїми племінниками — братами Джоном і Едвардом Філіпсами. Обидва вони надалі тісно пов'яжуть свою долю з літературною діяльністю. Едвард Філіпс був автором філологічного словника англійських неологізмів (1658), літературних біографій сучасників; Джон уславився травестіюванням «Дон Кіхота», перекладами М. де Скюдері й Калпренеда. Саме тоді Мільтон захопився ідеєю створення епічної поеми, присвяченої королю Артуру, про котрого він пише в епітафії Діодатті, який помер за час дворічної відсутності Мільтона.

Тепер Мільтон зайнявся також і політичною діяльністю, доволі активно взявся за журналістику, опублікував низку памфлетів на захист єпископату, провадив диспут із єпископами Джозефом Голлом і Джеймсом Ашером. Д. Голл (1574— 1656) здобув освіту у Кембриджі. Це видатна особистість, надзвичайно оригінальний літератор, котрий почав писати сатири на кшталт Ювенала та започаткував опис характерів, реформатор жанру проповіді. Д. Ашер (15881—1656) — ірландський єпископ, котрий написав ірландською мовою історію світу від його початку і до вигнання євреїв за часів імператора Веспасіана, що згодом вважатиметься джерелом авторизованого варіанту Біблії.

Публіцистика Мільтона 40-х pp. відображає розмаїття інтересів поета. Один за одним з'являються памфлети Мільтона: «Ареопагітика» («Areopagitica», 1644), «Іконоборець» («Eikonoklastes», 1649), «Захист англійського народу»(«Pro Populo Anglicano Defensio», 1650). Мільтон виступає супротивником монархізму та прибічником буржуазної республіки. В «Ареопагітиці» вимальовується образ громадянина республіки, яким уявляє його собі Мільтон: людина-борець, котра відважно обстоює свої переконання.

У 1642 p. Мільтон одружився з дочкою рояліста Мері Поуел, з котрою розлучиться напередодні громадянської війни. У 1643 р. вийшов памфлет М. «Доктрина й інститут розлучення», у якому він обстоював принцип необхідності духовної спорідненості подружжя, що зробило його ім'я одіозним і стало приводом для опублікування ним ще декількох трактатів на цю тему. Серед них варто згадати «Тетрахордон» — чималий твір, близько 110 сторінок. Тетрахордон — це чотириструнна грецька ліра.

У 1644 р. був опублікований трактат «Про освіту», присвячений С. Гартлібу, німцеві з походження, котрий навчався у Кембриджі у 1621— 1626 pp. і став приятелем Мільтона. У тому ж році в трактаті «Ареопагітика» Мільтон захищає свободу друку. Мільтон мав на увазі не лише свободу преси, а й свободу проповідей незалежно від політичних переконань. У 1645 р. до Мільтона повернулася дружина, якої він не бачив три роки. У нього народилися три доньки та син, котрий помер немовлям. На цей час у країні загострилася боротьба між пресвітеріанами й індепендентами. Після страти Карла І Мільтон опублікував трактат «Обов'язки правителів та уряду» (1649), у якому доводив, що король не виконав своїх зобов'язань перед народом, а тому й заслуговував смертної кари за те, що зрадив своєму обов'язку і призвів свою Англію до громадянської війни. Він також стверджував, що народ має право скидати і карати тиранів, критикував пресвітеріан, котрі, на його переконання, становили серйозну загрозу свободі.

За республіканського уряду Мільтон отримав пост латинського секретаря при Державній раді. У його обов'язки входило провадження справ і листування латиною. Увагу сучасників привернула відповідь, яку М. дав єпископу Годену — авторові книги «Портрет його найсвятішої величності у його самотності та медитаціях». Ця книга була опублікована після страти короля, і колишній монарх представлений у ній як особистість вельми достойна та видатна. Вступивши у суперечку з Годеном, Мільтон писав про короля не як про великомученика, а як про зрадника. На захист короля виступив француз — лейденський професор Сальмазіус, котрий звинувачував Мільтона в антимонархізмі, на що Мільтон відгукнувся латинським трактатом «Захист англійського народу». Цей трактат здобув Мільтону європейську славу і водночас накликав на нього ненависть роялістів. У Парижі й Тулузі цей трактат було піддано публічному спаленню. У 1660 p. Мільтон написав трактат «Істинний і легкий шлях до створення вільної Співдружності», у якому він захищає республіканізм і намагається зупинити зростаючий вплив роялістів.

Важким був перебіг особистого життя поета: його перша дружина померла у 1652 р. Через чотири роки Мільтон одружився вдруге, але й друга дружина його теж невдовзі померла. Від напруженої праці Мільтон втрачав зір.

Після реставрації монархії Мільтону довелося переховуватись від властей. Він був заарештований, але завдяки втручанню впливових осіб його звільнили. Мільтон взявся за написання поеми «Втрачений рай» («Paradis Lost»). Відомо, що найперші начерки цього твору датуються 1642 р. Поема була завершена у 1663 p., однак питання про публікацію постало тільки у 1667 р. У 1671 р. була видана поема Мільтона «Повернений рай» («Paradis Regained») і в цьому ж році опублікована трагедія «Самсон-борець» («Samson Agonistes»). За ними вийшла «Історія Британії» («The History of Britain», 1670).

Різноманітними є поетичні жанри, що їх використовував Мільтон у своїй творчості. Найбільше він полюбляв епітафії, послання друзям, сонети. Найкращий твір, написаний латиною, — епітафія Діодатті, про яку вже йшлося; серед інших послань варто згадати «Old Patrem» і «Манзусу». Джіованні Батіста Манзо був близьким другом Т. Тассо і Дж. Маріно. Значну частину епістолярної спадщини Мільтона становлять державні дипломатичні папери, які він писав, виконуючи обов'язки латинського секретаря. їх було виявлено у 1743 р. Найбільший інтерес, на думку деяких дослідників, становлять послання, в яких відображено розправу над протестантами, вчинену за наказом герцога Савойського. Серед латинських прозаїчних творів, окрім проповідей, слід назвати трактат «Про християнську доктрину»(опубл. у 1825). Безумовно, «Книга загальних місць» Мільтона містить чимало повчальних та цікавих думок про ораторське мовлення, різні жанри, його плани та заняття і є зразком сповідальної прози. Це — своєрідна пам'ятка невисловлених думок старого сліпого поета, котрий особливо пильно вглядався у свій внутрішній світ.

Успадкувавши кращі традиції античної ораторської прози, Мільтон писав у складну драматичну епоху, шматовану громадянською війною та політичними роздорами. Послідовно обстоюючи ідеї індепендентизму, Мільтон продемонстрував своє чудове знання ренесансної прози (Т. Мор і Ф. Бекон), біблійної оповідної традиції та неймовірну ерудицію в питаннях історії релігії. Він не був ортодоксальним християнином і радше притримувався аріанських принципів. Аріанізм — вчення лівійського священика, котрий жив у середині III ст. і реформував догму про Трійцю. Нагадаємо, що більшість варварів, які завоювали Римську імперію, за винятком франків, англів і саксів, були навернені у християнство аріанськими єретичними священиками, відтак, аріанська єресь була певним чином близька самому Мільтону, чим пояснюються численні відхилення від канонічної Біблії у «Втраченому раї».

Мільтон помер від нападу подагри у 1674 р. і похований разом зі своїм батьком в Сент Джайлз Кріпплґейт — соборі, що знаходиться в лондонському Сіті.Особистість Мільтона досі викликала чимало дискусій та пересудів. Частина істориків літератури, вочевидь, перебувала в полоні уявлень сучасників поета, котрі засуджували його за трактат про розлучення, деякі, ймовірно, стояли на інших політичних позиціях і критикували його за гострі випади проти короля та королівської влади, якщо вона не виконує покладених на неї народом функцій. Водночас, не можна відмовити Мільтону у славі в нього на батьківщині. Він був визнаним майстром полемічної ораторської прози ще за життя. Його співвітчизники віддавали йому належне: Дж. Драйден створив ритмізований варіант «Втраченого раю «та проголосив поему Мільтона «однією із найвеличніших, найшляхетніших і найпіднесеніших, які коли-небудь створили нація й епоха». У XVIII ст. М. виявився найвпливовішим поетом для медитативних ліриків, поетів «цвинтарної школи». Перед ним схилялися Д. Томсон, Ф. Купер, Е. Філіпс, Сомервіл. В. Блейк створив у 1804 р. поему «Мільтон», в якій оповідається про дух Мільтона, що зійшов на землю, аби врятувати Альбіон силою своєї уяви. Мільтон особливо любили романтики, котрі цінували у ньому великого творця образу Сатани. У XX ст. М. зазнав дошкульних ударів моди та модернізму. Т. С. Еліот звинувачував Мільтона у відсутності чуттєвості, витісненої начебто його книжною вченістю. Він також висловив критичне зауваження на адресу творця «Втраченого раю», сказавши, що той писав англійською мовою як мертвою. Слід віддати належне тим критикам Мільтона у XX ст., котрі, вочевидь, були знайомі з не менш гострими відгуками доктора Джонсона й Апдісона. Перший звинувачував поета в тому, що його англійська мова має чужу ідіоматику, а останній вважав, що англійська мова потонула під ваготою Мільтона. Однак суперечливі думки про Мільтона зовсім не означають применшення його заслуг перед англійською літературою, а в світову літературу він увійшов як автор «Втраченого раю».

«Втраченийрай» (1667) створювався не без урахування існуючих версій про гріхопадіння Адама та Єви, серед яких необхідно згадати драму Г. Ґроція «Вигнаний Адам». Водночас не можна не враховувати, що у ній виразно проступають складні та суперечливі катаклізми епохи, драматичні сторінки історії Англії, яка пережила страту короля, республіку, її падіння та реставрацію монархії. М., котрий брав активну участь у політичній боротьбі на боці індепендентів, не міг не виразити свого ставлення до найпомітніших учасників і вождів революції. Образ Сатани — один із найвагоміших здобутків поетичного генія Мільтона — зазнає серйозної еволюції. Завойовуючи явні симпатії читачів, він іноді заходить у суперечність із намірами автора, що привів його врешті-решт до поразки та капітуляції. Масштаби та глибина зображуваних зіткнень воїнства Сатани з легіонами ангелів вельми недвозначно відсилають до драматичних конфліктів сучасного Мільтону суспільства, про боротьбу зі старим — патріархальним і рутинним, про нове, що пробивається у соціальній структурі, а також — і передовсім — про конфлікти в людській натурі.

«Втрачений рай» — епічна поема, що складається з 12 книг. Між іншим, згідно з початковим задумом, поема мала складатись із 10 книг, які потім були перетворені в 12, а в начерках і чернеткових нотатках Мільтона перераховані релігійні та світські теми, пов'язані з британською історією. Останнє ще раз засвідчує на користь припущення, що в складній метафориці та художній образності поеми чимало ще не розгадано вченими, позаяк стосується конкретних історичних подій і осіб, а гадана релігійна проблематика «топить» усе інше.

У першій книзі поет, дослухаючись до голосу божественної музи, викладає тему твору: падіння людини, котра втратила послух і Рай, потім пояснює причину падіння, розповідає про Сатану, котрий прибрав подобу Змія і втягнув у бунт незчисленні легіони ангелів. Бог звергнув усіх бунтівників у пекло, і дія розпочинається з опису Сатани та його сподвижників, які лежать у киплячому озері, пригніченні поразкою, і обмірковують, як повернути втрачене. Сатана скликає своїх прибічників, заспокоює їх, пробуджує їхній дух і скликає раду. Палац Сатани-Пандемоніум виростає з мороку Хаосу. Найближчий помічник Сатани і його однодумець — Вельзевул. Сатана, як і раніше, зухвалий, він не розкаюється і впевнений, що «ще не все загинуло»: збережений запал неприборканої волі, поряд із безмірною ненавистю, жадобою помсти. «І мужністю — повік не поступатись».

Вельзевул визнає мужність та відвагу Сатани і його здатність вести за собою полки сподвижників. Сатана вже у першій книзі виступає як нескорений, гордий, вольовий індивід, що прощається з блаженним краєм Раю та вітає лиховісний світ Пекла, який не тільки його не страшить, але й додає нових сил та впевненості у своїй перевазі. Характерно, що для надання переконливості силам Сатани Мільтон використовує історичні приклади древніх боїв і сутичок, у яких брали участь лицарі та богатирі з усього світу, — всі вони не можуть дорівнятися силою та могутністю до диявольської армії.

Друга книга відкривається засіданням ради Сатани. Обговорюється питання, як повернути втрачений блаженний край. Молох виступає за відкриту війну, Веліал і Маммон сумніваються у необхідності воювати, оскільки у випадку поразки всіх чекає страшне випробування. Більш дипломатична та розумна промова Маммона, котрий так формулює мету війни: скинути Царя Небес чи повернути свої права. Успіх можливий, стверджує він, лише коли Випадок правитиме одвічною Долею, а Хаос судитиме їхню велику суперечку.

Сатана знову демонструє свої незвичайні здібності, розум, підступність, обачливість. Він пропонує податися шукати спільників у новоствореному світі, де існує людина, улюблена Богом, спробувати з'ясувати, в чому її сила та слабкість, «як вірніш їх звести, вдавшись до обману чи сили». Зухвалий план Сатани викладений в ефектній промові та барвисто відтінений словами Вельзевула, котрий популяризує думки Сатани та вихваляє його задуми: «До меж піднявшись осяйних, удертись в небо за сприяння зброї союзної». Авторитет Сатани увесь час зростає, і від характеристики драматичними способами через монологи його і Вельзевула Мільтон. переходить до розширення функціональності оповідної лінії, що повідомляє про зверхність царственного Сатани. Сам по собі образ грішного у величі цікавий для естетики Мільтона, котрий намагався будувати свою епічну поему на яскравих драматичних контрастах, які підкреслювали б значимість того, що відбувається не лише у зовнішньому світі, але й головно — у внутрішньому. Сатана бере на себе важливу місію встановити контакт з цим світом людей, вирушає у дорогу та долає браму Пекла, пильновану Гріхом і Смертю. Закінчується книга прекрасною панорамою побаченого світу, який відкрився за межею Пекла, де відступає Хаос і починається Природа.

У третій книзі Мільтон закликає небесне світло розвіяти вічну пітьму його власної сліпоти. Звернення до своєї сліпоти — лейтмотив поеми, що має, вочевидь, метафоричний смисл — неможливо зрозуміти й охопити весь сенс людського буття й існування Всесвіту. Мільтон описує Бога, котрий бачить політ Сатани в напрямку до нового світу та провіщає його успіх, падіння та покару людини, підкреслюючи, що людина здійснить гріхопадіння з власної волі, вона цілком здатна протистояти спокусі. Бог-Син пропонує себе в жертву задля спокутування вини людини. Цю жертву Бог приймає і проголошує його Спасителем. Сатана досягає крайньої сфери Всесвіту, знаходить Лімб — «Рай дурнів». Він знаходить східці, які ведуть до Небес, потім летить до Сонця, що вражає його своїм сяйвом, і тут він знаходить чимало нового для себе. Принагідно Мільтон розповідає про будову Всесвіту. Сатана прибирає поміж тим подобу юного Херувима та звертається до Уриїла з проханням показати йому місце перебування людини. Не впізнавши Сатану в подобі прекрасного Херувима, Уриїл спрямовує його до Землі, принагідно розповівши про зміну дня й ночі та будову земної кулі. Сатана приземляється на горі Ніфат у Вірменії.

Книга четверта відкриває іншу грань характеру Сатани — його мучать сумніви та пристрасті, але врешті-решт він вирішує, що зло є благом, і вирушає у Рай. Гра пристрастей виказує ошуканця Сатану, котрий прибрав чужу подобу.

За ним вже давно пильно стежив Уриїл. Опис Раю вражає буянням усіх можливих барв та розмаїттям ландшафтів. Красу та пишноту природи описав не злостивий і гордий Сатана, а сам автор, котрий несподівано з'являється в оповіді. Сатана прибирає подобу морського ворона та сідає на найвище дерево. Спостерігаючи за Адамом і Свою та вражаючись їхньою величною красою, Сатана підслуховує їхню розмову про заборону куштувати плоди з дерева пізнання і вирішує скористатися цим приводом, аби спокусити їх. І Уриїл, котрий стоїть на варті, торкає списом Сатану, тим самим викривши його. Разом із Зефоном він кличе Гавриїла, котрий радить Сатані поглянути вгору і прочитати власну долю на небесах, щоб дізнатися, наскільки легкий і слабкий він у протиборстві.

Прикметно, що наодинці з собою і разом із своїми однодумцями Сатана — сміливий, гордий та сильний, навіть розміри його видаються іншими. Коли ж йому протистоять ангели та сили світла й порядку, він завжди принижений і завжди ремствуючи відступає.

Книга п'ята розпочинається з опису пробудження Адама, а потім і Єви, котрій наснився тривожний сон. Адам втішає її та заспокоює. Перш, ніж узятися за повсякденні труди, вони складають хвалу Богові. Рафаїл, посланий Богом, попереджує Адама про необхідність послуху та про близькість ворога. Вони обговорюють питання свободи волі, призначення, блаженства в Раю. Рафаїл на прохання Адама розповідає йому про те, як Сатана підняв бунт на Небесах і звабив усіх, крім Серафима Абдиїла, котрий протистояв, самотній, усім.

У книзі шостій ідеться про бій Михаїла та Гавриїла проти Сатани та його буйних орд. Битва жорстока, де кожен вождь був воїном, а воїн був вождем. У ході битви Сатана стогне «від смутку, сорому й злоби» та визнає, що принижено його пиху. Одначе Сатана збирає Раду та пропонує хитромудрий план використання пекельних машин та інструментів у битві, задля чого він бере з ґрунту Неба праречовини. У вирішальний момент битви Бог-Син вривається у сонмища ворогів і починає карати їх. Бурею вторгнувся він у лави супротивників. У несказанному гніві він зігнав їх до кришталевої стіни Неба, вона розверзлася, і в це провалля провалились усі вороги.

Сьома книга відкривається звертанням Мільтона до Уранії, музи астрономії, що цілком зрозуміло, адже далі йтиметься про створення світу. Водночас цей ліричний відступ засвідчує, що М. не завжди дотримувався жорстких правил класицизму й урізноманітнював монологи дійових осіб своєю несподіваною з'явою та втручанням. Оповідаючи Адамові про чудеса творення світу за шість днів, Рафаїл розказує про створення людини на сьомий день і нагадує, що Смерть стане покарою за куштування забороненого плоду.

Три книги «Втраченого раю» займає оповідь Гавриїла. Він вдовольнив жагу пізнання Адама, аби той міг розказати про це нащадкам, але закінчує свою розповідь дозволом задавати запитання, звісно, в межах, підвладних людському розуму.

У восьмій книзі Адам запитує Рафаїла про будову Всесвіту, про небесні тіла та їхній рух. Безсумнівно, у відповіді Рафаїла проглядаються елементи суперечки вчених, прихильників копернікової та птолемеївської систем. Потім Адам оповідає Рафаїлу про таїнства свого створення та про бесіду з Богом, в якій прославляє його діяння та просить створити йому подругу для духовного спілкування, оскільки «згода нетривка там, де є нерівність». Рафаїл і Адам обговорюють питання любові та сексу і доходять висновку, що високе кохання та духовна близькість дарують істинне щастя. Адам і Рафаїл прощаються, напучуючи один одного, майже як рівні. Рафаїл ніби вибачається перед Адамом, що йому слід припиняти бесіду та повертатись, а Адам висловлює йому вдячність за лагідність і прихильність.

Дев'ята книга знову починається відступом про трагічний характер оповіді, потім Мільтон згадує Гомера та Вергілія. Сатана потай проникає в Едем і ховається в тілі Змія. Адам і Єва сперечаються про те, що слід працювати окремо, тоді вони більше встигнуть зробити. Єва особливо наполягає на цьому, і Адам погоджується. Змій зваблює Єву своєю мовою, попередньо намагаючись привернути її увагу незвичайно красивою грою свого тіла. Скуштувавши плід з дерева пізнання, Єва розмірковує про нерівність, яка розділяє її з Адамом, і вирішує, що Адам повинен розділити з нею і щастя, і біду. Життя без нього — не життя. Сцена Єви й Адама після того, як Єва скуштувала заборонений плід, — одна із найсильніших у поемі, оскільки передає складну гаму почуттів і переживань грішниці, її провину, яку вона відчуває, але намагається догідливо подати Адамові, її наївні докази про нешкідливість плоду. Якусь мить їхня розмова ведеться на рівних, і тоді Єва й Адам вдаються до взаємних обвинувачень.

У десятій книзі автор розповідає про наслідки гріхопадіння. Бог посилає свого Сина засудити ослушників. Гріх і Смерть, що сиділи біля брами Раю, прокладають шлях від Пекла до новоствореного світу, оселі людини. Сатана повертається в Пекло та хвалькувато заявляє про свою перемогу. Але Сатана і його спільники перетворені на зміїв. Адам і Єва сумують через своє згрішення і вирішують молитвами та сповіддю перед Богом прохати в нього прощення.

В одинадцятій книзі мовиться, як Бог-Син просить за покаянних Адама і Єву перед Батьком. Той провіщає їм вигнання з Раю і посилає архангела Михаїла сповнити його волю. Михаїл повідомляє Адамові та Єві про вигнання їх із Раю і розповідає Адамові про смерть, яка може бувати в різних подобизнах, а потім говорить про майбутнє, про синів, один із котрих уб'є брата. Викладаючи історію людства, Михаїл вселяє в Адама віру у велич Господа і його діянь, говорить про нове покоління праведників.

У дванадцятій книзі йдеться про події, викладені у Новому Заповіті: про з'яву Месії, втілення, смерть, воскресіння та вознесіння Сина Божого, про стан церкви, її кризу до його другого пришестя. Єва, котра спала під час розповіді, під впливом приємних сновидінь прокидається покірною та спокійною. Відступ у розповіді передає стан Михаїла, котрий уподібнюється до мандрівця, що в полудень присів перепочити, хоча йому не терпиться швидше вирушити далі. Він розуміє, що Адам не може відразу збагнути все — минуле й теперішнє, загибле та воскресле. Просвітленість — стан, який характеризує всіх учасників останньої сцени. Адам і Єва полишають Рай із жалем, але умудрені досвідом і необхідністю бути покірними, страждати за правду та довіритися Всевишньому, ні на мить не сумніваючись у вірі: «для віруючих смерть — мов брама у життя».

Епічна поема Мільтона засвідчила про його подиву гідну майстерність психолога, майстра в розкритті внутрішнього світу героїв, еволюції їхніх поглядів на світ, людину, Всесвіт. У ній поєднуються кращі зразки різних жанрів — філософської, релігійної, вченої поезії. Наявність різнорідних пластів оповіді, роль оповідача, котрий втручається удію, яскрава, іноді химерна пишна образність в стилі рококо, майже жорстка карбована гостра структура гравюри, взаємозв'язаність різних описових і драматичних уривків роблять цю поему пам'яткою літературних стилів епохи, її найважливішим документом, адже в поемі Мільтона можна добачати релігійні, політичні, наукові диспути, автобіографічні мотиви, все складне та суперечливе обличчя людини XVII ст., свідка грандіозних, воістину біблійних за мірилом катаклізмів.

«Повернений рай» — епічна поема Мільтона, яка складається з чотирьох книг, — була опублікована в 1671 р. Тема поеми — спокушання Христа в пустелі. Хоча ця поема є своєрідним продовженням першої, у ній тема спокуси вирішується, одначе, по-іншому. Христос протистоїть спокусі і тим самим повертає собі Рай. Змінюється образ Сатани: з масштабного величного ворога людства він перетворюється в «нещасного духа».

«Самсон-борець» — трагедія Мільтона, що, будучи вміщена разом із «Поверненим раєм» в одній книзі, склала своєрідну дилогію. Йдучи за традиціями Есхіла, Софокла й Еврипіда, М. одначе створює драму. Самсон змінюється в процесі розвитку дії — з переможеного, осліпленого чоловіка, котрий переживає свою ганьбу, він перетворюється в борця, котрий мстить за власне приниження, гине разом зі своїми ворогами. Біблійний мотив тісно переплітається тут з яскравим античним колоритом, що підкреслює класицистичний характер трагедії особистості. Таким чином, у своїх героїчних поемах і трагедії Мільтона продемонстрував усі наявні та потенційні можливості класицизму, не догматично, а творчо опанованого ним; англійська оригінальність, національний менталітет проступають крізь античну універсальність моделі, рамки руйнуються, і вільний людський дух торжествує над усіма обмеженнями та заборонами.

В Україні твори Мільтона вперше переклав П. Гулак-Артемовський (російською мовою уривки «Втраченого раю» надруковані в «Украинском вестнике», 1817). Перший український переклад творів Мільтона належить І. Франкові: 1906 р. з його приміткою під заголовком «Із драми «Самсон-борець» була опублікована частина перекладу — монолог Самсона (журнал «Літературно-науковий вістник», кн. 7), 1913 р. у Львові вийшов повний переклад твору «Самсон-борець», здійснений І. Франком; він же супроводив видання статтею про автора. Твори Мільтона перекладали також В. Мисик, Д. Павличко, М. Пилинський, Яр Славутич та ін. Його творчість досліджували І. Франко, Леся Українка й ін.

Н. Соловйова

Твори[ред. | ред. код]

• «Радісний» (L'Allegro), 1632 — ідилія

• «Замислений» (Il Penseroso), 1632 — ідилія

• «Комос» (Comus), 1634 — «маска», наполовину драматичний доробок

• «Люсідас» (Lycidas), 1637 — пасторальна елегія на згадку про університетського товариша

• «Про реформацію в Англії» (Of Reformation in England), 1641 — трактата, прозаїчний памфлет

• «Ареопагітика» (Areopagitica; A speech of Mr. John Milton for the Liberty of Unlicenc’d Printing, to the Parlament of England), 1644 — полемічний трактат

• «Іконоборець» (Eikonoklastes), 1649 —

• «Обов'язки государів та урядів» (The Tenure of Kings and Magistrates), 1649 — політичний памфлет

• «Захист англійського народу» (Defensio pro populo Anglicano), 1650, 1654 — політичний памфлет на захист страти Карла І

• «Повторний захист» (Defensio secunda), 1654 — політичний памфлет на захист страти Карла І

• «Виправдання для себе» (Defensio pro se), 1655 — політичний памфлет на захист страти Карла І

• «Про християнське вчення» (), 1655–60 —

• «Швидкий і легкий шлях встановлення вільної республіки» (), 1660 —

• «Втрачений рай» (Paradise Lost), 1667 — поема

• «Історія Британії» (History of Britain), 1670 —

• «Повернений рай» (Paradise Regained), 1671 — поема

• «Самсон-борець» (Samson Agonistes), 1671 — героїчна трагедія

• «Коротка історія Московії», видана 1682 (A brief History of Moscovia, and other less known Countries lying Eastward of Russia as far as Cathay, gathered from the writings of several Eye-witnesses)

Джонсон Бенджамін

ДЖОНСОН, Бенджамін (Бен) (Jonson, Benjamin — 11.06.1573, Вестмінстер, Лондон — 06.08.1637, Лондон) — англійський поет і драматург.Був сином священика, народився після смерті батька, здогадно у Вестмінстері, де й навчався у школі, очолюваній Вільямом Кемденом, відомим антикваром й істориком, засновником кафедри античної історії в Оксфорді. Джонсон говорив, що зобов'язаний йому «всім, чим він був у мистецтві, і всім, що він знав». Разом із вітчимом, який належав до цеху каменярів, працював на укладанні міської стіни в Сіті. Записався в армію. Був у Фландрії, проявив себе людиною надзвичайної відваги та сили. Приєднався до трупи мандрівних акторів, у якій виконав роль Ієронімо в «Іспанській трагедії», творі, для якого згодом сам дописав декілька сцен. У нотатках театрального мецената Ф. Хенсло Джонсон згадується в 1597 р. як актор і драматург, на той час одружений, і батько однієї дитини. Найперша з відомих п'єс Джонсона — «Острів собак» («The Isle of Dogs», 1597) — була відверто сатиричною, текст її не зберігся, але відомо, що Д. був заарештований за звинуваченням у наклепі. У 1598 р. Джонсон убив на дуелі свого приятеля, уникнув шибениці, але зажив слави кримінального злочинця.

Популярність Джонсона принесла його друга п'єса — «У кожного своя химера» («Every Man in His Humour», 1598). Вона й започаткувала комедію звичаїв — один із провідних жанрів у творчості Джонсона. Одним із виконавців у сценічному втіленні цієї п'єси трупою Лерда Чемберлена в приміщенні театру «Куртина» в 1598 р. був В. Шекспір. Драматург і виконавці по-різному оцінювали художні вартості п'єси. Джонсон був незадоволений постановкою і вважав, що виконавці поцінували її не за ті достоїнства, які були їй притаманні. Наступного року з'явилася п'єса «Кожен без своєї химери» («Every Man out of His Humour», 1599), поставлена в «Глобусі». П'єса продовжила втілення джонсонівської теорії гуморів, згідно з якою кожна людина має свою вдачу, і ця вдача залежить від того, у якій пропорції перебувають в її організмі чотири основні речовини: кров, жовч, вода і флегма. Класифікація, запропонована Джонсоном, цілком відповідає сучасному ученню про чотири основні типи темпераменту. Характери в п'єсах Джонсона, які створювалися в ті ж самі роки, що й твори Шекспіра, були значно одностороннішими, ніж характери складних, непередбачуваних у своїх вчинках шекспірівських героїв. Джонсон і Шекспір були представниками різних напрямів у розвитку драматургії. Шекспір розвивав «неправильну» драму, єдиним принципом якої було не створювати модних правил. Джонсон прагнув до упорядкування прийомів драматургії.

У 1600 р. Джонсон написав п'єсу «Розваги Цинтії» («Cynthia's Revels»), яку виконувала трупа хлопчиків Королівської капели. Цинтією в єлизаветинську епоху називали королеву Єлизавету, За своєю тональністю це була сатирична комедія, у ній Джонсон розпочав свої міркування про традиції придворних свят, які він повинен був розвинути при дворі короля Якова І.

Третій напрям драматургічної діяльності Джонсона розпочався зі створенням у 1603 р. п'єси «Падіння Сеяна» («Sejanus. His Fall»), яка була поставлена в «Глобусі», і був продовжений у 1611 р. п'єсою «Змова Катіліни»(«Catiline. His Conspiracy»). У них Джонсон розробляв популярну в його епоху проблему влади та випробовував свої сили в жанрі трагедії. На відміну від шекспірівських п'єс цього періоду з античними героями, п'єси Джонсона не мали другого, народного, плану. Характери у них були схематичними, головні герої змальовані парами: Сеян — Тіберій, Катіліна — Ціцерон. П'єси Джонсона вибудовувалися за правилами латинської риторики й були позбавлені шекспірівського розмаїття та динамізму. Іноді в них з'являлися грубі сцени, як у класичних трагедіях чи у Шекспіра. Такою є, наприклад, сцена розправи над Сеяном і його малолітньою донькою.

У 1605 р. Джонсон написав свою першу придворну маску «Маска чорноти» («The Masque of Blackness») на замовлення королеви Анни, яка хотіла постати у дванадцяту ніч 1605 р. в образі чорношкірої правительки. У цьому самому році Джонсон знову потрапив у в'язницю за участь у створенні чергової сатири. Таємна рада визнала її сюжет вибухонебезпечним.

Жанр комедії звичаїв розвивався в комедіях «Вольпоне, або Лисиця» («Volpone, or The Foxe», 1605), поставленій у «Глобусі», «Епісін, або Мовчунка» («Epicine, or the Silent Woman», 1609— 1610) й «Алхімік» («The Alchemist», 1610).

У «Вольпоне» діє спритний користолюбець — персонаж, відомий із часів раннього італійського Відродження. Але його збагачення і розорення непідвладні долі. Він сам вигадує, як збагатитися на недоліках людей, які його оточують, і, не боячись гріха, оголошує себе смертельно хворим, обіцяючи спадок найуважнішій людині зі свого оточення. Відтоді йому доводиться лише вислуховувати похвальбу на свою адресу та приймати подарунки, досить недешеві, оскільки кожен із візитерів сподівається повернути усі витрати сторицею. У п'єсі Джонсон ім'я кожного персонажа уподібнене до якоїсь тварини (Вольпоне — Лисиця, його спільник Моска — метушлива надокучлива мошка). Цей прийом відсилає нас і до старовинних байок, і середньовічних алегорій. У фіналі Вольпоне та Моска посварилися, ділячи здобич, і їхні хитрощі викрилися.

В «Алхімікові» Джонсон повторює цей самий прийом: спритний користолюбець збагачується через легковір'я співгромадян, «продаючи» їм безглузді поради про те, як причарувати кохану («зодіти чисту сорочку і закапати по дві краплі оцту у вуха та ніс»), чи про те, як привабити покупців у крамницю. Його також викривають після сварки зі спільниками.

У 1612—1613 pp. Джонсон мешкав у Франції, де був наставником сина В. Ралі, поета й мандрівника. Джонсон набув впливових заступників в особі графа Пембрука, графині Бедфорд, графа та графині Ньюкастл і родини Сідні.

У 1614 р. з'явилася найренесансніша за духом і близька до шекспірівських п'єса Джонсона «Варфоломіївський ярмарок» («Bartholomew Fair»), у якій штовхаються на ярмаркові та обманюють один одного пихаті провінційні дворяни, злодії, конокради, суддя Овербері (Перебір), Ребі Візі (Діляга) — святенник-пуританин, який воює проти лялькового театру. Все тут переростає у штовханину і безглуздя. У гамір ярмарку вплітається пісенька мандрівного співака та музики Найтінгейла (Соловейка), в якій відчувається розмаїття ярмарку: базарні вигуки, пташиний лемент, лайка, шум бійок, дівочий вереск. Водночас сам поет — частинка ярмарку, і рефреном пісеньки стають слова: «Купіть пісеньку! Нову пісеньку!». Ця пісня Найтінгейла побудована за зразком відомого у XVII ст. жанру «вуличних вигуків». У нього є й інші пісеньки та балади. Герой Джонсона знає, що слово може бути й зброєю: «Лише зачепи мене, хай ти рознощик, поет чи механік, я, будь певен, відшукаю приятеля, який за мене відомститься і вигадає пісеньку на тебе і на твою худобу!..»

Незважаючи нате, що Джонсон розходився з Шекспіром у поглядах на завдання та способи створення драматичних творів, критикував його за недбалість стилю і брак ученості, він ставився до Шекспіра з почуттям щонайглибшої поваги. Про це свідчать такі слова Джонсона: «Я люблю цю людину і як ніхто інший шаную її пам'ять, оскільки воістину це була чесна, відверта і незалежна натура». Після смерті Шекспіра Джонсон взяв участь у посмертному виданні шекспірівських п'єс і написав до цього видання вірші, де окреслив значення Шекспіра для його епохи і назвав його «людиною для всіх часів».

Погляди на драматургію Джонсона висловив у передмовах і епілогах до п'єс, а також у збірці критичних нарисів «Ліси, або Відкриття про людей і предмети» («Timber, or Discoveries upon Men and Matter»), опублікованій посмертно в 1640 p. У них Джонсон розмірковує про відмінності у способах пізнання наукою та літературою, підкреслюючи, що письменник, на відміну від ученого, спирається на інтуїцію.

Джонсон приєднався до роздумів свого століття про гострий розум, про розум, що все піддає сумніву. Він вважав, що лише за умови, коли учні підуть далі за свого вчителя, можливим буде рух уперед: «Я вдячний і буду довіку вдячний тим, хто мене навчав, але я не насмілюся вважати, що метою їхньої праці та досліджень була заздрість до того, що зможуть доповнити і відкрити нащадки». Але людина, яка обрала шлях сумнівів і поступу, повинна бути, на думку Джонсона, освіченою і вихованою: «Розум визначає своєрідність і властивості дотепності. Якщо він урівноважений, серйозний і спокійний, такою ж є і його здатність грати словами та поняттями. Якщо розум зіпсований, тоді й дотепність позбавлена краси, деформована». Як людина XVII ст., Джонсон виступав за те, щоб дотепність контролювалася розумом. З іншого боку, він не вважав такий контроль гарантією успіху митця: «Щоб писати добре, слід робити три речі: читати найкращих письменників, слухати найкращих промовців і багато вправлятися самому. Проте без допомоги і прихильності природи жодні мистецтва та правила не мають сили», але й «жодні поради не допоможуть дурневі», «те, що є наслідком злиденності розуму, гірше від хаосу надмірності».

У рік смерті Шекспіра з'явилася п'єса Джонсона «Диявол у дурнях» («The Devil is an Ass», 1616) про маленьке чортенятко Пага (Pug) — щось на взірець шекспірівського пустоголового Пека, який, прийшовши у світ людей, переконується, що люди значно підступніші і зліші, ніж він. Після цього Джонсон не писав для публічного театру протягом десяти років,

У цьому ж 1616 р. Джонсон видав збірку епіграм, підготував зібрання своїх творів і опублікував їх під назвою «Праці» («Works»), яка стане традиційною для англійських видань такого типу. Але сучасники іронічно сприйняли таку назву, вона видалася їм надто пишномовною. До праці письменника ще не звикли ставитися як до чогось серйозного, хоча ще у 80-х роках XVI ст. в Англії широкого розголосу набув трактат Ф. Сідні «Захист поезії», в якому обстоювалася особлива, висока роль поета та поезії в житті суспільства, а чесноти самого Джонсона поціновувалися досить високо: він першим удостоївся звання Поета-лауреата, здобув ступінь магістра мистецтв Оксфордського університету, отримав право читати курс риторики у Грехем-коледжі Лондона і був призначений офіційним літописцем Лондона.

Джонсон зробив внесок у розробку жанру придворної «маски» — святкового дійства на Різдво, Масниці, свято особистого або суспільного характеру, яке відбувалося при дворі з обов'язковою присутністю монарха. Ставив «маски» Д. Ініго Джоне (1573—1652). Виконавцями «масок» часто були придворні, які перевдягалися в костюми античних героїв, християнських святих або пастухів і пастушок, зазвичай, позбавлених будь-якої індивідуальності. Дійство, як правило, проходило у величезній залі святкових церемоній. Його учасники розташовувались у строгій симетрії відносно монарха. За кожним закріплювалося місце. Все розташування відображалося у величезному дзеркалі. «Маска» була емблемою двору. Вона ідеалізувала королівську владу і як жанр протиставлялася сатирі. У «масках» Джонсона королева Анна зображувалася Прекрасною Анною, царицею Океанії; король Джеймс — Паном, богом усієї Природи; принц Уельський — Обероном, Принцом казкового царства. Джонсон ускладнив жанр, увівши в нього «антимаску», яка втілювала світ дисгармонії та хаосу і виконавцями якої були професійні актори. У 1609 р. була представлена «Маска королев» («Masque of Queens»), у 1612 p. — «Повернене кохання» («Love Restored»), у 1616 р. — «Меркурій, врятований від придворних алхіміків» («Mercury Vindicated from the Alchemists at Court»).

Останні п'єси Джонсона: «Склад новин» («The Staple of News», 1626), «Новий заїзд» («The New Inn», 1623), «Магнетична леді»(«The Magnetic Lady», 1631) — молодий критик Драйден назвав старечими і немічними.У 1633 р. Джонсон виступив у жанрі сатири, створивши «Казку про бочку» («A Tale of a Tub»). Наприкінці життя Джонсон побував у Шотландії у свого друга, поета-аристократа Драммонда, власника замку, куди через бідність прийшов пішки. Помер Джонсон у нестатках, заживши слави людини пихатої, скандальної, але безстрашної, відвертої, здатної на сердечну дружбу. До кола його літературного спілкування входили автори, котрі збиралися в таверні «Русалка»: Д. Донн, Ф. Бекон, Ф. Бомонт, Д. Флетчер, Ч. Коттон. Поховали Джонсона з пошаною у Вестмінстерському абатстві. На надмогильній плиті викарбувані слова: «Рідкісний Бен Джонсон» («Rare Ben Jonson»). Шанувальники його таланту видали на його честь збірку пам'ятних елегій. Ціле покоління поетів називало себе «синами Бена».

Окремі вірші Джонсона українською мовою переклав В. Бойченко (опубл. у періодиці). Є. Чорноземова

Драматичні задуми Мільтона і його трагедія «Самсон-борець»

Бортник Є.П.

І

Творчість Джона Мільтона — видатного англійського поета і громадського діяча англійської буржуазної революції XVII ст. все ще не перестає бути предметом дослідження критиків і літературознавців. Значні досягнення зарубіжних мільтоністів за останні 30-40 років проливають нове світло на життя і діяльність англійського поета. Радянські літературознавці та прогресивні зарубіжні дослідники зуміли синтезувати здобутки сучасної критики та надбання попередніх епох, зв’язавши діяльність Мільтона з революційними подіями в Англії 40-50 рр., і тим самим підійти по-новому до оцінки всієї його творчості.

З різних питань, на які наштовхує нас багата творчість Мільтона, ми вибираємо лише одне, досить вузьке питання, зв’язане безпосередньо з найвидатнішим твором останньої доби його життя — трагедією «Самсон-борець». Такий вибір не випадковий. Ця трагедія привернула увагу критиків тільки в наш час, коли появились десятки праць і статей, присвячених їй. Розробляючи найрізноманітніші питання змісту і форми трагедії, англійські і американські критики ще не зовсім розкрили зв’язок цього твору з усією літературною творчістю письменника, зокрема з його драматичними задумами. Мільтон мріяв про драматичний твір, доказом чого є численні нотатки про теми та задуми, що виникли в нього. Може здаватись дивним, чому ж Мільтон, підготовляючись до цього завдання так довго і наполегливо, тільки під кінець свого життя знайшов сюжет, який він зумів здійснити вперше і востаннє в закінченій драматичній формі.

Безпосереднім стимулом для вибору даної теми послужили праці проф. Р.М. Самаріна, який підкреслив особливий інтерес Мільтона до драматургії і театру протягом всього життя. Ця сторінка літературної діяльності Мільтона досі мало вивчена. В англійській і американській критичній літературі, крім зовсім уривкових зауважень про неї, немає окремого, присвяченого їй дослідження. Частково торкнулися цієї теми деякі автори статей: Голз, Генфорд, Талер, Паркер та ін., які зупиняються на таких питаннях, як зацікавлення Мільтона сучасним йому театром, як вплив Шекспіра на поета, як деякі задуми драм тощо, але не пов’язують цих явищ з останнім етапом творчості Мільтона. Вони не враховують того факту, що трагедія «Самсон-борець» з’явилась не випадково і знічев’я, а була останньою закономірною ланкою в довгому ланцюгу його творчих задумів і поривів.

Зацікавлення Мільтона театром пробуджується в кінці 20-х років XVII ст., в період занепаду драми англійського Відродження, коли завдання театру значної обмежуються. Театр стає розвагою придворних і аристократичних кіл і служить пропаганді із сцени монархічних поглядів. В той час посилюється боротьба пуританськи настроєної буржуазії проти театральних вистав як одної з форм розваги. Цей наступ пов’язувався з загальною політичною боротьбою пуритан проти королівської влади і знаходив щораз більшу підтримку серед широких верств суспільства. Найбільш запальні пуритани відкрито вимагали закриття театрів. Театральні вистави в Лондоні йшли з успіхом аж до вибуху громадянської війни в серпні 1642 року. Їх організували не тільки в придворних і публічних театрах, але і в університетах і коледжах, а також на приватних сценах аристократичних родин.

Мільтон, вихований у пуританському дусі, в коледжі і Кембріджському університеті під впливом гуманістичних ідей захопився театром. Вже в першій латинській елегії, написаній в 1626 році, яка разом з іншими латинськими елегіями належить до перших літературних спроб Мільтона, ми можемо знайти рядки, які свідчать про те, що 18-літній поет був уже ознайомлений із сучасним йому лондонським театром.

Описуючи свої безпосередні театральні враження, Мільтон згадує також про репертуар. Проте з цих його загальних зауважень не можна встановити точно, які саме п’єси він бачив.

Із замітки в одному з його прозових трактатів дізнаємось, що він знав і шкільний театр. У студентські роки Мільтона помічається деяке пожвавлення діяльності університетських театрів, до репертуару яких входили латинські і англійські п’єси, побудовані за принципами «вченої драматургії». В поезіях Мільтона університетської доби ми знаходимо деякі згадки про героїв класичних драм, а в елегії поет вдається до форми діалогу, явно запозиченої з драматургії.

Зацікавлення античною драматургією не перешкоджає поетові вивчати англійську драму і оцінити велич його геніального земляка Шекспіра. Виявом його захоплення була похвальна епітафія, надрукована без підпису у виданні творів Шекспіра в 1632 р. Проте не менше приваблює його й антична трагедія. Він ставить грецькі трагедії вище сучасних англійських трагедій, з яких, на його думку, лише деякі заслуговують на постановку.

В 1634 р. Мільтон пише свої перші драматичні спроби «Аркади» і «Комус». Ці твори продовжують традицію англійської «маски», улюбленої форми театральних розваг придворних і аристократичних кіл. Серед десятка драматургів та поетів, таких, як Бомонт, Флетчер, Деккер, Мільтон, Даніель, Чапмен і ін., які культивували цей своєрідний театральний жанр, найбільш талановитим автором масок був Бен Джонсон. Мільтон обрав вид маски — пасторалі. «Комус» належить до найкращих її зравків. Відомий критик В.Д. Кортгоуп говорить про «Комус», що «у цій масці форма пасторалі досягає найвищої і, можливо, найдосконалішої драматичної форми».

«Аркади» — невеличка п’єса (109 рядків), майже фрагмент, тоді як «Комус» — закінчений самостійний твір і, до речі, одна з найдовших масок в англійській літературі (1023 рядки).

Традиційному жанрові маски Мільтон надав глибокого морального звучання. Основна тема «Комуса» — спір Гріха і Чесноти, який проходить між спокусником — Комусом і морально чистою дівчиною. Мотив спокушування, який прозвучав тут уперше, повторюється згодом в головних творах Мільтона. Зображуючи перемогу Чесноти над Гріхом, Мільтон сміливо заговорив про лицемірство вищих кіл, до яких зверталась маска. Критикуючи життя аристократії, він закликав її до чесного життя.

Прийнявши умовну форму «маски», Мільтон намагався зобразити сценічно боротьбу Гріха й Чесноти якомога живо. Тут бачимо танок тварин, які супроводжували Комуса, перевтілення Комуса в селянина, Сабрину в оточенні німф, сільський балет та різні інші ефектні сцени.

Твір Мільтона міг бути найкращим підтвердженням, що навіть розважальний жанр не мусить виключати ідейну спрямованість. Але, незважаючи на глибокий повчальний характер «Комуса». пуритани не могли б назвати його своїм твором, бо їх вражала ненависна їм форма маски, символу двірських розваг. Не назвали його своїм і прихильники розважального театру, бо чужим був для них повчальний зміст твору. «Коли «Комус» був написаний, Мільтон стояв між двома арміями», — каже критик «Комуса» Веріті. Мільтон справді ще не вирішив остаточно, з ким йому йти. Вроджена доброчесність і релігійне виховання зближували його з пуританами, але гуманістична освіта пробудила в ньому розуміння людської природи і потреби розваг. В той час Мільтон був ще далеким від ненависті до всіляких розваг.

Зрозуміло, що такий штучний жанр, як «маска», навіть при таланті Мільтона не міг мати впливу на розвиток англійської драми. Не відчуваючи за собою загальної підтримки, Мільтон занехаяв свої дальші драматичні спроби. Тільки через декілька років ми знаходимо в його записній книжці міркування, які свідчать про те, що театр не переставав його цікавити. Не дивно, що він не погоджувався з такими «світилами» церковної догматики, як Тертульян, Кипріян і Лактанціус, які засуджували театральні вистави як гріховне видовище.

Подорож до Італії в 1638-39 рр. прокинула в Мільтоні давній приспаний інтерес до театру. Вже на початку цієї подорожі, в Парижі, в квітні чи травні 1638 р., він познайомився з видатним нідерландським драматургом Гуго Гроціусом, автором відомих латинських драм. Едуард Філіпс повідомляє, що Гроціус прийняв Мільтона дуже тепло і приділив йому багато уваги. Особисте знайомство з цим драматургом не залишилось без впливу на дальші творчі шукання Мільтона. Критик Едмундсон навіть висловлює здогад, що обидва письменники розмовляли про драму «голландського Шекспіра» Ван-Вонделя, присвячену саме в той час Гроціусу.

Про особливе зацікавлення Мільтона італійською драматургією довідуємось з написаного ним листа до флорентійця Бенедето Буонматтаї в вересні 1636 р. Мільтон прохає в ньому переслати йому список італійських авторів.

Дані біографів Мільтона і його власні згадки про подорож до Італії не говорять нічого про те, чи він відвідував театри. Проте важко повірити, щоб Мільтон, як гість визначних італійських гуманістів, який радо приймав запрошення на концерти і брав участь в літературних академіях, не ознайомився з високою на той час театральною культурою Рима, Флоренції та Неаполя. З випадкової згадки в листі до Гольштеніуса дізнаємось, що в Римі він відвідав кардинала Барберіні і був у його палаці на вечірній музичній виставі, де йшов також фрагмент одної п’єси. Палац Барберіні був тоді осередком театрального життя Рима; на його сцені ставились твори різного жанру — від музичних комедій до релігійних мелодрам. Хоч немає документальних даних, як часто Мільтон бував в італійських театрах, сумнівно, що він був тільки на цій єдиній виставі.

Після перебування Мільтона в Італії він згадує італійську драматургію поруч з античними грецькими драмами, що їх назве пізніше зразком драматичного мистецтва у своїй передмові до трагедії «Самсон-борець». Тоді він познайомився також з роботами італійських критиків, головно Маццоні, Тассо і Кастельветро.

На першу звістку, що на батьківщині почались заворушення, які могли перейти в громадянську війну, Мільтон повернувся з Італії. «Я вважав, — писав він згодом, — що ганебно подорожувати за кордоном для приємності, тоді як мої співгромадяни борються в себе за свободу». Зацікавлення Мільтона політичними подіями проявляється щораз виразніше. Саме в ту пору, коли він виступив з першими памфлетами проти єпископів, в його записній книжці, відомій під назвою «Кембріджський рукопис», де записана більшість його ранніх поем, безпосередньо після поеми «Лісідас» появляється чимало драматичних планів, переважно трагедій. Один з перших дослідників рукопису Массон переконливо довів, що ці записи виникли поступово в 1639-42 рр. і не раз підлягали доповненням, змінам і докорінній переробці.

Записи Мільтона займають сім сторінок. На першій сторінці говориться про сюжет «Утраченого раю» у формі трагедії, на другій коротко про драматичні сюжети із Старого завіту; на двох дальших — про сюжети з англосаксонської історії, ще далі дещо детальніше розроблені задуми релігійних драм і вміщений ще один нарис трагедії на сюжет «Утраченого раю», на останній сторінці знаходимо декілька сюжетів з історії Шотландії і з Біблії.

Усіх записів приблизно сотня, хоч точну кількість встановити важко, тому що Мільтон інколи називає один сюжет різними назвами. Массон, який докладно вивчив рукопис, що зберігається в Кембріджському університеті, вважає, що усіх записів є 9919. Із них 53 — це сюжети, запозичені із Старого завіту, і тільки 8 — із Нового. З англосаксонської історії є 33 сюжети, а з історії Шотландії — 5. Значну кількість тем із Старого завіту пояснити не важко. Мільтон як письменник, який щораз виразніше був зв’язаний з пуританським рухом, звертався до Біблії, зокрема до оповідань із Старого завіту, як до основного джерела натхнення.

Відбираючи біблійні сюжети, Мільтон виходив з історичного становища Англії та актуальних для англійського суспільства в 40-х рр. питань. Обрані ним теми були цікаві не тільки для нього особисто, але й для широкої маси пуритан. Його хвилювали питання про неминучість кари за гріхи, яка спадає на людський рід, приваблювали постаті біблійних пророків і борців за справжню віру, а головне — тема боротьби з тиранією. Легенди Старого завіту саме говорили, як часто царі були несправедливими тиранами.

Перечитуючи англійські історичні хроніки, Мільтон шукав у них паралелі з сучасністю і записував деякі сюжети як можливий матеріал для майбутньої трагедії. В історичних сюжетах повторювались основні мотиви релігійних. Мільтон хотів зображувати воєнні лихоліття, вважаючи їх божою карою за неморальність монарха чи народу. Він бажав прославити борців за народну свободу. Характерно, що головними героями він обирав не тільки королів, але і представників простолюддя. Значне місце займає тема боротьби англійського народу проти королів-тиранів. Історичне становище Англії тієї доби дозволяє зрозуміти, чому Мільтон приділив стільки уваги зображенню несправедливих володарів. Ця тема повинна була набрати у Мільтона актуальної гостроти. Адже він за декілька років перед громадянською війною відчував вороже ставлення суспільства до короля, що зловживав своїми правами.

Переплетіння релігійних та історичних тем виникло у Мільтона з переконання, що Англія є вибраною божою країною, і тому, борючись в ній проти несправедливого монарха, він уявляв собі, що бореться за встановлення «царства божого» на землі.

Із усіх драматичних задумів найбільше зацікавив Мільтона популярний тоді в європейській літературі сюжет «Утраченого раю». Мільтон розробив його аж в чотирьох варіантах. Два перші записи зводяться до списків дійових осіб, серед яких виступають хор ангелів, архангел Михаїл, Люцифер, Адам і Єва та велика кількість алегоричних персонажів. У другому варіанті архангел Михаїл замінений Мойсеєм, додані деякі алегоричні персонажі. У третьому записі намічені головні моменти дії. Драма повинна була починатись прологом, виголошуваним Мойсеєм. Всю першу і другу дію п’єси мали заповнити розмови алегоричних постатей. У третій дії хор повинен був розказувати про повстання Люцифера та про історію його падіння. Адам і Єва мали появитись в четвертій дії вже після свого гріхопадіння. У п’ятій дії передбачалось зображення їх вигнання з раю. Сцена повинна була закінчитись виступом Віри, Надії та Милосердя, які потішають і навчають прогнаних з раю. Останнє слово мало належати хорові.

В четвертому записі цієї п’єси помічається, що Мільтон хотів трохи оживити сценічну дію. Розмови алегоричних постатей мали відійти на другий план, а головними дійовими особами були б Адам і Єва та диявол-спокусник. У пролозі архангел Гавриїл у супроводі хору розказував би про створення світу, бунт ангелів і поразку Люцифера та про зловісні наслідки гріха. Друга дія з алегоричними постатями зовсім пропущена. Замість неї Мільтон хотів ввести ряд сцен між Люцифером та Адамом і Євою. В заключній дії Мільтон все-таки вводить алегоричні постаті, які виголошують деякі філософські думки і повчають, як люди повинні боротись з життєвими злиднями, потішаючи себе надією, що появиться Месія, який поверне людям рай.

Ще декілька драматичних задумів накреслені настільки детально, що можна мати деяке уявлення про хід дії і композицію п’єси. Проте десятки інших сюжетів згадані двома, а то навіть і одним реченням, зафіксованими, мабуть, під час перечитування Біблії чи хронік. До них належить задум трагедії на сюжет із життя Самсона, той єдиний із сотні задумів, який поет здійснив аж під кінець свого життя.

Численні дослідники трагедії «Самсон-борець» згадують цей запис як доказ, що задум трагедії виник у Мільтона вже раніше, але тільки деякі з них звернулися до рукопису й розглянули його разом з іншими драматичними задумами Мільтона. Бажаючи розібратись у різниці між задумом і його здійсненням, критик А.В. Веріті дає, мабуть, найбільш детальний аналіз цього запису у своїй передмові до видання трагедії. На значення такого дослідження вказує інший критик В.Р. Паркер, який вважає, що різні невірні здогади або невмотивовані узагальнення деяких критиків трагедії є наслідком неуважного дослідження нотаток Мільтона.

Вони здебільшого йдуть за класичними зразками, хоч не виключене, що автор «Комуса» в деяких випадках мав на увазі щось посереднє між грецькою трагедією і середньовічним мораліте. Більше як через 20 років після згаданих драматичних задумів, здійснюючи свій первісний проект в трагедії «Самсон-борець», Мільтон звернувся до чистих форм грецької трагедії. Але цей твір не призначався для сцени. Мільтон відмовився не тільки від поділу на дії, а й від сценічних ефектів. Поява Самсона разом з провідником та Даліли у супроводі жінок у яскравих сукнях, які розвіває вітер, — тільки скромна данина цим ефектам.

З прозових трактатів Мільтона, написаних у 40-х р., дізнаємось, що Мільтон думав про інсценізацію своїх драм. Говорячи про свої літературні плани, він відмічає, що той час був невідповідний для створення поеми. Ідея повчати народ трагедією нова в порівнянні з його ранішими поглядами, коли він визнавав тільки естетичний вплив драми. Мільтон мріє про виховну роль театру в «державі пуритан». При цьому він висловлює думку, що людина не може почувати себе щасливою, коли після праці та поважних роздумів не знайде відпочинку й розваги. На його думку, «пуританська держава» повинна б за прикладом античних держав організувати систематично всенародні свята, в яких театральні вистави займали б значне місце. Театр повинен стати одною з найважливіших форм безпосереднього впливу на народ. Звичайно, він відкидав театр Стюартів, розрахований виключно на розвагу публіки, а мав на увазі новий, повчальний театр.

У світлі цих планів треба розглядати й задуми поета 1639-1642 років. Театрові Стюартів він хотів протиставити нову, високоморальну драму, яка мала б сильний вплив на маси.

Із спогадів Едуарда Філіпса ми знаємо, що Мільтон почав розробляти план драми на тему «Утраченого раю». Філіпс згадує, що Мільтон зачитував деякі рядки, якими починався б цей твір, і цитує ці вірші, причому не шість, а десять рядків, які в поемі виступають як звернення Сатани до Сонця.

Не важко зрозуміти, чому Мільтон не мав змоги завершити «Утраченого раю» у формі трагедії і чому не здійснились його інші драматичні задуми. Коли в 1642 р. пуритани добились закриття театрів, стало ясно, що надії поета на створення народного театру в «пуританській державі» виявились даремними. Усі драматичні задуми Мільтона захитались. Крім того, його захопила публіцистична полеміка, якій він все більше і більше віддавав свій письменницький хист.

II

Ознайомлення з драматичними задумами Мільтона дозволяє зробити висновок, що він, маючи за собою на 32-му році життя низку епічно-ліричних поем і маску «Комус», мріяв про те, щоб стати драматургом. Але життя і політичні обставини перешкодили цьому. Мільтон став популярний як автор гострих політичних памфлетів і славний як автор поеми «Утрачений рай». Єдина його трагедія «Самсон-борець» була настільки притьмарена славою епічного поета, що до XX сторіччя історики літератури не присвятили їй належної уваги.

Нахил Мільтона до драматичної форми можна помітити в деяких його прозових трактатах. В них він не раз звертався до драматичних засобів, щоб посилити їх полемічний характер.

Як полеміст, Мільтон не раз звертається за прикладами до біблійних чи історичних подій. Серед них є чимало згадок і про Самсона. То згадує він його для того, щоб провести паралель між зрадницькою роллю єпіскопів у відношенні до короля і роллю Даліли супроти Самсона, то порівнює англійський народ з Самсоном, який одного дня, не витримавши всіх знущань і образ, повстане проти своїх гнобителів. Такі приклади суперечать твердженню сучасного критика Кровза, який вважає, що образ Самсона виник в уяві Мільтона незалежно від політичної обстановки того часу, тільки на основі християнських переказів.

Памфлетна боротьба, якій Мільтон віддавав протягом 20 років свого життя весь свій час та енергію і яка спричинила втрату зору, закінчилась для нього з моментом реставрації Стюартів у 1660 році. Не розуміючи історичних причин падіння республіки, Мільтон глибоко пережив крах своїх надій, його друзі і однодумці були засуджені до жорстокого покарання. Він сам ледве уникнув смерті і тільки на деякий час був ув’язнений і мусив заплатити велику суму грошей. Його прозові твори були демонстративної спалені рукою ката. І саме в ці останні роки життя серед злиднів, переслідувань і глуму з боку королівських прибічників створив Мільтон свої безсмертні поетичні твори.

Зрозуміло, чому сюжет «Утраченого раю» вимагав широкої епічної форми: в ній він міг свобідно дати волю своїй уяві. Драма обмежувала б цю уяву, яка хотіла охопити космічні простори. Але немає найменшого сумніву в тому, що в поемі «Утрачений рай» чимало епізодів і сцен, які підходили б і для драми. В ній чимало діалогів і майже театральних конфліктів. Проф. Р.М. Самарій вказує на те, що чотири останні книги поеми можна вважати п’ятим варіантом драми Мільтона про Адама, введеним в епічне обрамлення і, очевидно, багато в дечому принципіально відмінним від нарисів 39-40-х років. При цьому подається навіть розподіл на окремі дії цієї своєрідної драми.

Драматичні моменти в поемі «Утрачений рай» настільки вразили Драйдена, що він прохав у Мільтона дозволу переробити її на п’єсу, яка справді появилась в 1674 р.

У молоді роки Мільтон хотів написати поему про життя Христа. Пізніше він обрав для свого «Поверненого раю» тільки один епізод з життя Христа, а саме його спокутування Сатаною в пустині. Хоч поема нагадує богословський трактат, цікаво, що епічна розповідь включена в рамки діалогів. Неначе за законами «вченої драматургії», прихильником якої був Мільтон, він зосереджує свою головну увагу на внутрішній дії, на психологічних переживаннях. Мільтонові не вдалось домогтись тут драматичного напруження, бо його Христос вирішує всі конфлікти без зусилля. Релігійна віра Мільтона перешкодила йому зобразити Христа з усіма людськими сумнівами і ваганнями, хоч він і підкреслював просте походження Христа і його антагонізм до багачів.

Не треба доводити, чому ця спроба створити образ позитивного героя закінчилась повною невдачею: повчальна тенденція знесилила творчу уяву поета і перетворила поему в дидактичний теологічний трактат.

Може виникнути питання, які ж безпосередні причини спрямували увагу Мільтона на трагедію? Критик Генфорд висловлює здогад, що трагедія означала для Мільтона завершення його драматичних планів, накреслених ним ще у трактаті 1642 р.

На перший погляд, у Мільтона не було підстав звертатися до трагедії. В епоху Реставрації театр знову став місцем зустрічей і розваг переважно придворної публіки. Легка розважальна комедія єдина задовольняла смаки розбещених придворних кіл. Далекий був Мільтон і від «героїчних трагедій» Драйдена з їх ідеалізацією монархічного ладу, темами любові та дворянської честі. Не міг погодитись він і з теоретичними поглядами Драйдена на театр, де Драйден виразно вихваляв сучасну йому сцену, заявляючи, що вона домоглась особливого успіху з поверненням «його королівської величності», тобто в добу Реставрації, та протиставляючи її античній. Передмову Мільтона до трагедії «Самсон-борець» можна в багатьох відношеннях вважати антитезою теоретичних міркувань Драйдена.

Для Мільтона головним джерелом натхнення залишалась грецька трагедія; у своїй передмові він проголосив творчість Софокла, Евріпіда та Есхіла вершиною художньої майстерності, ще ніким не перевершеною. Із сучасної йому європейської драматургії поет згадав тільки італійські трагедії. Сучасна англійська трагедія викликала в нього глибоке невдоволення і навіть презирство. Мільтон використав свою передмову й для того, щоб виправдати перед пуританами написання трагедії, яка, він підкреслив це з особливим наголосом, ніколи не призначалась для сцени.

Для того, щоб зрозуміти настрої Мільтона, коли він прийшов до обрання сюжету про Самсона, треба згадати особисті переживання поета в ці найбільш критичні для нього роки. Дослідники звертають у першу чергу увагу на паралель між особистим життям Мільтона і Самсона: вони обидва були нещасливі в подружжі, обидва були сліпі, обидва почували себе самотніми, не знайшли розуміння серед оточення, зазнавали глуму і переслідувань. Менше уваги приділили критики паралелі в громадському житті обох борців. Мільтон, як і Самсон, усвідомлював свою велику відповідальність перед народом, бажаючи пожертвувати своїм життям для його морального вдосконалення і політичного визволення. Мільтон пережив глибоке розчарування після того, як віддав всі свої знання і досвід, здоров’я й майно для блага молодої республіки. Він глибоко розчарувався в народі, який, на його думку, погодився добровільно на нове ярмо. Однак головним почуттям, яке оволоділо Мільтоном в останні роки його життя, коли він побачив, що народ знову підіймається проти тирана, було бажання взяти участь в цій боротьбі, довести, що діло, за яке він боровся довгі роки, було праве. Він прагнув помститись за переслідування та образи, яких зазнали він та його однодумці під час Реставрації. Жодне місце в Біблії не розказувало про помсту так поетично, як легенда про Самсона. Поет прагнув натхнути її новими, сучасними мотивами, прагнув своїм твором закликати до боротьби й розбуджувати жадобу помсти. Отже, «Самсона-борця» можна вважати «апофеозом» помсти, подібно як В.Г. Бєлінський вважав поему «Утрачений рай» апофеозом повстання проти авторитету.

Могутня постать Самсона вже давно привернула увагу поета, але якщо в 40-х рр. його цікавили різні епізоди з життя Самсона, то в останньому періоді його життя мотив помсти висувався на перший план. У своїх прозових творах Мільтон згадував Самсона передусім як героя, що піднявсь на боротьбу за визволення свого народу. Його богатирську силу згадав він в «Утраченому раю». У зрілому віці поет наповнює цей образ думками та почуттями, почерпнутими з особистого досвіду. Можна припустити, що в уяві Мільтона пройшла приблизно така ж сама еволюція цього образу, як і в літературних середньовічних пам’ятках на цю тему. Спочатку життя Самсона зображали згідно з біблійним переказом, а згодом основна увага була зосереджена на подвигу Самсона безпосередньо перед його смертю. Цей останній епізод став темою окремих творів, хоч і різних щодо задуму та ідейного змісту.

Іван Франко, який в 1912 році переклав драму «Самсон-борець» на українську мову, вважав за доцільне додати широкий коментарій про цей твір. Він протиставляє цю драму відомій поемі «Утрачений рай», яка забезпечила Мільтону славу геніального поета. Проникливий критик, Франко звертає увагу на те, що пізно було б у наш час перекладати поему про гріхопадіння. Щодо «Самсона», то він, порівнявши його з біблійними джерелами, вказує на всі ті місця, де поет значно відійшов від біблійного переказу і перетворив сюжет про Самсона у драму згідно з власним задумом.

Самсон мав стати для Мільтона зразком національного героя, який здійснює страшну помсту над гнобителями. Через те драматург замінює образ Даліли-блудниці образом дружини Самсона. Мільтон психологічно поглиблює мотиви її поведінки. Вона діє не під впливом погроз з боку філістимлян, а головно як щира патріотка і людина іншої релігійної віри — справжньої «божої», згідної з її переконанням, а не єврейської, яка викликала в ній презирство. Мільтон так щиро захопився переживаннями Даліли, що читач поеми — на думку Франка — має більше симпатії для неї, ніж для Самсона у сцені, коли вона пояснює своєму чоловікові її безвихідне становище.

Тільки читач, для якого Самсон був втіленням ідеї про «праве діло», міг не відчути, що впроваджений у драму образ Гарафи, велетня з Гата, знижує образ Самсона. Гарафа, представник вищої культури, відкидає пропозицію Самсона боротися з ним, невільником, та ще й сліпим. На такий нерівний двобій не дозволила Гарафі його рицарська честь. Ів. Франко висловлює думку, що Мільтон, мабуть, сам не помітив різниці між рівнем двох культур двох противників, коли дав таку позитивну характеристику Гарафі.

У давніх єврейських джерелах Самсон позбавлений рис свідомого патріота, який бореться за свою батьківщину. Мільтон підкреслює ці риси і зображує Самсона як людину з тонкими переживаннями, здатну усвідомити свою головну помилку, через яку він мусить загинути; він не повинен був піддатись спокусам Даліли, забуваючи про своє високе призначення — борця за народну свободу. Усвідомивши свій гріх, Самсон виявляє незвичайну силу волі тим, що замість безжурного життя в родині він обирає завдання месника, приреченого на загибель. Самсон зрікається надії прозріти і стати такою людиною, як раніше. Бог його віри вимагає від нього небувалого подвигу, і він рішається його звершити ціною особистого щастя.

Іван Франко робить кілька глибоких зауважень щодо самої композиції драми, яку Мільтон хотів побудувати за зразком грецької трагедії, хоч не міг обминути і змін відповідно до свого задуму.

Драма Мільтона вся була зведена до внутрішніх переживань, а не до зовнішніх подій. Під кінець життя Мільтона його все менше й менше приваблювали сценічні ефекти, які не важко було здобути з біблійної легенди про Самсона. Мільтон хотів показати борця, який не тільки виступає проти ворогів, а й бореться, змагається сам з собою. Весь драматизм твору побудований на складній гамі переживань Самсона, який від розпачу й зневіри підіймається до вершини людського героїзму, жертвуючи собою для визволення свого народу.

Нічого дивного в тому, що драматичний твір, який мав так мало епізодів і був занадто дидактичний, не міг здобути успіху на сцені. Навіть для сучасників Мільтона цей твір був замало драматичний. Його двічі переробляли для сцени, дарма що Мільтон не вважав його придатним для неї. Першу переробку мав здійснити Олександр Поп на замовлення епіскопа Етербері, якому драма подобалась своєю класичною формою. Друга була підготовлена для театру в Дубліні в 1721 р., але й вона не була поставлена. Твір Мільтона став популярний тільки завдяки прекрасній ораторії Генделя, написаній в 1742 р. До речі, мотив Самсона привабив не одного композитора XVIII і XIX ст. П’ятдесят років тому знайшовся якийсь американець Уайфер, який використав чотири задуми Мільтона і написав чотири драми про Самсона, які, звичайно, не побачили сцени.

Навіть читач цієї драми мусить робити зусилля, щоб стежити за її своєрідною діалектикою. Та таке зусилля чекає сучасного читача й менших і великих поем Мільтона. «Самсон-борець» має ту перевагу над ними, що це твір сильної конденсації, весь натхнений тими глибокими переживаннями поета, які він раніше намагався передавати у ще складнішій формі, багатомовно і менш конкретно.

Треба було довгих років, протягом яких Мільтон мріяв про новий тип драматургії, поки під кінець життя вдалось йому знайти сюжет, що давав йому змогу створити свій духовний заповіт.

Л-ра: Питання мови та літератури зарубіжних країн. – Львів, 1958. – Вип. – 2. – С. 5-17.

НАЗАРІЙ А. НАЗАРОВ

EMBLEMS OF MORE:

ЕМБЛЕМАТИЗМ У ПОЕЗІЇ

ДЖОНА ДОННА

Однією з визначних рис барокового мистецтва є його емблематичність, тож у цій роботі маємо за мету дослідити особливості функціонування цього способу побудови тексту у поезії англійського поета XVII століття Джона Донна.

Хоча Джон Донн більше відомий як „метафізичний” бароковий поет, але його творчість, особливо рання, є складним стильовим синтезом, у якому є елементи як міської карнавальної культури, так і барокової „вченої” образності. Ці стильові рівні ніби накладаються одне на одного, утворюючи химерні переплетіння. Нашою метою є простежити еволюцію цих переплетінь, і таким чином виявити, як в межах творчості одного поета відбулася поступова зміна стильових парадигм – на прикладі кількох віршів простежимо, як принцип ембламатизації набуває нового наповнення.

ПРИВИД

Як думаєш, що вільна бути можеш,

убійнице, від залицянь тепер,

бо від пихи твоєї я помер, –

я привидом прийду до твого ложа

і вздрю тебе при зброї без машкер.

Заблимає тоді товста свіча,

прокинешся, і твій юнак новий,

що спалахи бажання поміча,

враз стане неживий,

у вдаваному сні навтікача,

у дрожі, як осиковий листок,

ховатиме свого безсилля привід,

мертвіший, аніж привид!

Що я скажу тоді – тепер мовчок.

Любов пішла, і ти тепер повинна

йти на спокуту, бо твоя провина

не дасть, щоб ти залишилась невинна.[1]

Перед нами карнавальна література без усіляких домішок – герой ніби приміряє карнавальну маску чи костюм привида, і таким чином має на меті відомстити своїй пихатій коханій. Перед читачем вимальовується художня ситуація, яка цілком могла б слугувати за основу сюжету для ренесансної новели – у Бокаччо за подібними схемами переодягання будуються авантюрні сюжети багатьох оповідок (напр., переодягнений конюший із опов. 2 дня 3 і т.д.).

Наступний вірш („Блоха”) теж має на меті відомститися недоступній дівчині, але відмінність шляхів, які обирає для цього поет, є показовою – вона знаменує перехід до нових творчих парадигм.

БЛОХА

Лише поглянь: у цій блосі –

Твої мізерні одкоші усі:

В моїй крові змочивши зуби,

Вже п’є твою й єднає нас без шлюбу!

Не є, сказала б так і ти,

Це втратою дівочої цноти,

Та в тім зазнаймо насолоди:

Із двох – одна, кров плине, наче води, –

Так запал наш далеко не доходив!

Ти три душі помилуєш від згуби:

В істоті цій ми з’єднані у шлюбі!

Це ти і я, блоха ця нам –

І шлюбне ложе, і вінчальний храм.

Попри батьківську вдачу псину,

Ми вдвох в живому домі із бурштину.

Тож не дозволь, щоби твій гнів

На самогубство міритись посмів,

У вбивствах трьох дійшовши трьох гріхів.

Та пощо злюці боронить?

Невинна кров твій нігтик червонить!

Блохи цієї в чім вина –

Що краплю крові випила вона?

Убивство це – для тебе свято:

„А сил у нас і краплі не узято!”, –

Якщо у цім ще й правда є,

То не надійсь на співчуття моє –

Невинна смерть блошина тебе вб’є!

Вірш, обраний для розгляду й перекладу, користувався великою популярністю в XVII столітті – про це може свідчити той факт, що у виданнях творів Донна з 1635 по 1669 рік саме „Блоха” ставилася напочатку[2]. Можливо, читачі вбачали якусь новизну в цьому вірші, що так імпонувала їм? Спробуємо визначити, в чому саме вона полягала.

Хоча вірш має виразно гумористичний характер, та проте маємо пам’ятати, що „бароковий гумор відрізняється складнішим, порівняно з Відродження, характером. В ньому вже не бринить чиста нота радості й закоханості в життя, а виразніше представлена іронія, сатира. ... ще одна риса барокового комізму – невідповідність між зусиллями і результатами дій персонажа”[3]. Невідповідність героєвої серйозної „орації” з її приводом-блохою і з байдужістю дівчини і створюють комічний ефект.

Поет обігрує англійський фразеологізм „отримати блоху від когось” (‘to get flea from somebody’) – тобто отримати різку відмову в залицяннях. Вірш моделює нібито дзеркальну ситуацію: ліричний герой, отримавши відкоша від коханої, передає їй у свою чергу блоху-відкоша.

Химерний образ-консейт будується, ніби навколо стрижня, навколо образу блохи. Якщо для вірша приводом послугував фразеологізм, то тепер від фразеологізму залишається лише блоха, що перетворюється на емблему, яку тлумачить ліричний герой. Як відомо, емблема – це „предмет, зображення, що умовно виражає певну ідею”[4]. Вже в конкретно-оречевленому обігруванні фразеологізму відчутний перехід до емблематизації – адже, за словами семіотика Олени Григорьєвої, „емблема являє собою посилений варіант фразеологізму”[5] (курсив мій – Н.Н.). Наприклад, в англійських збірниках емблем, що набули поширення наприкінці XVI століття, можна було зустріти ілюстрації, що буквально передавали зміст латинського фразеологізму – „орел не ловить мух” і т. под.[6] Варто звернути увагу, що блоха вже при першому згадуванні у вірші є ілюстрацією абстрактної категорії – вона має показати нікчемність відмови дівчини.

У вірші дуже відчутний риторичний струмінь – адже дівчину автор намагається переконати своїм майстерним красномовством. Уплив ритотрики на поезію – теж характерне для бароко явище. Але мета всієї низки доказів знову цілком належить до карнавальної сфери низу – звабити дівчину.

Примітно, як у вірші переплетені суто бароковий дотеп-wit із образністю міської карнавальної культури. Блоха як емблема зазнає химерного й розлогого метонімічного тлумачення (що є бароковою рисою), але воно не виходить за межі сфери низу – майже всі тлумачення їдко натякають на шлюбне ложе і т. ін. Блосі автор надає таких значень: нікчемність відмови, поєднання у шлюбі, герой і його кохана, шлюбне ложе, вінчальний храм, живі бурштинові стіни (сховок для закоханих).

До цього переліку можна було б додати ще одне значення, у якому авторська іронія доходить апогею: в оригіналі герой скаржиться, що дівчина, розчавивши блоху, забруднила свій нігтик „кров’ю невинності” („in blood of innocence”). Тобто втрата дівочої цноти – річ така ж незначна, як розчавлена блоха!

У голосі ліричного героя вчуваються суто гробіанські інтонації – адже він не намагається завуалювати свої тілесні бажання, а всіляко обігрує їх, маючи на меті епатувати читача, продемонструвати свою свободу від моральних норм.

Цікаво, що в романі „Гаргантюа та Пантагрюель” Франсуа Рабле теж обігрує схожий французький фразеологізм. У Панурга з’являється „блоха у вусі” (розд. VII, кн. IV). Як і Донн, Рабле обігрує фразеологізм – „мати блоху у вусі”, тобто „перебувати в крайньому неспокої”. Ми могли б вважати це за звичайний збіг, але деякі факти примушують поставитися до нього уважніше. Так, один із перших англійських видавців емблемат (збірників емблем із віршованими коментарями), містер Харінгтон, перебував під значним впливом Франсуа Рабле, і в своїх емблемах часто звертався до тієї сфери, яку М. Бахтін назвав „рядами випорожнень і статевого життя” [7]. У Рабле ми бачимо ніби зародок емблеми, який ще не оформився в стійкий принцип. Якщо зважити на ймовірний вплив традиції емблемат на Донна, то помітно, як в нього відбувається „облагородження” емблематичності.

Можемо сказати, що тематично вірш „Блоха” цілком уписується в рамки карнавальної міської культури епохи ренесансу, але формально він уже належить наступній епосі – бароко, а консейт-блоха є „чи не найдивовижніше ускладненим з усіх консейтів поетів-метафізиків”[8].

Тепер можемо зрозуміти, в чому саме полягала новизна, примітна для сучасників Джона Донна – у лоні карнавальної традиції, що ще активно функціонувала, зароджувалися риси нового творчого методу, що виявлялися у вигляді нового способу розробки старих тем – в бароковій емблематичності.

„ГЕОГРАФІЯ КОХАННЯ”

Іншим виявом барокової емблематичності вже на якісно новому рівні в поезії Джона Донна є географічні образи в любовній ліриці. Цей риторичний хід зовсім не був новиною – на нього неодразово можна натрапити в драмах Шекспіра, де вони були не більше ніж словесною грою – примітно, що й тут все ще зберігається зв’язок із грою слів.

Але такого частого і, певне, так своєрідно осмисленого вжитку цей хід набуває лише в поезії метафізиків, і в Джона Донна – зокрема. Наприклад, поет звертається до сонця:

Якщо її очі не засліплять тебе,

То поглянь завтра і скажи мені,

Чи обидві Індії із прянощами й копальнями

Будуть там, де ти їх покинув, чи тут зі мною?

Спитай це в королів, і вони тобі скажуть:

Усі вони лежать тут в одному ліжку![9]

(„Сонце сходить”)

А у вірші „Прощання з плачем” барокова емблематичність одразу впадає в око:

На кулі

Ремісник може вирізьбити

Європу, Азію й Африку,

Зробивши всім те, що було нічим;

Так кожна сльоза,

Що носить твій образ,

Носить у собі земну кулю, цілий світ...[10]

Але це не просто вчена образність, адже „сльози, породжені великим горем, є емблемами більшого (emblems of more)”, як мовиться у першій строфі вірша. Таким чином, почуття ліричного героя набувають всесвітнього контексту, його любов надає смислу навколишній дійсності. Сльоза як проста крапля вологи набуває одухотвореності через кохання – ніби повторюється в мінітюарі акт творення одухотвореного світу з неорганізованого речовинного хаосу.

У вірші відбувається цікаве накладання масштабів: сльоза – глобус – планета. Це потрійна емблема: сльоза є емблемою глобуса, а глобус – земної кулі. І символічна наповненість любов’ю зберігається на всіх рівнях цієї витонченої емблеми: сльозу одухотворює присутність коханої, бездушне дерево перетворює на витвір старанність ремісника, а всесвіт (земну кулю) наповнює Бог!

Така кількарівнева емблема нагадує чимось фугу – жанр, так обожнюваний бароковими композиторами: всі три смислові рівні доповнюють одне дного, як теми триголосної фуги.

„ХРЕСТ”

Якщо в попередніх віршах емблематичність була лише одним із принципів побудови художнього тексту, то у вірші „Хрест” емблематизація набуває винятково важливого значення вже як світоглядна настанова.

Вірш був відповіддю на теологічні суперечки щодо зеперечення образу хреста як символу Бога. Відбувається тотальна емблематизація світу: сама людина й речі мають сенс постільки, поскільки вони позначені хрестом:

І хто мене позбавить сили й права

Хрестоподібно руки ці розправить?

Ти будеш пливучи хрестом собі.

І мачта – наче хрест на палубі.

Внизу, поглянь, хрести в малих речах,

І розпростерсь хрестом у небі птах.

Що бачиш ти на глобусі планети?

Лиш ліній перехресних там перетин!

Поет справді виявляє основоположне значення хреста-емблеми для європейської християнської свідомості. Адже в цій емблемі, як у середохресті, зібрані центральні поняття і їх протиставлення – просторові (верх-низ, право-ліво) і аксіологічні (святе-профанне, добре-зле)[11].

У вірші емблема-хрест зазнає різностороннього тлумачення: як власне хрест-розп’яття, як духовний тягар, і як дія („хреститися” і „хрест” англійською – „cross”), і як символ віри.

У вірші „Хрест” емблема як принцип конструювання художнього світу вірша набуває чи не найповнішого втілення і мистецької завершеності.

На основі проведеного аналізу ми можемо припустити існування деякої генетичної спорідненості між карнавальною маскою дурня чи гробіана і бароковою емблемою. Ця спорідненість помітна при порівнянні віршів „Привид” і „Блоха” – у першому ми бачимо лише маску гробіана на ліричному героєві, але в другому акцент із неї переноситься на об’єкт поетичної рефлексії, але зберігається і навіть гіпертрофується позиція гри зі словом і фразеологізмом, яка трансформується в емблематизм.

Спочатку поет ніби випробує принцип емблеми на „низових” темах, але з часом емблеми набувають вищої наповненості – вони втілюють кохання до жінки („Прощання в сльозах”) і любов до Бога („Хрест”).

Отже, принцип емблематичності зазнав у поезії Джона Донна складної еволюції від суто формального принципу до світоглядної настанови, до способу світосприйняття.

Просвітництво (нім. Aufkldrung, англ. Enligh¬tenment, франц. Siecle des Lumieres, італ. Illuminis-mo, геп. Illustration, рос. Просвещение) — доба в істо¬рії європейської культури (кінець XVII—XVIII ст.), для якої характерні увага до інтелектуально-філо-софського, культурного аспектів життя людини, її соціуму, критика суспільного ладу, офіційної церкви, віра у всесильність інтелекту людини, сподівання на появу «філософа на троні», вимоги встановлення справедливих порядків на основі логоцентричної мо¬делі світобудови. Найчіткіше поняття «П.» окреслив І. Кант («Що таке Просвітництво?», 1784), вказуючи на «уміння користуватися власним розумом», що дасть змогу людству «вийти зі стану неповноліття», в якому воно перебувало доти через «власну провину». На думку філософа, достеменна доба розуму тільки-но розпочалася, задля її реалізації слід відмовитися від віри, авторитету, звичаю, забобонів, необхідно спиратися лише на самостійне судження. Корінь -світ- у назві вказував на головну мету цієї доби: розвіяти пітьму невігластва за допомогою культу ро¬зуму, її представники (Ф. Бекон, Г. Гоббс, Дж. Локк, Ш. Л. Монтеск'є, Вольтер, Ж. Ж. Руссо, Ж. Ламетрі, П. Гольбах, Д. Дідро та ін.) обстоювали ідеї прогресиз¬му, добра, справедливості, прагнули примирити соці¬альні та природні аспекти буття, вважали, що освіта сприяє гармоніюванню раціональної та емоційно-чуттєвої природи людини. Людину просвітники сприйма¬ли як самоцінного індивіда, зробили її об'єктом без¬стороннього спостереження, тлумачили не як кон-кретного, сповненого пристрастями та суперечностями суб'єкта, а як безособового представника роду. Філо¬софія П. набула споглядальних ознак. Такі засади у ставленні до людини зазнали поразки під час їх реалі¬зації французькою революцією 1789. їх також спрос¬товували твори «Історія Тома Джонса, найди» Г. Філдінга, «Пригоди Перігріна Пікля» Т. Дж. Смоллетта, «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» А. Р. Лесажа, «Кларіса Гарло, або Історія молодої леді» С. Річардсона тощо, в яких поставали не бездоганні у моральному аспекті герої. Представники П. не були одностайними у своїх поглядах. Так, А. Е. К. Шефсбері полемізував зі своїм учителем Дж. Локком, Ж. Ж. Руссо обґрунто¬вував свої розходження із енциклопедистами, яких перед тим підтримував, виявляв свої республіканські симпатії, на відміну від монархіста Ш. Л. Монтеск'є. Суперечності культу розуму та абсолютизованої ди¬дактики спричинили розвиток масонських вчень, появу руссоїзму, сентименталізму, преромантизму тощо, відображені, зокрема, у діяльності «бурі і натиску», «геттінгенського гаю», зумовили становлення індиві¬дуально-творчої художньої свідомості, формування романтизму. У кожній країні П. мало свої особливості. Найяскравішим воно видалося у Франції, поміркованим — в Англії, з акцентом на філософсько-етичній проблематиці — в Німеччині. Виразниками ідей П. були енциклопедисти, світоглядна концепція яких сприяла війні за незалежність у США і стала основою конституції країни, спонукала до об'єднання німців у єдину державу тощо. У період П. поширилися жанри робінзонади («Робінзон Крузо» Д. Дефо чи «Простак» Вольтера), філософських повістей, політичних трактатів, сатир («Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта) і т. п., що засвідчували розвиток авторських ідіолектів. У межах П. перетікали стильові струмені просвітницького класицизму, що виник як модифікація класицизму XVII ст. та перейнятого потребою життєподібності просвітницького реалізму (Д. Дефо, Т. Дж. Смоллетт, Д. Дідро та ін.). Існував також дидактичний реалізм, що зумовив розвиток специфічного роману — повчальної притчі (А. Кеттл), ставши передумовою реалізму XIX ст. Були популярними епістолярний роман («Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете, «Юлія, або Нова Елої-за» Ж. Ж. Руссо, «Перські листи» ПІ. Л. Монтеск'є), міщанська драма («Підступність і любов» Ф. Шиллера), трагедія («Едип», «Брут» Вольтера, «Валлен-штайн», «Мессіанська наречена» Ф. ПІиллера, «Іфі-генія в Тавриді» Й.-В. Гете), пригодницький роман, сповідальна проза, публіцистика та інші жанри, переважно прозові. Ідеї П. запроваджені в Росії завдяки українцю Феофану Прокоповичу, розкриті у різ¬ножанрових творах М. Ломоносова, Я. Ковельського, Д. Фонвізіна, О. Радіщева, І. Крилова, Г. Державша та ін., секуляризоване мислення яких часто поєднувалося з ілюзорною ідеєю «освіченого абсолютизму» або із запереченням монархії. О. Радіщев (ода «Воль-ність», «Подорож із Петербургу до Москви») доводив несумісність монархії та свободи. Значну роль у П. відіграла діяльність Московського університету, різних салонів, зокрема княгині Єлени Дашкової. Натомість в Україні за умов національної руїни, ще сильних позицій бароко яскраві вияви П. відсутні. Окремі його елементи помічені у творчості Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди, вплинули на просвітницький реалізм (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко), що розвивався ще у першій чверті XIX ст. П. притаманне і східній культурі. Такий період у японській літературі та культурі XVII—XVIII ст. віднайшов М. Конрад, аналізуючи творчість Іхари Сайкаку, Тікамацу, Мондзаемона, Басьо. У китайському письменстві П. поширилося під час антиманчжурських повстань, що було відображено у трактатах Лі Чжі, Гуан Цзунсі, Гу Яньу, Ван Фучжі та ін. Панівним жанром на той час став прочанський гротескно-коме¬дійний роман про мандри У Чен-еня в Індію, про морські подорожі Ло Mao-дена, анонімна соціально-побутова епопея «Цзінь, Пін, Мей», у якій домінував розгляд долі конкретної людини. У тогочасній прозі посилювалися тенденції антиконфуціанства, зокрема у романі-памфлеті У Цзін-цзи, сентиментальному наративі Цао Сюе-ціня та ін. П. охопило письменство Японії та Кореї з великим запізненням, у другій половині XIX ст. Специфічних форм воно набуло у літературах Близького та Середнього Сходу, інколи було ініційоване елітарними колами суспільства. У Туреччині його напрям називали танзимат (реформи), в Ірані — таджодод (оновлення); там воно зумовило істотні зміни у культурі та письменстві, позначилося на багатьох на-ративних жанрах. Піднесення тенденцій П. характерне для творчості орія Факірмогана Сенапаті, бенгальців Перічанда Міттро, Майкла Модгушудона Дотто.

Преромантизм (нгм. Vorromantik, англ. prero-manticism, франц. preromantisme) — сукупність ідейно-стильових тенденцій у європейському письменстві другої половини XVIII ст. — початку XIX ст., які, не пориваючи із сентименталізмом, передбачали появу романтизму, ставили під сумнів абсолютність логоцентризму, спростовуючи притаманний класицизму та просвітництву культ розуму, що зазнав на той час кризи, осмислювали пафос руссоїзму, наголошували на важливості уваги до сердечних переживань та їх непередбачуваних спалахів, обстоювали критерії шляхетного естетичного смаку та оригінальності. За спостереженням Д. Наливайка, йдеться про остаточно не оформлену художню систему, рух пізнього Просвітництва з елементами руссоїзму, сентименталізму, штюрмерства, заперечення космополітизму та універсалізму, раціоналізму у трактуванні індивідуальної психології. Термін був запроваджений французьким літературознавцем Д. Морне («Огляд історії французької літератури», 1909; «Романтизм у Франції у 18 в.», 1912), характеризує передусім творчість Ж. Ж. Руссо, в якій обґрунтований принцип природної людини, розроблена концепція вільної від умовностей любові. Це поняття застосовував і П. Ван Тігем. Найповніше П. виявився у Шотландії та Англії (творчість Е. Шефсбері, Р. Герда, Дж. і Т. Вортонів, Е. Юнга, Дж. Томсона, Р. Блера, Т. Чаттертона, В. Коллінза, Р. Бернса), набув форми оссіанізму завдяки містифікаціям Дж. Макферсона. У П. з'являються зацікавлення народною творчістю («Пам'ятки давньої англійської поезії» Т. Персі, 1765), історичним минулим, що зумовлює розвиток жанрів рицарського роману, демонологічної повісті («Закоханий диявол» Ж. Казота, 1772), готичного роману Г. Волпола, Д. Бекфорда, Анни Радкліф, Г. Лью -їса та ін., а також комедії, мелодрами, цвинтарної поезії. Тенденції П. спостерігалися й у творах німецьких письменників, зокрема в осередку «Геттін-генського гаю», «Бурі і натиску», розвинулися в доробку американських поетів (Дж. Барло, Ф. Френо), романіста Ч. Брауна. Естетичні засади П. були сформульовані у творі «Роздуми про оригінальну творчість. Лист до автора "Грандісона"» (1759) англійського поета Е. Юнга, який звинуватив сучасних йому письменників у сліпому наслідуванні канонізованої античної класики, хоч і посилався на досвід В. Шекспіра, який, використовуючи інтертекстуальні сюжети, створив оригінальні зразки літератури. Авторитетами для представників П. були також Е. Спенсер і Д. Мільтон. Подібні міркування висловлені у трактатах «Про вплив та використання уяви» (1757) Й.-Я. Бодмера та Й.-Я. Брайтінгера, «Філософські дослідження про походження наших ідей величного та прекрасного» (1759) Е. Берка. Крім руссоїзму та концепції И.-Г. Гер-дера з апологією первинності природи, безпосередньої чуттєвості, народно-архаїчного світосприймання, П. використовував ідею містичного пориву до трансцендентності (И.-Г. Гаманн, Ф. Гемстергайс, Л. К. Сен-Мартен), виробивши антикласицистичну концепцію творчої уяви, генія, осмисливши категорії характеристичного, піднесеного, величного, чудесного як самостійні та самоцінні. П. поширився в Італії (трагедії В. Альф'єрі, В. Монті, роман «Останні листи Джакомо Ортіса» У. Фосколо), Іспанії (X. Кадальсо-і-Васкес, Г. М. де Ховельянос, X. Мелендес Вальдес, Ф. Мартінес да ла Роса), Угорщині (Ш. Кішфалуді, Д. Бержені, М. Чоконаї-Вітез, М. Фазекаш), Росії (М. Карамзін, М. Гнєдич, В. Озеров, В. Жуковський, молодий О. Пушкін), викликавши зустрічні хвилі у кожній національній літературі і підготувавши ґрунт для романтизму, в якому почуття та розум стали антитетичними. У новій українській літературі П. не сформував певної стильової течії, однак його елементи, що відповідали національному характеру, використовували І. Котляревський («Наталка Полтавка»), Г. Квітка-Основ'яненко («Маруся») та ін. Дарина Тетерина («Романтизм — стиль української літератури», 1997) знайшла прояви П. у києворуському та бароковому письменстві, в українській пісні.

Вольтер'янізм, або Вольтер'янство (франц Voltairianisms), — сукупність ідеологічних, естетич них, літературних, дидактичних тенденцій, зумовле них творчістю видатного представника Просвітництві Вольтера (псевдонім Ф. М. Аруе). В. полягав у критиці підвалин абсолютизму, королівського двору, церкви нехтуванні егалітарними інерційними звичаями, в про пагуванні толерантного поводження, галантності, лібертанізму (волелюбності), прогресизму людськоп поступу. Незалежність, скептицизм та раціоналізІІ мислення прихильників В. доповнювалися дотепністю легким еротизмом, парадоксами, дошкульними доте-пами, гостротою спостереження та швидкістю умовне новків. Джерела В. віднаходять у світогляді Епікура,; також у поглядах Ф. Рабле, Мольєра, М. де Монтеня Ш. Сореля, П. Скаррона, Т. Лабрюйєра, Ж. де Лафонте-на та ін., однак концептуального вигляду В. набув завдяки Вольтеру, який, попри апологетизацію просвітницької монархії та заперечення ідеї освіти народних мас, був схильний до безапеляційної соціальної критики, вплинув на письменство та філософію Європи XVIII ст. В. позначився і на літературному процесі громадському житті XIX та XX ст., вживається як синонім вільнолюбства.

Філософські погляди Локка

Головна робота Д. Локка з теоретичної філософії – «Досвід про людський розум» – була закінчена в 1687 році і опублікована в 1690 році.

Роки перед революцією 1688 року, коли Локк не міг без серйозного ризику взяти теоретичну або практичну участь в англійській політиці, він провів, складаючи свій «Досвід про людський розум». Це його найважливіша книга, яка найбільше принесла йому слави, але його вплив на філософію політики був такий великий і такий тривалий, що його можна розглядати як засновника філософського лібералізму, так само як і емпіризму в теорії пізнання.

Локк є най удачливим зі всіх філософів. Він закінчив свою роботу з теоретичної філософії якраз у той момент, коли правління його країни потрапило у руки людей, які розділяли його політичні погляди. В подальші роки найенергійніші і впливовіші політики і філософи підтримували і на практиці і в теорії погляди, які він проповідував. Його політичні теорії, розвинені Монтеск’є, відображені в американській конституції і знаходять вживання всюди, де існує суперечка між президентом і конгресом. На його теорії ще близько п'ятдесяти років тому грунтувалася британська конституція, і так само йшла справа з французькою конституцією, прийнятою в 1871 році.

У Франції 18 століття Локк своїм впливом спочатку був зобов'язаний Вольтеру. За ним пішли філософи і помірні реформатори, крайні ж революціонери пішли за Руссо. Його французькі послідовники, мали рацію вони чи ні, вірили в тісний зв'язок між теорією пізнання Локка і його поглядами на політику.

В Англії цей зв'язок менш помітний. З двох найвідоміших послідовників Локка, Берклі не був значною фігурою в політиці, а Юм належав до партії торі і свої реакційні погляди висловив в «Історії Англії». Але після Канта, коли німецький ідеалізм почав впливати на думку Англії, знову виник зв'язок між філософією і політикою: філософи, які йшли за німецькими ідеалістами, в основному були консерваторами, тоді як послідовники Бентама - радикалами, залишалися вірними традиціям Локка. Проте це співвідношення не було постійним, Т.Г. Грін, наприклад, був одночасно і лібералом і ідеалістом.

Не тільки правильні погляди Локка, але навіть його помилки на практиці були корисні.

Досвідний компонент пізнання, у принципі властивий як емпіристам, так і раціоналістам, був розроблений Локком. Автор «Досвіду про людське розуміння» затверджував, що «на досвіді грунтується все наше знання, від нього, врешті-решт, воно походить».

Зовнішній досвід Локк розумів як те, що складається з відчуттів, а внутрішній – як утворюваний плотським відображенням (рефлексією) душі своєї власної діяльності.

Таким чином, Локк розумів досвід як сукупність зовнішнього і внутрішнього відчуття, заявляючи, що в цьому значенні «всі ідеї походять від відчуття і рефлексії». Філософ послідовно проводив принцип сенсуалізму, сформульований ще в античній філософії, - «немає нічого в думці, чого раніше не було б у відчуттях».

Філософія Локка, як це видно з вивчення «Досвіду про людський розум», всю пронизано певними перевагами і певними недоліками. І ті і інші однаково корисні: недоліки є такими тільки з теоретичної точки зору.

Характерна особливість Локка, яка розповсюджується і на все ліберальний напрям - це відсутність догматизму. Переконання в нашому власному існуванні, існуванні Бога і в істинності математики – ось ті небагато безперечних істин, які Локк успадковував від попередників. Але як би не відрізнялася його теорія від теорій його попередників, в ній він приходить до висновку, що істиною володіти важко і що розумна людина дотримуватиметься своїх поглядів, зберігаючи деяку частку сумніву.

Важлива процедура, яка була здійснена Локком, пов'язана з класифікацією діяльності розуму. Після того, як ми одержали ідеї з досвіду, ми їх повинні обробити.

Доклав свої класифікаторські зусилля Локк і до проблеми видів пізнання.

По-перше, він неявно розрізняє екзистенційні положення і есенційні – існування речі і її єства. І тут можливі три види знання: інтуїтивне, демонстративне і плотське. Або інтуїтивне знання, доказове знання і віра (тому, що плотське знання зближується з вірою).

Інтуїтивне знання Локк розуміє так само, як Декарт. Те, що він називає демонстративним знанням – відповідає дедуктивному знанню у Декарта – просто інший термін, що позначає одне і те ж. І плотське знання теж має аналоги в декартівській філософії: ось коли він, наприклад, говорить про переконаність в існуванні зовнішнього світу – саме це тут мається на увазі Локком під плотським знанням. Найдосконалішим, звичайно, є інтуїтивне знання, потім демонстративне, і якнайменш достовірне – плотське знання.

Ці всі проблеми він обговорює в четвертій частині «Досвіду...». Вона має більш онтологічний характер, тому що тут Локк приводить всі ці роздуми до обговорення проблеми, з якої Декарт починав свою філософію. А Локк, навпаки, це під завісу обговорює, а саме – ступені достовірності нашого знання про існування душі, миру і Бога.

Ще одна популярна, поширена помилка відносно Локка полягає в тому, що він філософ матеріалістичного плану. Якісь підстави для такого роду думки завжди є, на порожньому місці вони не виникають. Для Локка більш достовірне буття Бога, ніж буття зовнішнього світу. Зовнішній світ – це плотське. Це не те, що дане. Це не зовнішній світ – те, що ми зараз з вами усвідомлюємо – це ідеї всі, по Локку. Те, що ми бачимо, безпосередньо усвідомлюємо – ми залишаємося при цьому в рамках нашої власної суб'єктивності.

Ми безпосередньо жодну матеріальну річ сприйняти не можемо: ми сприймаємо тільки власні ідеї. Ідеї викликаються речами, до буття яких ми повинні робити висновки. Тому що у принципі це може бути сновидінням – все, що ми бачимо, – або може безпосередньо Богом викликатися. Тобто тут з того, що ми бачимо ось цей світ, не витікає, що він існує незалежно від нас, по-перше, і, по-друге, що він викликаний схожими речами – на ті речі, які ми бачимо. Принаймні, там немає (в справжніх речах) кольорів і так далі. Але можна взагалі поставити питання: чи є цей світ? звідки ми знаємо, що він є за нашими ідеями?

Декарт доводив буття матеріального миру, відштовхуючись від уявлення про правдивість Бога. Але для Локка це дуже метафізичний аргумент, тому він взагалі ніяк не доводить буття зовнішнього світу. Локк в цьому плані набагато більш скептичний ніж Декарт. Взагалі, він з ряду питань займає скептичну позицію – як про носія, наприклад, психіки (субстанціальності її або несубстанціальності) – так і тут: буття зовнішнього світу недоказове. Буття нашої власної душі ми знаємо з інтуїції – воно інтуїтивно очевидно, достовірно. Буття Бога можна строго довести, затверджує Локк. Строго. Тому що демонстрація – це вищий ступінь довідності. А ось тут ми нічого не можемо зробити.

Правда, він заспокоює нас, що, по-перше, віра в існування зовнішнього світу і так дуже сильна, так що тут докази особливих не треба. Але насправді, продовжує він, нічого не міняється. Здавалося б, парадоксальне міркування.

Головна мета Локка – визначення джерел ідей і видів знання, видів достовірності, що виникають з порівняння, з'єднання або роз'єднання цих ідей. Під ідеєю Локк має у вигляді будь-який об'єкт мислення. Мислення ж він розуміє абсолютно в декартівському значенні, як свідомість про щось.

Ідея – будь-який об'єкт мислення, а мислення – це будь-який душевний акт, що супроводжується свідомістю.

Свідомість може працювати з не-поняттями. Ось ви відчуваєте, ви усвідомлюєте, що бачите зараз щось перед вами – неважливо навіть, що; ось ви цю пляму усвідомлюєте – це акт мислення, що реалізовується у вигляді відчуття, в даному випадку. Мислення не має ніякого відношення до понять. Мислення - будь-який акт свідомості, а свідомість не обов’язково концептуалізована. До понять має відношення тільки діяльність розуму.

Так само, як і Декарт, Локк заперечує несвідомі перцепції – оскільки він пов'язує свідомість з мисленням, несвідомі ідеї, точніше кажучи. Нічого цього немає. Душа цілком пронизана свідомістю. Тут же Локк говорить – ось, в «Введенні» - про негативні і позитивні задачі свого трактату.

Таким чином, негативним або обмежувальним, підсумком всього його дослідження буде розуміння, що далеко не всі питання - традиційні питання метафізики - під силу людському розуму. Навіщо ми взагалі... – ось, треба розуміти це чітко – навіщо братися за дослідження душі, за дослідження здібностей душі? Яке значення це має? Можна відповісти, звичайно, на це питання, що це самоцінно – це дійсно так, не треба шукати ніякої іншої користі, просто саме по собі важливо. Але є і зовнішня користь.

Після того, як ми познаємо, як влаштовано наше пізнання, ми автоматично обкреслимо навкруги нього якісь межі, за які наші здібності пробиратися не в змозі - ось це так звана обмежувальна задача.

Вирішити цю задачу можна лише в результаті строгого і ретельного аналізу душевних сил. Це позитивна сторона. Тобто і позитивна частина – власне аналіз пристрою душі, - і обмежувальні висновки, які з цього витікають. Локк чітко промовляє ось ці дві сторони питання.

Найвідоміший приклад – це кантівська «Критика чистого розуму» - це одночасно дослідження трансцендентальних здібностей пізнання, тобто позитивна якась дія, і обмеження пізнаваних об'єктів. І слово «критика» включає два значення, і ось в «Критиці чистого розуму» ці два значення дійсно дуже вдало об'єднуються. Критика – ця і якась незгода, заперечення, і критика – це дослідження, якщо говорити про етимологію слова.

Повернемося до Локку. Після того, як він завершує артпідготовку, він приступає до з'ясування питання, звідки ж беруться ідеї? Перед ним два варіанти: або вони апріорні, тобто вже наперед дані в душі, або з досвіду. Інших варіантів немає. Ідеї, які з’являються не з досвіду називаються природженими. Локк доводить, що таких нема. Як він це робить? Він використовує дуже простий і дієвий аргумент. Він задає питання: «скажіть, ось природжені ідеї – припустимо, вони є. Але що значить «природжена ідея»? Це значить, що вона відвічно властива людській природі; не якійсь конкретній людині, неважливо, де це людина живе, в яких умовах, і т.д. – якщо ідея природжена, вона завжди буде присутня в ньому. Так? Значить, якщо у людини є природжені ідеї, то вони повинні бути у всіх людей; оскільки, якщо вони властиві людській природі, то, відповідно, повинні бути властиві і всім людям, які люди саме тому, що вони мають людську природу. Отже, якщо природженість пов'язана із загальністю ідей – якщо вони всезагальні, то вони повинні бути всіма зрозумілі одразу.

Локк говорить про внутрішнє відчуття як одне із джерел ідей - про внутрішній досвід. Але що розкриває нам цей досвід? Він розкриває нам пристрій власної душі і її здібностей. Таким чином, передбачається вже, самою фігурою мови передбачається, що є душа, що володіє певними здібностями, які властиві їй незалежно від зовнішніх предметів. І ці здібності ми можемо назвати природженими. Здібності природженими можна назвати. Що Локк і робить.

Він визнає природжені здібності – цього разу вже прямо. Природжені здібності душі – це ті закони, по яких здійснюється діяльність душі і які знаходяться, належать її природі, а не беруться звідкись ззовні. Ці закони можна відкрити у внутрішньому відчутті. Ці закони, або форми діяльності, в точності відповідають тому, що Декарт назвав би «природженими ідеями II класу», як то: мислення, свідомість і т.д. Тобто і в цьому плані відмінність між Декартом і Локком невелика.

Отже, якщо немає природженого знання в такому абсолютному значенні, а можна говорити лише в умовному ключі, то тоді все наше знання береться з досвіду. Досвід буває, як я вже говорив, зовнішній і внутрішній. Ідеї зовнішнього досвіду, або зовнішнього відчуття, Локк називає ідеями відчуттів. Ідеї, які поставляються нам внутрішнім відчуттям, він називає ідеями рефлексії. Знову-таки, термін «ідея» широко їм вживається. Ідеєю він називає те, що ви зараз безпосередньо відчуваєте перед собою – зошити, ручки, - це ідеї по Локку, а не самі речі. Він дотримується тієї ж концепції дупліційного світу, що і Декарт. Ідея відчуття, продовжує він, виникає в душі в результаті дії на нас зовнішніх предметів.

Є душа. Предмети впливають на душу. При дії на душу зовнішні речі як би запускають її внутрішні механізми. Вона вмикається, після зовнішньої дії, і щось починає робити з одержаними ідеями: по-перше, вона їх запам'ятовує, потім відтворює, порівнює, розділяє, сполучає. Ось це вже душевні дії. І ці душевні акти розкриваються в рефлексії.

Далі подивимося, як Локк розрізняв прості і складні ідеї.

Проста ідея (визначення важке, як і всяке елементарне поняття) – це такий предмет думки, в якому ми жодним чином не можемо знайти внутрішню структуру, частину. Наприклад, уявлення про колір: червоний колір – яскравий зразок простої ідеї. Або який-небудь смак візьмемо, запах: ніяких частин в запаху не можна знайти - це проста ідея. Прості ідеї можуть об'єднуватися; виникають конгломерати, які Локк називає складними ідеями. Приклад складної ідеї – грудка снігу. Цей образ об'єднує в собі білизну, холод, розсипчастість і багато інших якості, кожне з яких є простою ідеєю.

Прості ідеї треба відрізняти від модусів простих ідей – досить складне поняття локківської філософії. Модуси простих ідей виникають при повторенні, при розмноженні однієї і тієї ж якісної визначеності. Приклад – протяг. Якщо ми питаємо: ідея протягу – проста або складна ідея, то ми опиняємося в дещо двозначному положенні, по Локку. З одного боку, протяг мислиться як однорідне щось. Це говорить за те, що це проста ідея. Але з другого боку, протяг подільний. А подільність – якість складної ідеї. Локк поєднує цю амбівалентність в терміні «модус простої ідеї». Простою ідеєю протягу буде якесь уявленням про елементарний протяг, атомарності якоїсь, чи що, точки якої-небудь. Але, так чи інакше, тут присутнє розмноження однорідного. Що і закріплюється відповідним терміном.

Локк формулює загальний закон: всі ідеї, говорить він, виникають з досвіду. Не всі ідеї взагалі, а всі прості ідеї беруться з досвіду. Тоді як складні ідеї можуть і не мати архетипів в досвіді. Уявіть собі платинову гору, наприклад. Ось це ідея. Бачили ви платинову гору? Ні, звісно. Значить, не всі ідеї з досвіду? Що ж - це природжена ідея – платинова гора? Ні, просто це складна ідея. А ось ідея платини і ідея гори, які умовно можна назвати простими ідеями (вони насправді непрості, можна і далі ділити, - не в цьому річ), - вони мають досвідчений архетип. Тобто щось було у відчуттях, що їм відповідало.

Що стосується ідеї відчуття, то їх існує дуже багато видів, причому велика частина всієї маси відчуттів ділиться, відповідно розділенням органів чуття. Ось у людини існує п'ять відчуттів – відповідно, п'ять найвеличезніших класів ідей відчуттів: дотикових, нюхових, смакових, тактильних і слухових. Це прості; якщо говорити про елементарні компоненти кожного з цих класів, то так: це прості ідеї відчуттів.

Деякі ідеї, говорить Локк, пов'язані не тільки з відчуттями, але і з рефлексією, тобто не тільки із зовнішнім, але і з внутрішнім відчуттям. Ну, по-перше, ідея буття, наприклад, або ідея єдності: вони не специфіковані зовнішнім відчуттям. Тобто ці ідеї можна одержати і із зовнішнього і з внутрішнього відчуття. Те ж саме з ідеями задоволення і страждання: задоволення може викликатися приємними відчуттями смакового плану, а може викликатися відчуттям власної свободи. Тут Локк говорить, по суті, про давній розподіл задоволень на тілесні і інтелектуальні. Ну, це достатньо стандартно тут поки виглядає, ніяких відкриттів тут він не робить.

Але більш цікаво з'ясувати його позицію щодо простих ідей рефлексії – специфічних, причому, ідей. Рефлексія – це погляд з самого себе; тобто погляд відкриває форми діяльності нашої душі, і відповідно питання про те, які існують прості ідеї рефлексії, рівносильний іншому, дуже важливому питанню: в яких основних видах діяльності душа реалізує своє єство? В чому виявляється, іншими словами єство душі? Ось в тому, в чому виявляється єство душі, то ми і повинні називати простими ідеями рефлексії.

Виявляється ж єство душі, головним чином, в її теоретичній і практичній діяльності. Загальним модусом теоретичної діяльності Локк називає уявлення, або сприйняття. Ну, а самою загальною характеристикою практичної сторони душевного життя є бажання, або воля. Отже, ось наріжне каміння, на якому стоїть душевне життя: на сприйнятті і на бажанні. Причому вся решта форм є похідними, за Локком. Ось, скажімо, пам'ять, уява, інтелект – все це похідні від уявлення - все це різновиди уявлення. Локк називає уяву, пам'ять, відчуття, сумнів, передбачення, розум – простими модусами, модусами простої ідеї рефлексії, а саме сприйняття або уявлення.

І складні ідеї Локк теж класифікує. Він підрозділяє їх на три класи: ідеї субстанції, ідеї модусів і ідеї відношення.

Найважливішим внеском Локка в метафізику Нового часу стало його розрізнення первинних і вторинних якостей.

Терміни не їм були винайдені, але саме з його подачі вони стали дуже популярними і дотепер такими залишаються. Локк не тільки терміни винайшов, але і сам предмет, який він так традиційно застовпив – зафіксував цю позицію в новоєвропейскій метафізиці. Пов’язано це з розділенням речей і образів цих речей.

Локк говорить, що далеко не всі компоненти ідей відчуття, тобто далеко не всі компоненти того світу, який ми безпосередньо сприймаємо у відчуттях ось зараз, схожі на те, як влаштовані самі речі. В самих речах є лише протяг, густина і фігура. Ні кольорів, ні запахів, ні смаків в самих речах немає. А що у них є? Є якийсь рух найдрібніших частинок, які при дії на органи чуття проводять відповідні відчуття. Реально колір є певним різновидом руху матерії, не більш того.

На основі цих міркувань Локк і формулює свою концепцію первинних і вторинних якостей. Він говорить так «ідеями первинних якостей ми повинні називати такі ідеї, які схожі на пристрій самих матеріальних речей. Ідеї вторинних якостей не схожі на те, що їх викликає». Ідея протягу, наприклад, схожа на самі протяжні речі. Ідея форми. Ідея густини. А ідея кольору не схожа на те, що її викликає. Тому колір – ця вторинна якість. А протяг – первинне.

Тут треба тільки не плутати. Тому що локківську позицію іноді спрощують і говорять, що первинні якості існують в самих речах, а вторинні якості – тільки в сприйнятті. Насправді, це не зовсім так. По Локку, і первинні, і вторинні якості існують в речах. Вони об'єктивні: і вторинні, і первинні; але просто ідеї, ще раз повторюю, первинних якостей схожі на самі ці якості, а ідеї вторинних якостей не схожі. Реально, якщо говорити про самі речі, то вторинні якості є модифікаціями первинних.

Первинні якості – форма, а вторинні якості – певна форма найдрібніших частинок, що рухаються по таких і таких законах. Ось якщо закони такі, то цей рух викликає відчуття червоного кольору; якщо закони дещо інші, - відчуття синього кольору.

Слід сказати, що тут Локк підводить підсумки навіть не стільки новоєвропейській філософії, так термінологічно оформляючи проблему, але навіть всієї європейської філософії – ось знаменитий вислів Демокріта: «в думці існує тепле, холодне і т.д., а справді існують лише атоми і пустка». Ця установка з античних часів була достатній в європейській метафізиці, і Локк просто тут фіксує її.

А на якій же підставі Локк вважав, що одні якості, одні ідеї схожі, інші несхожі? Який аргумент? Повинен же бути якийсь довід. Як правило, використовувався «винний аргумент». «винним» його іноді називають тому, що історично доказ ще в античності ілюструвався на прикладі з вином: одній людині вино здається кислим, іншому солодким; але предмет не може бути одночасне і кислим, і солодким - значить, ці якості зовсім в предметі не існують, а існують тільки в сприйнятті. Приблизно такого ж роду доказами користується і Локк. Хоча навіть для нього проблема доказу тут не найважливіша. Для нього це питання очевидне, треба просто термінологічно зафіксувати.

Характеристика суспільних настроїв і літературної доби Просвітництва - Просвітництво у країнах Західної Європи

Вісімнадцяте століття відоме в європейській культурній історії як доба Просвітництва. Просвітництво - широка ідейна течія, яка відображала антифеодальний, антиабсолютистський настрій освіченої частини населення Європи у другій половині сімнадцятого - у вісімнадцятому століттях. Просвітництво - рух у сфері культурного та ідеологічного життя, який включав у себе політичні, суспільні, мистецькі ідеї, зокрема ідеї прогресу, волі, справедливого і розумного соціального устрою, розвитку наукового знання, релігійної поміркованості. Ідеї Просвітництва мали загальнолюдський характер і свідчили, за словами німецького філософа І. Канта, про те, що людство виходить із стану неповноліття. Просвітники були переконані в тому, що раціонально змінюючи, вдосконалюючи суспільні форми життя, можна змінити на краще і кожну людину зокрема. З іншого боку, людина, маючи розум, здатна до морального самовдосконалення, а освіта й виховання кожного покращить і саме суспільство.

У Просвітництві на перший план виходить ідея виховання людини. Англійський філософ Локк був переконаний, що людина з’являється на світ як чистий аркуш, на якому можна накреслити різні моральні й соціальні істини, головне, щоб там був присутній розум. Тому XVIII ст. називають століттям розуму.

На відміну від ренесансних оптимістичних переконань у безмежних можливостях людського розуму, на відміну від раціоналізму XVII століття, коли вірилось у єдино можливий шлях пізнання через розум, в добу Просвітництва була поширена думка про те, що розум обмежений відчуттям, почуттям, досвідом, тому вважалося, що почуття і розум невіддільні і співіснують у гармонії. Наприкінці XVIII ст. були поширеними ідеї французького філософа Ж.-Ж. Руссо про “природну” людину, яку мислитель протиставляв людині “культурній”, штучній, про шкідливий вплив цивілізації на особистість. Відгомін цих ідей можна помітити в “Листах із хутора” П. Куліша.

Упродовж століття віра в розум і міцніла, і слабшала, бо на це впливали і великі наукові відкриття (закон всесвітнього тяжіння Ісака Ньютона, наприклад), і великі катастрофи (загибель міста Ліссабона у 1755 році від землетрусу). В епоху Просвітництва складні філософські ідеї обговорювалися не лише у наукових трактатах, а й у художніх творах, адже особистість цього часу, шукаючи відповідей на свої запитання, спиралась у своїх судженнях не на авторитет або віру, а на власне критичне мислення. Добу Просвітництва ще називають століттям критики, адже світська література висловлювала критичні настрої, цікавилась актуальними суспільними проблемами, критично ставилась до ідейних питань, містичних речей, релігійних вчень. У XVIII ст. набула поширення своєрідна світська форма релігії - деїзм, прихильники якої були переконані, що Бог, хоча і є джерелом усього на світі, не втручається у земне життя, бо воно розвивається за незмінними, раз і назавжди встановленими законами, пізнати які може лише розум і наука.

Різноманіття наукових ідей, учень, уявлень відбились і на основних стилях і напрямах літератури XVIII століття: головними із них були класицизм, рококо і сентименталізм. Рококо - стиль європейського мистецтва (виник у Франції) першої половини XVIII ст., є пізньою стадією бароко. Для нього характерні декоративність, химерність та фантастичність орнаментальних мотивів. Сентименталізм - мистецький напрям у європейській літературі другої половини XVIII ст., виник як реакція проти просвітницького раціоналізму і літературних традицій класицизму. Автори сентиментальних творів надавали перевагу почуттям, захоплювались природою, їхніми героями були прості люди. Класицизм XVIII ст. намагався розвивати ідеї “правильного мистецтва”, досягати зрозумілості мови і чіткості композиції. Упорядковуючи дійсність у художніх образах, класицизм понад усе цікавився загальними моральними проблемами громадського життя. Література стилю рококо була звернена до приватного життя людини, до її психології, проявляла співчуття до її недоліків, шукала легкості, витонченості, безпосередності, щирості художнього мовлення, мала схильність до іронії, дотепного бачення світу. Сентименталізм насамперед цікавився внутрішнім світом літературних персонажів і реальних людей, прагнув якнайповніше показати почуття людини, її емоційне життя, інтуїцію, передчуття, увагу до значущих дрібниць у її духовному житті й побуті, співчуття до інших, утверджуючи таким чином перевагу “серця” над “розумом”, протиставляючи чуттєвість і розсудливість.

Залежно від особливостей стилів і напрямків у літературі XVIII ст. складається система жанрів кожного із згаданих напрямків. Так класицизм залишається вірним жанрам високого стилю - трагедії, епопеї. Рококо тяжіє до любовно-психологічної комедії. Сентименталізм розвивається у змішаному жанрі драми. Прикметною рисою художньої літератури доби Просвітництва було те, що в усіх національних літературах швидко розвиваються і виходять на перший план малі й великі форми прозових жанрів - новела, роман, філософська повість тощо. Саме стрімкий розвиток прози зумовив той факт, що епоху Просвітництва називали століттям прози, хоча в цей період активно творилась і поезія - поеми, елегії, епіграми, балади та інше. Якщо у XVII столітті художні напрями класицизм і бароко виразно розділялись і навіть протиставлялись, то в XVIII столітті напрями та їх естетичні критерії утворювали компромісну єдність, змішувались і взаємодоповнювались.

Просвітницький рух дав поштовх розвиткові різноманітної публіцистики, особливого значення набули з початку XVIII ст. періодичні видання - газети і журнали, більшість письменників цього часу були одночасно і журналістами. Центральним явищем літературного життя Просвітництва були філософська повість і роман, насамперед - роман виховання. Саме у них найяскравіше вираження знаходять просвітницькі тенденції, ідеї перетворення людини, повчальність. В епоху Просвітництва простежується рух до тіснішої взаємодії національних літератур і культур європейських народів, що призвело до утворення єдиної європейської, а потім і всесвітньої літератури.

Італійська література XVIII століття - Просвітництво у країнах Західної Європи

На жаль, у XVIII столітті Італія, яка була лідером епохи Відродження, залишалась політично роздробленою, економічно слабкою, привабливою для завойовників. Усе XVII століття і перші десятиріччя XVIII ст. - це був час глибокого занепаду італійської культури, а Просвітництво в Італії розвинулося порівняно пізно, тому там не було послідовної зміни літературних напрямків. Просвітницький класицизм тут зародився майже одночасно із сентименталізмом, часто риси цих напрямів дивним чином переплітались у творчості одного митця.

У добу Просвітництва в італійській літературі був поширений роман, а також комедія dell’arte, яка мала актуально-сатиричний, викривальний характер.

Найвизначнішими драматургами Італії XVIII ст. були Карло Гольдоні та Карло Гоцці. Гольдоні зазнав великого впливу комедій Мольєра та англійської літератури вісімнадцятого століття. Він обрав справою свого життя реформування італійської комедії, перетворення її з комедії масок на реалістичну соціальну комедію. Справа ця була непростою, бо драматурга цькували, звинувачували у відсутності патріотизму, у наслідуванні французьких зразків тощо. Найвідоміші його твори “Слуга двох господарів”, “Буркотун-благодійник”, “Хитра вдова” та інші. Загалом він написав пона дві сотні драм. Останні роки життя Гольдоні присвятив роботі над мемуарами.

Інший італійський драматург Гоцці став улюбленцем глядачів завдяки казковій п’єсі “Любов до трьох апельсинів”, в якій висміяв усі нововведення Гольдоні у драматургії. Він вважається передтечею романтизму, бо намагався увести в театр фантастику та поезію, показати на сцені великі пристрасті і сильні шляхетні почуття.

Висновки. Доба Просвітництва внесла великі зміни у світогляд європейців XVIII століття, позначилася на філософських переконаннях, наукових поглядах, естетичних і морально-етичних законах того часу. Поява на літературному полі представників класицизму, рококо і сентименталізму зумовила інтерес у суспільстві до проблем громадського життя, приватних стосунків, до внутрішнього психологічного світу особистості, емоційного сприйняття нею подій і явищ реального життя. Письменники-просвітники Англії пропонували як спосіб існування пошук нового і невідомого, створили образ спостережливого героя, який бореться за виживання і викриває недоліки суспільства. І не було важливо, представник він народу чи аристократії. Французька література вісімнадцятого століття підіймала питання виховання особистості, прагнула просвітити монархів, боролася за інтелектуальний поступ нації. Своїм літературним бунтарством прославилась Німеччина - батьківщина “Бурі і натиску”, яка спрямувала зусилля на дослідження народної творчості, а її літературні кумири підіймали проблеми єдності і захисту батьківщини, зворушували сучасників великими пристрастями своїх героїв і замислювалися над сенсом життя людини та значенням її нових відкриттів.

Список літератури

1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття: навч. посібник / Г. Й. Давиденко, М. О. Величко. - Київ: Центр навчальної літератури, 2007. - 292 с.

2. Гавришків Б. Готгольд-Ефраїм Лессінг / Б. Гавришків // Лессінг Г.-Е. Мінна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лаокоон. - Київ: Дніпро, 1976. - С. 5-15.

3. Наливайко Д. Гете: від “Геца” до “Егмонта” / Д. Наливайко // Гете Й.-В. Гец фон Берліхінген із залізною рукою. Егмонт. Страждання молодого Вертера. - Київ: Дніпро, 1982. - С. 5-21.

4. Мізін К. І. Історія німецької літератури: від початків до сьогодення: навч. посібник для студентів-германістів / К. І. Мізін. - Вінниця: Нова книга, 2006. - 336 с.

5. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: життя, філософія, творчість / Б. Б. Шалагінов. - Харків: ТОВ “Веста”; Вид-во “Ранок”, 2003. - 288 с.

6. Ніколенко О. М. Бароко, класицизм, просвітництво: Література XVII-XVIII ст.: посібник для вчителя / О. М. Ніколенко. - Харків: ТОВ “Веста”; Вид-во “Ранок”, 2008. - 225 с.

Тести

1. Яка європейська країна вважається батьківщиною сентименталізму:

а) Італія;

б) Франція;

в) Англія;

г) Німеччина?

2. Хто автор відомого роману “Робінзон Крузо”:

а) Д. Дефо;

б) Сервантес;

в) Дж. Свіфт;

г) Лессінг?

3. Кому належить роман-сатира на суспільство “Мандри Гуллівера”:

а) Д. Дефо;

б) Дж. Свіфту;

в) О. Попу;

г) Ж.-Ж. Руссо?

4. Хто із названих авторів є поетом-співцем Шотландії та її працьовитих селян:

а) Лорнс Стерн;

б) Томас Грей;

в) Роберт Бернс;

г) Річард Шерідан?

5. Під яким літературним псевдонімом працював французький просвітитель Франсуа Марі Аруе:

а) Бомарше;

б) Вольтер;

в) Дж. Свіфт;

г) Р. Бернс?

6. Хто автор публіцистичної скандальної книги “Листи, написані з Лондона про англійців”:

а) Д. Дефо;

б) Вольтер;

в) Ж.-Ж. Руссо;

г) Р. Бернс?

7. Хто із французьких просвітників був ув’язнений за працю “Лист про сліпих для повчання зрячим”:

а) Д. Дідро;

б) Ж.-Ж. Руссо;

в) Д. Дефо;

г) Вольтер?

8. Перу якого драматурга належать комедії “Севільський цирюльник” і “Весілля Фігаро”:

а) Лафонтену;

б) Бомарше;

в) Мольєру;

г) Дідро?

9. Кого із німецьких просвітників називають батьком німецької літератури:

а) Лессінга;

б) Клопштока;

в) Віланда;

г) Шіллера?

10. Хто автор роману “Страждання молодого Вертера”:

а) Гете;

б) Лессінг;

в) Гердер;

г) Шіллер?

Практичне завдання до теми

Прочитайте поезію Роберта Бернса у перекладі І. Франка:

Трагічний уривок

Мені вас жаль, безпомічнії люди,

Котрих жаліти навіть уважають

Гріхом святоші. Я вам спочуваю,

Ви бідні, ви погорджені, без роду,

Бездомні волоцюги, хоч би вас

Загнала в нужду й власная провина.

Адже ж не будь у мене добрих другів,

Хто зна, чи я б не був, як ви, пішов

У пропасть, у поталу і погорду,

Чи я б не був найгірший, найбідніший.

Бо ти, могучий Боже, що Тебе

Я ображав, Ти в своїй доброті

Надав мені тих своїх дарів більше,

Ніж всім товаришам; та я надмірно

Їх надужив, остільки ж нікчемніше

Від простого злочинця, скільки більше

Від нього сил одержав я високих.

Дайте відповідь на запитання:

- До якого суспільного прошарку виявляє співчуття і жаль ліричний герой поета?

- Кому ліричний герой завдячує тим, що сам не потрапив у життєву прірву?

- Які емоції автора передає вірш?

Завдання для дискусій і обговорень

Діяч епохи Просвітництва Дені Дідро наголошував: “Коли чоловіки зневажливо ставляться до жінки, це майже завжди показує, що вона перша забулась у своїх стосунках із ними”.

Дайте відповідь на запитання:

- Чи поділяєте ви думку про те, що причина зневажливого ставлення до жінки з боку чоловіків переважно криється в ній самій? Умотивуйте свою відповідь.

Запитання для самоконтролю

1. У чому специфіка мистецтва і літератури епохи Просвітництва? Яка їх відмінність від ренесансних естетичних переконань?

2. Яка головна думка роману Даніеля Дефо “Робінзон Крузо”? У чому повчальність цього твору?

3. Які суспільні, політичні явища та людські моральні якості знайшли своє висвітлення в сатиричному романі Джонатана Свіфта “Мандри Гуллівера”?

4. Які основні мотиви поетичної творчості шотландця Роберта Бернса?

5. Які суспільні й естетичні переконання мали представники німецького літературно-політичного руху “Буря і натиск” (так звані “штюрмери”)?

Література епохи Просвітництва у Німеччині - Просвітництво у країнах Західної Європи

Німеччина у XVIII столітті була досить відсталою, розділеною на окремі землі країною, слабкою в економічному плані. Її дуже ослабила Тридцятирічна війна (1618-1648), а німецька інтелігенція навіть соромилась рідної мови і послуговувалась французькою. Тому діячі німецького Просвітництва першочерговим завданням вважали національне об’єднання країни і створення національної літератури. Просвітництво Німеччини аж до другої половини XVIII ст. не підіймало серйозних політичних проблем, які були окреслені пізніше Лессінгом у його драмі “Емілія Галотті” і у драмах молодого Шиллера. У країні були дві офіційно визнані релігії - католицизм і лютеранство, тому релігійна проблематика не була такою актуальною, як, наприклад, у Франції. Найвідомішими філософами Німеччини доби Просвітництва були Кант, Фіхте і Гегель.

Становлення німецької просвітницької літератури пов’язане із творчістю Іоганна Крістофера Готшеда (17001766), який навчався в Кенігсберзькому університеті, був професором Лейпцігського університету. Саме він у своїх теоретичних працях (“Раціональна риторика”, “Досвід критичної теорії для німців”, “Основні положення німецького стилю” та інших) поставив перед літературою морально-суспільні завдання, висунув вимогу професійної майстерності. Проте сам він писав твори у традиційних класичних жанрах (оди, послання та ін.), цікавився християнськими легендами, торкався біблійних тем.

Вождем сентименталізму, який зародився в німецькій літературі в 40-ві роки XVIII ст., став Фрідріх Готліб Клопшток (1724-1803) - автор відомої епічної поеми “Мессіяда” про діяння Ісуса Христа, творів на релігійні сюжети “Смерть Адама”, “Соломон”, “Давид”. Ліричні поезії Клопшток писав про кохання, природу, пізніше - на патріотичні теми.

Криза сентименталізму виявилась у творчості Крістофера Мартіна Вілданда (1733-1813), який писав твори, сповнені християнського благочестя і релігійного містицизму. Його роман “Історія Агатона” Лессінг назвав першим і єдиним романом для мислячої людини із класичним смаком. У творі “Дон Сільвіо де Розальва, або Перемога природи над мрійливістю”, побудованому за схемою “Дон Кіхота”, досліджується свідомість фантазера, де ілюзія постає як реальність. Інші твори Віланда - “Комічні розповіді”, поема “Музаріон, або Філософія грацій”, поеми “Ірис і Ценіда”, “Новий Амадіс” та інші. Кращим поетичним твором Віланда вважається поема “Оберон”. У Веймарі поет багато років видавав журнал “Німецький Меркурій” - один із найавторитетніших часописів Німеччини.

Батьком нової німецької літератури називають Готхольда Ефраїма Лессінга (1729-1781), основні естетичні праці якого “Лаокоон” і “Гамбурзька драматургія” відіграли велику роль у літературному і суспільному житті Німеччини вісімнадцятого століття. Захопившись театром, Лессінг написав свою першу комедію “Молодий учений”. У Берліні він замість кар’єри професора університету обрав життя бідного, але незалежного професійного літератора - писав вірші, епіграми, байки, комедії. Своєю драмою в прозі “Міс Сара Сімпсон” він значно вплинув на розвиток німецької драматургії. Естетичний трактат “Лаокоон, або Про межі живопису й поезії” містив критику естетичних принципів французького класицизму, а центральне місце в ньому займало з’ясування меж між живописом і мистецтвом поетичного слова. До естетичних переконань Лессінга належали вимоги динамізму характеру і дії, упевненість у великій ролі уяви, у необхідності створювати сильні, мужні характери, які живуть за законами гармонії розуму і почуттів, віра у суспільне призначення мистецтва і в його вплив на вдосконалення людини. Найвідоміші драми Лессінга - “Емілія Галотті”, “Мінна фон Барнхельм, або Солдатське щастя”, трагедія “Гіангір, або Знехтування трону” та інші. Лессінгові належать також памфлет “Vademecum для пана Ланге”, незакінчена трагедія “Самуель Генці”, драматична поема “Натан Мудрий”, заслуговують на увагу і деякі юнацькі комедії Лессінга, зокрема “Вільнодумець”, “Молодий учений” та “Євреї”. Серед полемічних творів Лессінгові належать так звані “реабілітації” - “Реабілітація Горація”, “Реабілітація Лемніуса”, “Реабілітація Кардана”, “Реабілітація Кохлея” та ін. Наприклад, у “Реабілітації Горація” автор виступив проти звинувачень римського поета в аморальності, доводив, що з літературних творів не потрібно судити про особисте життя і переконання автора.

“Міс Сара Сімпсон” була першою німецькою “міщанською” драмою, викликом класицизмові, в якій автор висміяв звичаї німецького бюргерства, торкнувся проблем моралі і віротерпимості, твір має антифеодальне спрямування, бо драматург розповів про долю простої дівчини Сари, яку звабив аристократ Меллефонт. П’єса “Мінна фон Барнхельм” спрямована проти загарбницької політики Пруссії, головним героєм твору був офіцер прусської армії, наділений шляхетністю і мужністю, який не вірнопідданий монарха, а передова людина свого часу.

Свої думки, спрямовані проти класицизму і релігійної тематики в поезії Лессінг висловив у циклі “Листи про найновішу німецьку літературу” (1759-1765), у циклі памфлетів “Анти-Геце” він обстоює свободу наукових досліджень.

У 70-80-х роках XVIII століття у Німеччині зародився літературно-політичний рух “Буря і натиск” (“Sturm und Drang”), найголовнішими представниками якого були Й. Гердер, Ф. Шиллер і Й.-В. Гете. Дотримуючись ідей європейського сентименталізму, вони повстали проти диктату розуму і “здорового глузду”, бо вважали, що суспільний лад можна змінити шляхом діяльності видатної особистості. Теоретиком нового руху був Іоганн Готфрід Гердер (1744-1803), який вплинув на все молоде покоління і особливо на Гете. Гердер закликав співвітчизників збирати фольклор (видав збірку “Народні пісні”), писав розвідки про народну поезію. Досліджував він і мову (“Про походження мови”).

В історії німецького Просвітництва особливе місце займає Фрідріх Шиллер (1759-1805) – випускник Штутгардської військової академії Вже його перша драма “Розбійники” була наповнена бунтарським пафосом і ненавистю до поневолювачів людини. Такими самими були й інші його ранні твори - “Змова Фієско в Генуї”, “Підступність і кохання”, “Дон Карлос”.

Шиллерові належать драми “Валленштейн”, “Орлеанська діва”, “Вільгельм Телль” та ін. Він писав також історичні праці, зокрема йому належить “Історія Тридцятилітньої війни”, статті з питань естетики (“Листи про естетичне виховання людини”, наприклад). Фрідріх Шиллер дружив із Гете, який “подарував” йому кілька тем для творів. Усі п’єси Шиллера пізнього часу були поставлені у Веймарському театрі, яким багато років керував Гете. Великої уваги заслуговує лірика Шиллера з її повстанням проти рабства, ідеями захисту батьківщини, перевагами суспільного обов’язку над особистими інтересами тощо.

Вершиною німецького Просвітництва є творчість Йогана-Вольфганга Гете (1749-1832), геніального поета, прозаїка, драматурга, вченого і філософа, якому судилося жити в епоху перетворення Європи з феодальної на промислову. Гете був активним державним діячем, займав високі чиновницькі посади, багато мандрував і знав сім мов. Його літературна спадщина нараховує вісімдесят томів. Разом із Ф. Шиллером Гете розвинув жанр балади, найвідоміші з його балад - “Вільшаний король”, “Рибалка”, “Співець”, “Коринфська наречена”, “Щуролов” та інші.

Першим зрілим твором Гете була драма “Гец фон Берліхінген із залізною рукою” - це була перша в німецькій літературі спроба історичної драми із “бунтівним сюжетом”. Її головний герой - шляхетний лицар, зраджений найкращим другом, несправедливо засуджений імператором, якому так вірно служив усе життя. Приніс славу Гете його роман “Страждання молодого Вертера”, який став предметом наслідування його друзів-“штюрмерів” (від німецького “штурм унд дранг”), написаний в епістолярній формі.

До “штюрмерського” періоду творчості Гете належить його трагедія “Егмонт” про національно-визвольний рух на території Нідерландів проти іспанського панування. Головний герой Егмонт також гине через підступність іспанського герцога Альби - одного із високопоставлених окупантів, представників короля Іспанії. До якісно нової естетичної і стильової системи у творчості Гете, яку ще називають “веймарською класикою”, належать драми “Іфігенія в Тавриді” і “Торквато Тассо”.

У циклі романів “Вільгельм Майстер” Гете піднімає питання про необхідність подолання “німецької убогості”. Філософсько-політичним, художньо-естетичним синтезом не тільки творчості Гете, а й усієї епохи Просвітництва є трагедія “Фауст”, у якій автор торкається проблем науки, мистецтва, філософії, кохання, віри, миру і війни, багатства і слави, добра і зла тощо. Головною ж проблемою твору є сутність життя людини, пошуки прекрасної миті, яку хотілося б навічно зупинити. Її автор вбачає у праці, в активній діяльності.

Просвітництво в літературі Англії XVIII століття - Просвітництво у країнах Західної Європи

Англія стала батьківщиною сентименталізму, назва якого походить від назви повісті “Сентиментальна подорож” письменника Лоуренса Стерна, хоча ще до нього інший письменник С. Річардсон узаконив у літературі культ почуття, своєрідне “блукання серця”, поезію сліз, афектацію духовного страждання. Афектація - штучна піднесеність і збудженість, перебільшений і підкреслений вияв якого-небудь почуття, настрою. На відміну від класицистів, які захоплювалися героями та героїчним, сентименталісти вважали за необхідне звертатися до відображення людей слабких, скривджених, зворушливо нещасливих. Сентименталісти звернули особливу увагу на почуття, настрої, тривоги, інтуїцію, передчуття, на природу, співзвучну внутрішньому світові персонажів. Вони мали на меті прикрашати та ідеалізувати дійсність, розчулювати читача, показувати пейзаж через сприйняття серцем простої особистості з народу.

Англійська література доби Просвітництва має три періоди - література раннього Просвітництва (1688-1730), література класичного Просвітництва (1730-1750) і література пізнього Просвітництва (1750-1780). У роки першого періоду англійські просвітники різко виступають проти феодальних пережитків і релігійного лицемірства. Серед них - філософи Шефтсбері, Мандевілль, поет О. Поп і романіст Д. Дефо.

Найбільш яскравим представником поезії англійського класицизму був Олександр Поп (Поуп) (1688-1744), перші вірші якого з’явилися, коли авторові було шістнадцять років. Серед найвідоміших творів Попа - “Пасторалі”, “Досвід про критику” (переказ у віршах “Мистецтва поезії” Буало), поема “Віндзорський ліс”, героїчно-комічний епос “Викрадення локона” та інші. О. Поп переклав англійською мовою “Іліаду” і “Одіссею”, займався виданням творів В. Шекспіра. Дружив із Джонатаном Свіфтом. Головні ідеї англійської просвітницької реформи поет виклав у віршованому трактаті “Досвід про людину” (автор називав трактат листами), який складався із чотирьох розділів: перший - листи про ставлення людини до Всесвіту, другий - про розум і почуття, третій - про єдність людини і суспільства, четвертий - роздуми про щастя.

Одним із найвідоміших англійських письменників доби Просвітництва був Д. Дефо (1660-1731). Його творча спадщина вражає: він залишив близько чотирьох сотень праць, двісті п’ятдесят з яких були опубліковані за життя автора. Проте всесвітню славу приніс йому роман “Робінзон Крузо”. Всупереч мріям батька про церковну кар’єру сина, сам майбутній письменник марив подорожами і пригодами в далеких країнах. Участь у повстанні і необхідність приховувати свою особу після його придушення змусили Даніеля змінити своє родове прізвище “Фо” на “Дефо”, займатись торгівлею мужньо боротись із бідністю. Зацікавившись журналістикою, Дефо написав статтю, в якій підтримав право людини на свободу і вільний вибір релігії, за що навіть посидів у тюрмі, а ще три дні його виставляли на ганьбу на різних майданах Лондона. Упродовж п’ятнадцяти років Дефо займався політикою і письменством. Просвітительський роман “Робінзон Крузо” приніс йому небачену славу. У творі автор показав шлях морального відродження людини, перенесеної з цивілізованого суспільства, сповненого недоліків, у природні умови, де вижити можна було лише завдяки старанній праці, власному розумові, винахідливості, хоробрості, завдяки єднанню з природою. Тому тема праці стала в романі основною. Неперехідна цінність роману полягає у прославленні сміливого пошуку і відкриття нових земель, звеличенні мужності, наполегливості, винахідливості, сміливої боротьби за виживання. Автор показав, що суспільство псує людину, а відродитися вона може, злившись із природою. Поштовхом до написання роману стала реальна історія моряка Олександра Селькірка, який і був прообразом Робінзона. Робінзон Крузо - і є “природна людина”, бо він самотужки навчився всіх сільськогосподарських робіт і всі необхідні для життя на безлюдному острові речі виготовив власними руками, а ще приручив тварин і вистояв у боротьбі проти дикунів-канібалів, захистивши своє господарство і врятувавши життя дикуна, якого назвав П’ятницею. Він не лише захистив нецивілізовану людину від переслідувачів-людоїдів, а ще згодом навчив його всього, що умів сам, привчив до праці.

Чимало передових ідей висловив у своїх творах Джонатан Свіфт (1667-1745), життя якого теж щасливим назвати важко, адже він ріс без батька, в дитинстві перебував під опікою дядька, певний час був секретарем у свого далекого родича. Літературну творчість він розпочав у тридцять років, коли ним був написаний перший памфлет “Битва книг”, сатира “Казка про бочку”. Частину життя Дж. Свіфт жив у Ірландії, де народився. Живучи в Лондоні, він писав памфлети, спрямовані проти війни, виступав проти хабарництва. Письменник також відігравав визначну політичну роль у житті Англії, адже був довіреною особою прем’єр-міністра уряду лорда Болінброка, неофіційним радником кабінету міністрів. Він славився своєю чесністю і непідкупністю, завжди боровся за свободу Ірландії. Своє майно Джонатан Свіфт заповів на будівництво притулку для психічно хворих людей. Найвідоміший твір письменника - “Мандри Гуллівера”, розповідь про казкові подорожі героя до різних країн, яких насправді немає, до країн ліліпутів, мавпоподібних істот і шляхетних коней тощо. Цей роман насправді був сатирою на суспільство, в якому процвітали пиха, жадібність, жорстокість, свавілля, інтриги, несправедливість, незліченні моральні вади тощо. Автор мав ілюзорні романтичні наміри виправити і вдосконалити світ людей. У кожній частині роману (подорожі до чергової екзотичної, неймовірної країни) Свіфт показує англійську реальність - парламентську боротьбу, придворні інтриги, шпигування і пліткування, продажність, зрадництво тощо. “Мандри Гуллівера” мали величезний резонанс і вплинули на всю подальшу англійську сатиру наступних часів.

У період класичного Просвітництва художня література Англії досягла найбільшого розквіту. Вона представлена іменами С. Річардсона, Г. Філдінга, Т.-Д. Смоллета, Дж. Лілло, Р. Шерідана та інших. Семюель Річардсон належав до поміркованих просвітників, був першим творцем сентиментального сімейно-побутового роману, першим в англійській літературі звернув увагу на почуття простих людей у своїх романах “Памела”, “Клариса Гарлоу”, “Історія сера Чарльза Грандісона”, які принесла авторові світову славу. Твір “Клариса Гарлоу” був першим англійським романом у листах, його метою стало прагнення письменника пробудити совість у читачів, повернути англійському суспільству активне ставлення до проблем моралі. У ньому розповідалося про долю героїні Клариси, яка необачно закохалась у “щирого джентльмена”, негідника Ловелеса (це ім’я згодом стало символом) і після багатьох злигоднів потрапила на суспільне дно, а потім - у боргову тюрму.

Письменник Генрі Філдінг став відомий романом “Історія Тома Джонса, знайди” - своєрідною пародією на “Кларису”, бо жертвою інтриг, спокуси і обману став юнак, а його рятівницею - кохана дівчина. Цей письменник уперше увів у літературний твір оповідача - себе самого, що дало йому можливість поділитись із читачем власними поглядами. Інші твори Філдінга - “Любов у різних масках” та ін.

Велику популярність завоювали твори Тобайяса Джорджа Смолетта, автора романів “Родрік Рендом”, “Перигрін Пікль” та ін. Письменник перебував на межі просвітницького і передромантичного світоглядів, був поборником національної свободи свого народу. Англійська просвітницька драматургія представлена іменами Стиля, Аддісона, Лілло, Шерідана.

Період пізнього Просвітництва - це був час панування сентименталізму, представленого творами Лоренса Стерна (“Сентиментальна подорож”, “Тристан Шенді”), Джеймса Томсона (автор поем “Літо”, “Осінь”, “Зима”, “Весна”), Едуарда Юнга (філософська поема “Скарга, або Нічні думи про життя, смерть і безсмертя”), Томаса Грея (“Елегія, написана на сільському кладовищі”) тощо.

Улюбленцем мільйонів став шотландський поет Роберт Бернс (1749-1796), який у своїх творах змальовував життя й характери селян (“Був бідний фермер батько мій”), виступав проти соціального й національного гноблення (“Веселі жебраки”), висловлював революційні настрої (“Дерево свободи”, “Чесна бідність”). Бернсу належить збірка поезій “Вірші”, переважно на шотландському діалекті. Знаючи фольклорну поезію Шотландії та Англії, Р. Бернс використовував її традиції у власних творах, поєднував високу майстерність і простоту. Головними мотивами його поезій стали кохання і дружба, взаємини людини і природи, право молодості на щастя, суспільна нерівність, любов до життя і зневага до багатства. Поряд із піснями про кохання, розлуку, творами на популярні народні мотиви поет написав великі твори - “Джон Ячмінне Зерня”, “Дружба колишніх днів” та інші. Захищаючи Р. Бернса від звинувачень у “грубості” і “плебействі”, Вальтер Скотт зазначив, що поетові притаманні почуття власної гідності простої людини з гордою душею, як були вони притаманними для афінського чи римського громадянина. Але Роберт Бернс говорив не лише про свою зневагу до влади. Важлива складова його поезії - любов до чесних простих трудівників з їх високими моральними законами і повагою до звичаїв предків.

У роки Великої французької революції поет написав твори “Пісні смерті”, “Дерево Свободи” та інші.

Література французького Просвітництва XVIII століття - Просвітництво у країнах Західної Європи

На відміну від англійського Просвітництва, яке сформувалося після завершення у XVIII столітті буржуазної революції, Просвітництво у Франції розвивалося в умовах революційних настроїв і боротьби буржуазії проти монархії і феодалізму. Ці настрої і боротьба постійно зростали, тому й французька література XVIII ст. відзначалася сильним громадянським пафосом і волелюбними настроями. Французьке Просвітництво мало риси енциклопедичності, бо більшість письменників були фахівцями в галузях гуманітарних і природничих наук, зверталися до питань естетики, літературної критики, філософії та родинної й суспільної моралі. Французьке Просвітництво ще називають добою філософів, адже саме тоді виникла так звана “наукова поезія” - великі поетичні твори описово-повчального характеру, філософські поеми тощо. Важливим етапом у розвитку французької драматургії стала творчість Вольтера, який вклав у класичні форми актуальний, злободенний зміст та наповнив драму суспільною і філософською проблематикою. У розвитку комедії окреслилися тенденції до посилення повчальних моментів. Виникає жанр “серйозної комедії” та її різновид - “слізна комедія”, з другої половини XVIII століття комедія набуває рис сатиричного памфлету.

В історії літератури французького Просвітництва виділяють два періоди: перший - від початку до середини XVIII ст., коли набули великого значення твори М. Монтеск’є та Вольтера, і другий період - друга половина століття, коли стали відомими імена Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Бомарше та інших.

Просвітитель Вольтер (1694-1778), справжнє ім’я якого Франсуа Марі Аруе, поставив свою літературну і публіцистичну творчість на службу єдиній меті - викриттю монархії з її деспотизмом, критиці аристократичного свавілля і церковної нетерпимості. Працюючи у найрізноманітніших жанрах, Вольтер наклав відбиток своєї думки на увесь просвітницьких рух. Освіта, здобута в єзуїтському коледжі, його не задовольнила. Уведений в аристократичні кола, він прославився дотепністю, гострим розумом, в’їдливістю, за що навіть посидів у Бастилії, де працював над поемою про Генріха IV і трагедією “Едіп”. Цей твір і прославив автора під іменем Вольтер, відтоді його почали вважати наступником Корнеля і Расіна, найсильнішим трагічним поетом Франції. Стосунки Вольтера з аристократами були непростими, бо він часто викликав їх невдоволення, за що отримував великі та дрібні помсти, навіть ув’язнення.

Висланий за межі Франції, Вольтер певний час (три роки) перебував в Англії, де помітив низку переваг у політичному та економічному житті країни, адже там діяла конституція і був парламент, які обмежували королівську владу. У вигнанні Вольтер завершив поему “Генріада”, “Історію Карла ХІІ”. Були задумані (і дописані вже у Франції) трагедії “Брут”, “Смерть Цезаря”, “Еріфіла” та інші. Вольтер прагнув досягти фінансової незалежності, яка б дала йому можливість друкувати свої твори за кордоном і не зважати на цензуру в рідній країні.

Великий скандал спричинила книга Вольтера “Листи, написані з Лондона, про англійців”, де, порівнюючи суспільне життя в Англії та Франції, автор викривав релігійну нетерпимість і феодальні порядки на своїй батьківщині. Видавець книги за те, що посмів її надрукувати, потрапив у Бастилію, твір був спалений за рішенням парламенту, а сам автор урятувався втечею з Парижа.

За життя Вольтер написав 27 трагедій і 25 комедій. Він виявив себе новатором театру - запровадив масові сцени, змінні декорації тощо, часто він і сам виступав на сцені. Найяскравішим із прозових творів того часу став “Задіг” - одна із філософських повістей, призначених для читання в салоні Вольтерової приятельки і прихильниці маркізи дю Шатле, яка часто захищала і переховувала Вольтера від гніву можновладців. Фаворитка короля Людовіка XV маркіза Помпадур ставилася до письменника прихильно і намагалася наблизити його до королівського двору, вона посприяла тому, що Вольтерові замовили оперу “Принцеса Наваррська”, яку сам автор назвав “балаганним фарсом”, але яка принесла йому славу у придворних колах, різні королівські милості, придворний титул і членство у Французькій Академії. Однак за спроби загравання із сильними світу письменник знову був покараний, внаслідок чого йому знову довелось залишити двір і Париж.

Три роки Вольтер провів при дворі прусського короля Фрідріха ІІ, де письменник написав працю “Доба Луї XIV. XVIII століття”, у якій містилися характеристики монархів і політиків XVII століття. Конфлікт із прусським монархом змусив Вольтера покинути країну.

Вольтер став співробітником “Енциклопедії” Дідро та д’Аламбера, вів жваве листування з монархами різних держав. Оселившись на кордоні між Францією і Швейцарією, написав низку нових філософських повістей, зокрема “Кандід”, “Простодушний” та ін., працював над “Філософським словником”. Ім’я письменника зумовило появу слова “вольтер’янство”, що означало “безстрашне вільнодумство і волелюбність”.

Політичним ідеалом Вольтера-просвітника стала освічена монархія, він розробляв основні принципи просвітницького класицизму, які найповніше проявились у його драматичних творах. Вольтер звертався до етичних проблем, розробляв античні, східні та середньовічні сюжети, активно вводив у дію простонародних героїв (“Семираміда”, “Орест”, “Китайський сирота”, “Закони Міноса” тощо). Не позбавлені впливу просвітницького класицизму і прозові твори Вольтера, в яких переважає певні філософська ідея, яка ілюструється художнім сюжетом.

На другому етапі французького Просвітництва стало відомим ім’я Дені Дідро (1713-1784), який також вважав, що поет має бути філософом. Один із його перших творів “Філософські думки”, де йшлось про незгоду автора із вірою в дива та з аскетичним придушенням плоті, був знищений. За інший твір “Лист про сліпих для повчання зрячим”, де були висловлені атеїстичні думки, письменник був ув’язнений. Багато років життя і зусиль Дідро віддав грандіозній праці: разом з д’Аламбером він майже тридцять років трудився над виданням багатотомного твору - “Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв та ремесел” (35 томів), участь у роботі над енциклопедією брали найвидатніші інтелектуали Франції. Певний час Дені Дідро прожив у Росії, де продав свою власну бібліотеку цариці Катерині ІІ, і вважав цю країну батьківщиною моральних принципів.

Д. Дідро був відомий і як драматург, багато уваги він приділяв теорії театру і драматургії. Цим проблемам були присвячені твори “Бесіда”, “Роздуми про драматичну поезію”, “Парадокс про актора” та інші. Перша п’єса Дідро “Побічний син” успіху не мала, наступна - “Батько родини” - була успішною. Справжнє визнання письменникові принесли його прозові твори - роман “Нескромні скарби”, “Два приятелі з Бурбони”, “Черниця”, “Жак Фаталіст та його Пан”, “Небіж Рамо”. Найбільш глибоко проблема свободи особистості була порушена в романі “Жак Фаталіст та його Пан”, у якому були подані яскраві картини реального світу. Вершиною художньої прози Дідро стала філософська повість “Небіж Рамо”, головний герой якої мав реального прототипа - обдаровану, але ліниву і нерозважливу людину, чоловіка, який пробував свої сили в музиці, у поезії, але назавжди залишився інтелігентним жебраком. Зміст твору - це розмова анонімного Філософа з героєм Рамо, у якій Рамо висловлюється цинічно, розпусно, зухвало, демонструє так звану “розірвану свідомість”.

Літературна творчість Дідро була зумовлена його філософсько-естетичними поглядами, він заклав основи реалістичного стилю, який знайшов свій подальший успішний розвиток у творчості Бальзака.

Одним із найвидатніших сентименталістів доби Просвітництва був Жан-Жак Руссо (1712-1778), автор знаменитого роману “Юлія, або Нова Елоїза”, який називають енциклопедією руссоїзму, де проблеми вирішуються за принципом “уяви серця”. Роман має форму листів і розповідає про кохання Юлії до бідного вчителя, а потім про її доброчесний шлюб без пристрасного кохання, за бажанням родини.

Найяскравішим драматургом XVIII ст. у Франції був П’єр Огюстен Карон де Бомарше (1732-1799) - літературний батько улюбленця театральних фанатів, балакуна і пройдисвіта Фігаро. Найвідоміші комедії Бомарше - “Севільський цирюльник”, “Весілля Фігаро”. Ці твори розповідали про любовні походеньки та інтриги зі щасливим кінцем, а головний герой, веселий хитрун Фігаро втілював риси представника демократичних суспільних верств, який, сміючись, викривав недоліки лицемірного аристократичного світу. Комедії Бомарше надихнули композиторів Россіні і Моцарта на створення однойменних опер.

Дені́ Дідро́ (фр.Denis Diderot, 5 жовтня 1713, Ланґр — 31 липня 1784, Париж)— французький філософ та енциклопедист епохи Просвітництва.

Біографія

Ранні роки

• Народився 5 жовтня 1713 в містечку Ланґр.Походить з родини ремісника. Первісну освіту отримав в ліцеї короля Людовика Великого(тобто Луї XIV).

• 1732 р. — отримав ступінь магістра гуманітарних наук. Молодик прийняв рішення відмовитися від кар'єри священика та стати юристом. Почав вивчати юріспруденцію. але покинув навчання. Його привабила можливість стати письменником. Етап юнацьких пошуків Дені несхвально сприймався батьками, що привело до конфліктів. Дені обірвав зв'язок з батьком та деякий час вів богемний спосіб життя, набираючись власного життєвого досвіду.

•

Паризькі знайомства

• В Парижі у 1742 р. познайомився з Руссо, з яким склалися дружні стосунки. Серед кореспондентів Дені Дідро — Софі Волленд, з якою охоче листувався, розвиваючи свої філософські думки та даючи тверезі оцінки паризькій дійсності, протиріччя та ганебні явища якої впадали у око.

•

Одруження

• у 1743 р. Дені Дідро бере шлюб з жінкою, що походила з ревної католицької родини. Антуанета старша за віком від 32-річного письменника на 4 роки, не має приданого. До того ж, цей шлюб не схвалює батько, що тільки погіршує недобрі відносини між ними.

Єдина дитина, що дожила до дорослості — донька письменника.

З ранніх філософських праць відомі «Філософські думки» (1746), «Алеї, або Прогулянка скептика» (1747). Атеїстичний твір «Лист про сліпих у повчання зрячим» (1749).

Дені Дідро як письменник мав популярність і славу, але це не дало матеріального статку. Навіть обрання в члени Французької академії не поліпшило матеріального стану літератора.

Родина не була в змозі дати за дочкою приданого. Тому письменник прийняв рішення продати найдорожче, що мав — власну бібліотеку.

Продаж бібліотеки Дідро несподівано став приводом для політичного втручання імператриці Катерини ІІ. Бажаючи підвищити власний статус в очах паризького аристократичного суспільства, Катерина ІІ демонстративно купує бібліотеку письменника за значні гроші, робить Дідро бібліотекарем, відсилає тому зарплатню відразу за декілька років уперед. Більше того, вона залишає бібліотеку письменника в Парижі до його смерті. Книги перевозять в арендований будиночок в Парижі з правом письменника користуватися ними. Справа отримала значний розголос, який вдало організувала імператриця собі на користь.

Подорож до Петербурга

У 1773 р. Дідро відважився на єдину значну подорож у житті — подорож до Петербурга. Важкий шлях до столиці Російської імперії Дідро зробив у кареті російського дипломата Семена Наришкіна. Катерина не поспішала зустрічатися із новоприбулим візитером, тому С. К. Наришкін оселив письменника у власному палаці навпроти Ісаакієвського собору. Письменник прибув до Петербурга холодного вересня без теплого одягу. Катерина презентує візитеру теплий одяг. Аби сподобатись критично налаштованому Дідро, французька скульпторша Марі-Анн Колло отримала замовлення на виготовлення погруддя Дідро, яке імператриця виставила у палаці. Комплімент від імператриці філософ помітив, але у полон до тирана в особі імператриці не поспішав, а на компроміси не йшов.

Зустрічі з імператрицею та бесіди із нею розчарували обидві сторони. Царат в особі Катерини ІІ лише використовував ідеї просвітництва заради зміцнення власних позицій. Усе радикальне і сміливе у просвітництві влада Росії відкидала негайно. Ані Дідро, ані Катерина ІІ не вели — із міркувань безпеки — записів бесід. Красномовним було повне мовчання письменника про ці бесіди пізніше та дратівливі зауваження імператриці про Дідро у листуванні до Гріма. Але зміст дратівливих зауважень імператриці Катерини ІІ на той час не розголошували. Осінь 1774 р. Дідро зустрічав уже в Парижі.

Портрети Левицького

До 1773 р. належать портрети дружини дипломата С. К. Наришкіна, що зберігає музей Лувр та портрет пензля Левицького — паризького філософа Дені Дідро. Ймовірно, кращого на той час художника-портретиста Петербурга Левицького з Дідро познайомив сам С. К. Наришкін. Портрет Дідро залишився в Петербурзі до 1813 р., коли був вивезений у Швейцарію, де й зберігається донині.

Смерть

• 31 липня 1784 р. Дені Дідро помер від шлункового захворювання та був похований на цвинтарі міста Église Saint-Roch

• .

Редагування Енциклопедії та переконання письменника

Вийшовши з в'язниці, Дідро став редактором «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751—1780) і зумів, разом з іншими просвітителями, зробити Енциклопедію системою наукового знання тієї епохи і зброєю в боротьбі з релігійною ідеологією. У філософських творах «Думки про пояснення природи» (1754), «Розмова д'Аламбера з Дідро», «Сон д'Аламбера» (1769) «Філософські принципи матерії та руху» (1770), «Елементи фізіології» (1774—1780). Дідро відстоював матеріалістичні ідеї, розглядаючи все, що існує як різні формоутворення єдиної Нестворений матерії. Згідно з його вченням, матерія якісно різноманітна, в ній є початок саморуху, розвитку. Задовго до Ч. Дарвіна Дідро висловив здогад про біологічну еволюцію. Заперечуючи божественне походження королівської влади, Дідро дотримувався теорії суспільного договору, але з острахом ставився до самостійного руху низів і пов'язував свої надії з освіченим монархом. В останній період життя схилявся до ідеї республіки, але вважав її малопридатною в умовах великої централізованої держави.

Дідро висловлювався за реалізм італійської опери, висував ідею середнього жанру між трагедією і комедією, в якому відбивалися б горе і радості повсякденному житті людини третього стану, намагався внести в драму буденність, щоб наблизити те, що відбувається на сцені до повсякденного життя: «Бесіди про» Побічна сина " (1757) і «Міркування про драматичну поезії» (1758).

Естетичний ідеал Дідро невіддільний від ідеалу соціального і етичного. Герої його творів «Черниця» (1760), «Племінник Рамо» (1762), «Батько родини» (1756), «Жак фаталіст» (1773) дискутують про філософію і моралі, в цих образах втілено образ народу Франції з його життєлюбством і життєвою мудрістю. Дідро надавав величезного значення освіті і вихованню людини, хоча і не заперечував, що для розвитку дитини велике значення мають його анатомо-фізіологічні особливості. Головне в цій справі — виявити природні здібності дітей і розвивати їх.

На запрошення Катерини II в 1773 р. він приїхав до Росії, де на прохання цариці написав «План університету або школи публічного викладання наук для російського уряду» і поради: «Про школу для молодих дівчат», «Про особливий вихованні», "Про публічні школи "та інші, де розглянув весь спектр педагогічних проблем. Дідро виступив з проектом державної системи народної освіти на принципах загального безкоштовного та позастанового початкового навчання. Він прагнув забезпечити фактичну доступність школи, вважав за необхідне організувати матеріальну допомогу держави дітям бідняків (безкоштовні підручники та харчування в початковій школі, стипендії в середній та вищій школі). Помер у 1784 р. в Парижі.

Філософія Дідро

Уся природа, згідно з поглядами Дідро, перебуває у постійному русі та еволюціонуванні. Усе, що існує, колись виникло і зникне, перетворюючись на щось інше. Різноманітність існуючих матеріальних форм є головною причиною процесуальності світу. Розглядаючи конкретний процес зміни форм існування, ми можемо постійно фіксувати усе нові та нові форми, фрагменти зміни конкретної форми, але ніколи не зможемо побачити нескінченної множини форм реальності, які існують під час зміни одного предмета на якийсь інший. Не маючи можливості виявити безмежну множину форм реальності, люди користуються поняттям «матерія», яке засвідчує нам, що існує реальність, навіть якщо вона не відома конкретними виявами. Дідро вважає, що розмаїття форм матерії створюється зіткненням та об'єднанням різноякісних елементів.

Дідро відстоює вчення про єдність матерії та свідомості, висловлює думку, що у потенційному вигляді відчуття є всеуніверсальною властивістю матерії. Розглядаючи виникнення свідомості, розуму як історичних явищ, Дідро створює першу еволюціоністичну концепцію становлення біологічних видів. Однак він розглядав еволюцію лише у вигляді накопичення властивостей, ознак, які сумарно дають феномен нового біологічного виду. Свою гносеологічну концепцію Дідро будує, керуючись принципами сенсуалізму (насамперед — локківського). Він виділяє три види пізнання: спостереження, обмірковування, досвід. Спостереження збирає факти, обмірковування — комбінує їх, досвід — перевіряє результати цих комбінацій. Не поділяючи думку про те, що ми можемо звести мислення людини до відчуттів, Дідро розробляє концепцію психічної діяльності, згідно з якою судження, почуття не зводяться до елементарних чуттів, а останні—це їх умова, а не сутність, умова виникнення психіки, а не сама психіка.

Разом з Гельвецієм і Гольбахом Дідро обґрунтовує вчення про вирішальну роль середовища для формування особистості. Він вважає, що свідоме перетворення навколишнього середовища є головною умовою поліпшення людини, суспільства. Тому свідомість законодавців Дідро оцінював як вирішальний чинник суспільного прогресу. Спираючись на теорію «суспільної угоди», він активно доводить право народу фізичною силою змінювати систему державного устрою суспільства.

Широкого визнання набула естетична концепція Дідро. Розкриваючи зміст поняття «прекрасне», він робить висновок, що уявлення про прекрасне можна визнати відображенням реальних відношень зовнішнього світу. Визнаючи мистецтво «наслідуванням природі», включаючи до поняття «природи» і суспільне буття, Дідро стверджує, що у природі немає нічого зайвого, всі особливості будови людського тіла, матеріальних предметів спричинені природними законами, які адекватно фіксуються лише митцями. Послідовна критика класицизму дозволила Дідро виробити принципи реалізму, які найяскравіше виявили себе у концепції театрального мистецтва. На противагу теоретикам класицизму, які розглядали театральну дію лише як комічну або трагічну, Дідро вводить теорію «серйозного жанру», яка проголошує можливість театрального зображення буденного життя простих людей, а не царів чи героїв, які завжди здаються нам або комічними, або трагічними. Зображення в театрі буденного життя, згідно з теорією Дідро, потребує показу у театральній драмі чи комедії зіткнення не характерів, а суспільних відносин, людей, які виконують певні суспільні функції.

Твори

Дідро — автор відомих праць «Думки про пояснення природи», «Розмова д'Аламбера з Дідро», «Філософські принципи матерії та руху». У своїх працях він обґрунтовує принципи послідовного матеріалізму, згідно з якими єдиною реальністю може бути лише матерія і рух. У єдиний процес еволюції світу Дідро вміщує існування людини, суспільства. Найбільш відомою є діяльність Дідро зі створення «Енциклопедії наук, мистецтв і ремесел», якій він віддав понад 20 років життя.

• Твори Дені Дідро у вікіджерелах (фр.)

• «Думки про пояснення природи»;

• «Розмова д'Аламбера з Дідро»,

• «Філософські принципи матерії та руху»;

• «Енциклопедії наук, мистецтв і ремесел»;

Одним з найвизначніших перекладачів Дідро українською був Валер'ян Підмогильний.

Дідро Дені. Жак-Фаталіст / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / В. Підмогильний (пер.). — Харків : Фоліо, 2007. — 447с. — (Бібліотека світової літератури). — ISBN 978-966-03-4008-4.

Дідро Дені. Жак фаталіст та його пан. / І.Кошелівець (пер.) — Мюнхен: Сучасність, 1970

Джерела

• Blum, Carol. Diderot: The Virtue of a Philosopher (1974)

• Crocker, Lester G. Diderot's Chaotic Order: Approach to a Synthesis (1974)

• Fellows, Otis E. Diderot, (1989)

• France, Peter. Diderot (1983)

• Furbank, P. N. Diderot: A Critical Biography. New York: A. A. Knopf, 1992. ISBN 0-679-41421-5.

• Gregory, Mary Efrosini. Diderot and the Metamorphosis of Species (Studies in Philosophy). New York: Routledge, 2006. ISBN 0-415-95551-3.

• Havens, George R. The Age of Ideas. New York: Holt, 1955. ISBN 0-89197-651-5.\* Mason, John H. The Irresistible Diderot (1982)

• Simon, Julia. Mass Enlightenment. Albany: State University of New York Press, 1995. ISBN 0-7914-2638-6.

• Wilson, Arthur McCandless. Diderot (1972), the standard biography

• Морлей Дж., «Дидро и энциклопедисты», Москва, 1882;

• Веселовский Алексей, Дени Дидро, «Вестник Европы», 1884, X—XI (и в «Этюдах и характеристиках»);

• Бильбасов В. А., «Дидро в Петербурге», Санкт-Петербург, 1898;

• Луппол И., «Дени Дидро», Москва, 1924;

• Молева Н. М. «Дмитрий Григорьевич Левицкий», М, «Искусство», 1980

Христина Саковська

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ ЯК РИСА РОМАНТИЧНОГО

СВІТОГЛЯДУ І ЙОГО ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ

Романтизм як епоха в європейській культурі з його особливим

світоглядом, ознаменованим насамперед тотожністю суб’єкта і об’єкта,

привертає увагу лише в останнє десятиліття. В Україні вже є низка

досліджень літераторів (Т. Комаринець, Т. Бовсунівська [2]), істориків

духовної культури та філософів (І. Огородник, М. Русин, М. Скринник,

М. Паласюк, Ю. Грибкова та ін.), які досліджували особливості

романтичного світогляду, його ідеологію, зв’язки з німецьким романтизмом

тощо. Сентименталізм як риса романтичного світогляду ще не був

предметом спеціального дослідження, хоча саме цей феномен допомагає

глибше зрозуміти сутність романтичного світосприйняття, а також

специфіку творчості митців-романтиків.

Романтизм досить довго розглядався в літературі як художній стиль,

чи сума художніх прийомів. Його діячів намагалися розпізнавати за

схильністю до фантастичних сюжетів та заплутаних інтриг, де складні

драматичні конфлікти вирішуються випадково, через фатальні зустрічі чи

розпізнані таємниці, а також до романтичних героїв – благородних

розбійників, бандитів, загадкових особистостей, страшних калік чи

виродків тощо. Проте цей складний художньо-мистецький напрямок

сформувався у кінці ХVIII–першій третині ХІХ ст. як певний цілісний

світогляд цілого покоління, що виросло на ідеалах Великої французької

революції. Це покоління виробило свою філософію, тобто намагалося посвоєму осмислити світ і себе в цьому світі. У цих своїх прагненнях

романтики виходили з сентименталізму, ідеї якого визрівали у

просвітницькому середовищі й означали пильну увагу до почуттів та

переживань людини. Започаткований Жан-Жаком Руссо як новий

літературний напрямок епохи Просвітництва, сентименталізм з його

увагою до духовного світу людини переріс у романтизмі в одну з його

основних ідей чи течій.

Сентименталізм романтиків споріднений з яскраво вираженим

суб’єктивним осмисленням явищ реального світу, прагненням побачити в

ньому щось піднесене, ідеальне. До пошуків ідеалу спонукала навколишня

дійсність, яка, всупереч сподіванням, була далека від торжества рівності й

свободи. Виходячи із суб’єктивних оцінок історичної долі людства,

романтики вводять у таку оцінку нормативний момент, який базувався на

їх власному, чисто особистому уявленні про ідеали та норми суспільного

життя. Часто таке уявлення засноване не на реальних інтересах, а на

абстрактній ідеї. Перевага суб’єктивного начала в осмисленні явищ і

процесів дійсності неминуче призводить у романтизмі до розриву між

140ідеалом і дійсністю. Це по-своєму проявляється у кожного митцяромантика залежно від національно-історичної своєрідності розвитку

його рідної країни, її мистецтва, і нарешті, від особливостей світогляду

чи життєвих орієнтирів самої людини [1, с. 43–47].

Філософським підґрунтям таких поглядів були вчення німецьких

філософів Йогана Фіхте та Фридриха Шеллінґа. У вченні Фіхте найбільш

прийнятним для романтизму виявилося твердження про вільну діяльність

людського «Я», яке є уособленням діяльно-творчої основи буття. У світі

немає нічого, що не було б результатом творчого акту абсолютного «Я»,

котре тотожне всім окремим людським «Я» (емпіричним «Я»). Все інше

у світі як продукт діяльності «Я» Фіхте називає «не-Я», тобто воно тісно

пов’язане з «Я». Отже, навколишня реальність поєднана з людиною, вона

є тінню «Я», є породженням людської суб’єктивності. Людина і світ

перебувають у щільному взаємозв’язку, проте реальністю є «Я»-суб’єкт,

а світ – його породження, результат його активності. Таке вчення

привертало увагу до духовного світу людської особистості, адже світ

природного буття редукується до «не-Я», що є слухняною тінню «Я» [1,

с. 89–93].

Розмірковування Фіхте продовжує Фридрих Шеллінґ у своїй системі

«трансцендентального ідеалізму», або у «філософії тотожності». Він

ствердив, що ні суб’єкт («Я»), ні об’єкт («не-Я») як такі самі собою не

можуть бути принципами буття. Таким принципом може бути лише їх

тотожність. Ця тотожність є чимось несвідомим, тобто притаманна не

людській свідомості, а самій об’єктивній реальності.

Увага до людини, її внутрішнього світу зародилася в німецькому

суспільстві ще у кінці XVIIIст., коли сформувався рух «буря і натиск» –

«штирмери». Його ідеологами були молоді Гете і Шіллер, згодом діячі

«Єнського гуртка», які уособлюють ранній німецький романтизм. Цей

рух сформувався як протест проти абсолютизації розуму, став вибухом

індивідуалізму, проявився в підвищеному інтересі до проблем

особистості, до внутрішнього світу окремої людини, в різкому недовір’ї

до розсудку, до раціоналістичних принципів взагалі. Прихильники руху

виявили складні, багаті, таємничі глибини духовного життя людини.

Відомим представником цього руху був Йоган Ґердер, що запропонував

відмовитись від раціоналістичних ідеалів Просвітництва й підкреслював

важливу роль емоційності й чуттєвості в житті як окремої людини, так і

цілих народів. Ґердер привертає увагу до джерел народного мистецтва і

вважає, що саме в народній творчості – фольклорі – відобразився «дух

народу», тобто особливе світовідчуття й світорозуміння. Історію

людського суспільства Ґердер представляє як продовження історії

природи, з чого випливає органічна єдність світу [3, с. 199–221].

Можна поставити тут запитання, чи випадково романтизм зародився

141й розвинувся в Німеччині, поширившись згодом на всі європейські країни?

Відповіддю буде короткий екскурс в історію Німеччини періоду Великої

Французької революції. Вона була однією з найвідсталіших як економічно,

так і політично країною Європи. «Священна римська імперія німецької

нації» була роздроблена на 296 самостійних князівств і королівств, в яких

панували середньовічні феодальні порядки. Завойована Наполеоном,

країна відчула ущемлення національного почуття, величезні податки,

рекрутські набори, систему континентальної блокади, що аж ніяк не

сприяло економічному зростанню. У 1806 р. боротьба проти

наполеонівської Франції закінчилася поразкою Австрії і Прусії –

Тільзитський мир (1807р.), умови якого були дуже тяжкі для Прусії, означав

справжню катастрофу, проте саме він став початком національного

піднесення Німеччини. Пробудження національної свідомості вилилося

у повстання проти французів (1809 р.), у створення патріотичних

товариств. З «Патріотичними промовами до німецького народу» звернувся

філософ Фіхте. Німецький народ піднявся на боротьбу за національне

визволення, сподіваючись і на політичне оновлення краю, і на його

економічний розвиток. На хвилі патріотичного піднесення і розквітає

німецький романтизм, ідейним підґрунтям якого була німецька класична

філософія, зокрема в особі Фіхте і Шеллінґа.

Містком від Просвітництва до романтизму можна вважати творчість

двох великих німецьких митців – Гете і Шіллера. Їх називають останніми

великими представниками Європейського Просвітництва, які захищали

прогресивні тенденції буржуазної культури, тоді як у Німеччині й інших

країнах було помітне розчарування в нездійснених ідеалах Французької

революції. Віра в те, що інтереси окремої особи можуть гармонійно

поєднуватися з інтересами розумно організованого суспільства, віра в

прогрес, розум, гуманістичний ідеал всебічно розвинутої людини, захист

реалістичних принципів у мистецтві зближували Гете і Шіллера як

просвітників. Шіллеру з його пристрасним захистом свободи, риторичним,

політичним та філософським пафосом його драм і лірики, з його

моралізмом і відомим раціоналізмом принципи та ідеали Просвітництва

були значно ближчі, ніж Гете. Однак після «Дон Карлоса» (1787р.) і

особливо після Французької революції все більше відчувається у Шіллера

протиставлення ідеалу й дійсності, таке властиве романтизмові.

Гете ніколи особливо не захоплювався раціоналізмом та дидактизмом

Просвітництва. Пантеїзм Гете, його наближеність до народної поезії

зумовлювали більшу життєву повноту й поетичну конкретність художнього

відтворення дійсності, ніж у Шіллера. Ще в період «бурі і натиску» Гете

вперше торкнувся кількох проблем, які на початку ХІХ ст. хвилювали

європейське суспільство. У його романі «Страждання молодого Вертера»

з величезною ліричною силою висловлена скорбота з приводу

142нездійсненності гуманістичних ідеалів в тогочасному суспільстві.

«Вертерівські» настрої відображали всеєвропейську скорботу й

розчарування, тому образ Вертера зливається з образами героїв Байрона,

Шатобріана, Лермонтова, Пушкіна, Гоголя, Шевченка та інших

романтичних «розчарованих» чи «зайвих» людей. У творчості Гете

захоплює проблема формування людини, звертання до національної

історії, народної поезії, сила й повнота ліризму. На це звернули увагу в

90-х роках XVIII ст. перші німецькі романтики брати Авґуст-Вільгельм

та Фридрих Шлеґелі. Вони оцінили насамперед його твір «Учнівські роки

Вільгельма Майстера», де Гете зумів зобразити високий ступінь

відчуженості людини від навколишнього світу, зрозумілої хіба

романтикам. Досить сильні у творчості Гете й Шіллера також

«бунтарські», «штирмерські» мотиви, притаманні їх юнацьким творам –

«Прометею», «Вертеру», «Розбійникам» тощо [4, с. 237–242].

Сентиментальний інтерес до маленької людини, її внутрішнього світу

розвивали у своїх романах Жан Поль Ріхтер та Фридрих Гельдерлин.

Романтизм останнього наближений до мотивів «штирмерів» – різким

неприйняттям цього несправедливого світу. У романі «Гиперион» життя

юного героя-грека сповнене тугою із-за пригнобленої турками вітчизни,

пристрасними поривами до високих ідеалів минулого – античної Греції.

Герой бездіяльний, бо він не бажає трудитись у суспільстві, де є лише

раби або гнобителі. Він самотній, сповнений туги та мрій. Глибоко

нещасний Гиперион знаходить розраду в думках про всеблагу та

прекрасну природу. Суспільною причиною трагічного світовідчуття й

самотності героя є відсутність свободи. Трагізм світосприйняття,

фатальна приреченість ідеальних прагнень Гипериона засвідчують

приналежність твору до кращих зразків романтичної літератури.

Подібна тема фатальної приреченості високих ідеалів виступає і в

драмі Гельдерлина «Смерть Емпедокла».

Під кінець 90-х років XVIII ст. молоді критики і письменникиромантики створили свій журнал «Атенеум» і гурток однодумців. Вони

виступили як новатори, що шукають нові принципи і художні форми для

втілення проблем сучасності. Естетичні й етичні проблеми романтики

вирішували в тісному зв’язку з філософією Фіхте і Шеллінґа. Особливо

близькі, дружні стосунки склалися між братами Шлеґелями і Шеллінґом.

Захоплювалися його вченням також Тик і Вакенродер.

У журналі «Атенеум» Фридрих Шлеґель опублікував своєрідне

філософське «кредо» романтизму. Наголошуючи на «трьох великих

тенденціях» свого часу – французька революція, філософія Фіхте і

«Учнівські роки Вільгельма Майстера» Гете, – теоретик романтизму тим

самим заявляє, що французьку революцію він розуміє як народження

«автономної», нової людини; суб’єктивний ідеалізм Фіхте, що розглядає

143світ як породження «Я», є для нього філософським обґрунтуванням

«автономної свідомості», а роман Гете ставить проблему формування

незалежної, волелюбної особистості [6, 1, с. 347–358].

У тогочасному житті Ф. Шлеґель особливо виділяє автономну

особистість, необмежений суб’єктивізм нової, вільної людини, внутрішній

світ окремого «Я». Філософською системою, яка найповніше відповідає

проблемам поета, Ф. Шлеґель вважає «творчу філософію», яка виходить

із ідеї свободи й віри в неї, показує, що людський дух диктує свої закони

всьому сутньому і що світ є твором мистецтва. Не важко здогадатись, чия

це філософія – це «філософія тотожності» Фридриха Шеллінґа.

Шеллінґ є представником німецької класичної філософії, який всю

увагу зосередив на проблемі природи. Його дитинство і юність проминули

в атмосфері видатних досягнень природознавства й техніки. Виділено

кисень, сформульована теорія горіння, здійснено синтез води. Нова

кругосвітня подорож з детальним описом вражень (Форстер) розширила

знання європейців про заморські країни. Відкрито планету Уран, піднято

в небо перший аеростат, створено парову машину, сформульовано закони

взаємодії електричних зарядів, відкрито електричний струм. Шеллінґ у

такій ситуації замислився над «річчю в собі» і прийшов до висновку, що

ми справді пізнаємо речі, якими вони є, тобто між уявним і справжнім

предметом немає жодної відмінності. Філософ вважає, що слід розрізняти

дух кантівського вчення і його букву, тобто не сприймати його буквально.

Кант, як знаємо, мав на увазі те, що річ і уявлення про неї чітко

відрізняються. Річ насправді існує, а уявлення зникає разом з суб’єктом,

який уявляє. Крім того, хоч уявлення й дає правильне знання про реальний

предмет, все ж його не вичерпує. Юний Шеллінґ вважає, що Фіхте створив

більш «високу філософію» порівняно з Кантом, адже Кант зумів подолати

дуалізм лише в етиці, тоді як Фіхте поширив цей принцип на всю

філософію.

Захоплюючись цілісністю філософії Фіхте, Шеллінґ, проте,

зосереджує увагу в основному на «не-Я» – світові природи. У природі він

вбачає духовне начало, завдяки йому вона єдина, у ній немає розрізнених

субстанцій, неподільних першоелементів, якими віддавна звикли вважати

повітря, воду чи вогонь, адже ще у XVIII ст. природознавцям вдалося

розкласти на складові частини повітря і воду, вияснити природу горіння

й тепла: «Уся природа внутрішньо єдина й по суті є тотожністю» [5, 1, с.

16].

Натурфілософія Шеллінґа є «основною філософською наукою», а

«другою основною філософською наукою» мислитель називає

трансцендентальний ідеалізм. Філософією природи Шеллінґ доповнює

філософію Духа, вважаючи за необхідне теорію об’єкта доповнити теорією

суб’єкта. У праці «Система трансцендентального ідеалізму» Шеллінґ

144розглядає проблему знання й поведінки людини в природі. Теоретична

цінність цієї праці полягає в тому, що мислитель прослідковує історичний

шлях свідомості, «одісею духа», вводячи історизм в теорію пізнання. Він

першим серед німецьких філософів побачив «одісею духа» на тому шляху,

який пройшов розвиток свідомості від первісного рівня до вищого –

тотожності об’єкта і суб’єкта. Етапи, або епохи, які проходить свідомість,

Шеллінґ висвітлює такі: від початкового відчуття до продуктивного

споглядання; від продуктивного споглядання до рефлексії; від рефлексії

до акту волі – на ньому завершується теоретична філософія. Практична

філософія проходить стадії моралі, права, релігії, мистецтва. Мистецтво

повертає людину до природи, до первісної тотожності об’єкта і суб’єкта

[5, 1, с. 19].

Шеллінґ вважає, що система завершена, коли вона повертається до

свого вихідного пункту, що й відбулося – пише він у своїй праці «Система

трансцендентального ідеалізму». Адже у творі мистецтва «повністю

вивільняються суб’єктивності, до кінця об’єктивується та первісна основа

будь-якої гармонії об’єктивного й суб’єктивного, яка у своїй початковій

тотожності може бути даною лише в інтелектуальному спогляданні. Таким

чином, ми поступово довели наш об’єкт, саме Я, до тієї точки, в якій ми

перебували, коли приступали до філософування» [5, 1, с. 452].

Особливо привабливим для романтичного світогляду виявилося

твердження Шеллінґа про те, що філософія не може бути

загальнодоступною, вона перебуває поза межами «звичайної свідомості».

Загальнодоступним є лише естетичне споглядання, яке є вищою формою

продуктивного споглядання. Саме на естетичному рівні споглядання

набуває об’єктивності, повноти й загального значення. Філософія досягає

високих вершин, але вона захоплює лише частину людини, а мистецтво

вище від філософії, бо воно дозволяє досягти тих вершин цілісній людині

[5, 1, с. 86]. У художній творчості досягає свого завершення продуктивна

природа. У мистецтві до природи знову повертається самосвідомість.

Мистецтво здатне перетворити в об’єктивно значуще те, що філософ може

виразити у виключно суб’єктивній формі, тому філософія (а також наука)

підіймається до рівня поезії. Людство йде до ототожнення науки й поезії,

єдність яких існувала давно у формі міфології. Шеллінґ передбачає появу

«нової міфології», яку розуміє як синтез реалістичної античної міфології,

об’єктом якої була природа, з міфологією християнською, ідеалістичною,

яка звернулася до історії, до духа. Міфологія містить у собі творче начало.

«Вона є матеріалом всього поетичного у мистецтві, універсум вищої

форми, вона – сама поезія», тому необхідна кожній творчій особистості:

«Кожен індивід творить собі власну міфологію» [5, 1, с. 27].

Знаменним є той факт, що одночасно з Шеллінґом і приблизно тими

ж словами про ”нову міфологію” говорить і теоретик романтизму Ф.

145Шлеґель. Вони були однодумцями, і важко встановити, кому належить

пріоритет. Шеллінґ входив у коло єнських романтиків, очевидно, вплив

був взаємним. Романтики так само, як і Шеллінґ, цінували природу, а

Новаліс зауважив, що «Мистецтво належить природі, і воно є наче

природа, що сама себе спостерігає, сама себе наслідує, сама себе творить»

[4, с. 145]. Шеллінґ також вважав, що лише натхненний дослідник здатний

побачити в природі не механізм, не джерело живильних соків, а священну,

вічно творчу силу, що із себе самої породжує все сутнє.

Суть романтичного руху Шеллінґ помітив у тому ідеальному пориві,

який охопив митців, що сприйняли уявлення про красу, вивищену над

матерією: «Те нове вчення відкривало лише таємниці душевності, не

торкаючись тайни тілесності… Життєва середня лінія поки що не була

знайдена» [4, с. 294]. Романтики особливо підкреслювали несвідомі

компоненти художньої творчості, Шеллінґ вважав, що свідома творчість

оплодотворить мистецтво. Художник може і повинен перетворити

природу. Духовний первінь, що пронизує природу, діє в ній сліпо, а

мистецтво осяяне світлом свідомості. Проте Шеллінґ не вдається до

теоретичного осмислення мистецтва, а зупиняє свою увагу на міфології,

що ще більше наблизило його філософське вчення до романтичного

світосприйняття.

Міф – це «темна основа» особистісного світовідчуття й світогляду,

несвідомий його компонент. У трактуванні міфу Шеллінґ зосереджується

на християнській міфології любові, відкидаючи серед інтерпретації міфів

і теорію, що ототожнює міф як художню вигадку (поетичну теорію), і

теорію алегоричну. Обидві ці теорії розглядають міф як результат

цілеспрямованої творчості, як винахід. Насправді міфологію не можна

впровадити, ввести, не може її створити ні одна людина, ні багато людей.

Шеллінґ говорить не про міфологію індивіда, митця, а про міфологію

народу. Він вважає, що міфологія, як і мова, є необхідною характеристикою

народу. Народ і націю пов’язує й зміцнює не лише єдність господарства й

політичної влади, а перш за все єдність свідомості, спільні уявлення про

богів та героїв, спільне світосприйняття, відображене у міфах. Виникає

міфологія як індивідуальна свідомість народу, коли він виділяється у

самостійне ціле.

Безсумнівна заслуга Шеллінґа і в тому, що він вперше розглянув

міфологію як всесвітньо історичне явище, побачив у ній необхідний,

закономірний ступінь розвитку свідомості. Основна ідея – збіжність

ідеального й реального – втілена в теорії міфа, який у нашому розумінні

є найбільш загальною, початковою формою думки, ще повністю

зануреною в буття. У міфі злиті імпульс і вчинок. Людина, що живе під

владою міфа, ще не здатна виділити себе з навколишнього світу, свої думки

й почуття вона сприймає як справжню, єдино можливу реальність. Міф

146позбавлений рефлексії, його антитеза – розсудок [5, 1, с. 32]. І міфологію,

і релігію Шеллінґ розглядав як внутрішні продукти свідомості, як щось

природне й людське. Виховати людину, наділену не лише свідомістю,

розумом, а й високою моральною відповідальністю, уподібнити її до Бога,

навчити її як стати над сутнім, над стихійною течією світських справ,

повинна філософія, – вважає Шеллінґ. Німецькі романтики особливо

схвально сприйняли його філософію тотожності.

Отже, сентименталізм романтизму символізує не тільки проникнення

у глибини людського єства, інтерес до найінтимніших почуттів й емоцій

індивіда, а й прагнення пізнати «дух народу», найглибше коріння

світорозуміння етносу, який усвідомив себе нацією. Вчення Шеллінґа

як філософія тотожності суб’єкта і об’єкта обґрунтувало органічну

єдність людини і природи, що якнайповніше відображає сентименталізм

романтизму з його одухотворенням природи, замилуванням нею аж до її

обожнення. Сентименталізм романтичного світогляду проявився не

тільки в любовному оспівуванні рідної землі, а й як глибокий інтерес до

рідної мови, міфа, історії свого краю і свого народу. Активність

романтичного суб’єкта і досягнення ідеалів творчої свободи повністю

зосереджується у сфері духовного життя і передбачає засвоєння

культурно-історичних цінностей.

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии.– Л.: Художественная литература,

1973.– 568 с.

2. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму.– Ч. 2.– Естетика.– К, 1998.–

109 с.

3. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Пер. и прим. А. В.

Михайлова.– М.: Наука, 1977.– 703 с.

4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков.– М.: Изд-во МГУ,

1980.– 638 с.

5. Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т.– Т. 1.– М.: Мысль, 1987.– 638 с.

6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика.– В 2-х т. / Вступ. ст., пер. с нем.

Ю. Н. Попова.– М.: Искусство,1983.– Т. 1.– 479 с.; Т. 2.– 448 с.

14

ISSN 2222-551Х. ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.

Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12)

67

УДК 821.111.09 «1572/1631»

М.В. МАРКОВА,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри романської філології та компаративістики

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ ПЕТРАРКІЗМУ ДЖОНА ДОННА

У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

У статті запропоновано огляд наукових праць, що стосуються проблеми петрарківських

імпульсів у творчості англійського поета Дж. Донна. Розкрито ключові моменти

літературознавчої дискусії про приналежність автора до петрарківської традиції, висвітлено

аргументи науковців, що стоять як на позиціях петраркізму письменника, так і на позиціях

його антипетраркізму.

Ключові слова: антипетраркізм, Дж. Донн, літературна традиція, петраркізм,

поезія.

Українське літературознавство знає про англійського митця і проповідника кінця

XVI – початку XVII ст. Дж. Донна надзвичайно мало. З автора досі не знято ярлик «реакційного барокового письменника», присвоєний йому заанґажованою

радянською наукою, тому перед вітчизняними дослідниками постає важливе завдання реабілітації поета через всебічне об’єктивне висвітлення художньої своєрідності його

літературного доробку. Мета нашої статі – проаналізувати лише один із аспектів широкої

проблематики, пов’язаної із творчістю Дж. Донна, а саме дискусію довкола питання

причетності митця до петрарківської течії у європейській ліриці.

Генетичні зв’язки і типологічні паралелі поетичних текстів Дж. Донна, насамперед його

головної збірки – «Пісні і сонети», «Книги пісень» Ф. Петрарки та англійської петрарківської

поезії XVI–XVII ст. – одне із найбільш неоднозначних питань сучасного західного

літературознавства. Якщо до ХХ ст. англійські та американські дослідники творчості Дж. Донна зосереджувалися в основному на вивченні художньо-стилістичних особливостей його

«міцного» вірша та проблемах складної, вишуканої дотепності його текстів, то вже з початку ХХ ст. все частіше в науці про літературу починає актуалізуватися питання органічності/

самобутності англійського автора на тлі домінуючої петрарківської традиції його часу.

Поширеною на початку минулого століття стала думка про те, що митець цілковито відкинув

естетичні постулати петраркізму, аби створювати новаторські прогресивні тексти, що мають набагато більше спільного з лірикою модерністів, аніж із поезією єлизаветинської епохи. Одним із

перших таке твердження висунув Едмунд Ґосс – англійський літературний критик межі ХІХ–ХХ ст.,

котрий писав: «Донн був, я ризикну припустити, набагато модернішим і сучаснішим за більшість

письменників його часу. Він заперечував класичні елементи і образність єлизаветинців, при цьому не запозичуючи нічого ні з французької, ні з італійської традиції» [1, с. 64].

Головний аргумент на користь визнання віршів Дж. Донна антитрадиціоналістськими

Е. Ґосс наводить у праці «Життя і листи Джона Донна» – доволі вдалому біографічному нарисі,

в якому дослідник переконує, що любовна лірика митця є наскрізь автобіографічною –

на противагу літературній фікції самого Ф. Петрарки та основної маси його англійських

М.В. Маркова, 2016ISSN 2222-551Х. ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.

Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12)

68

послідовників. Проте насправді цей аргумент був потрібен насамперед самому вченому,

котрий, пишучи біографію Дж. Донна, зіткнувся з проблемою дефіциту інформації про його

життя за період з 1592 р. до 1602 р., а тому вирішив використати поетичні тексти митця,

що ввійшли до збірки «Пісні і сонети», аби заповнити ці фактологічні лакуни. При цьому

літературознавець не приховував своїх намірів: «Нашою роботою у цій біографії буде розбити початкову масу віршів і так акуратно перерозподілити цей матеріал, щоб він ілюстрував

життя свого автора» [1, с. 60–61]. Зрозуміло, що такий дослідницький підхід важко назвати науковим, проте це не завадило утвердженню серед англійських учених, сучасників

Е. Ґосса, твердого переконання про нерозривність зв’язку між життям Дж. Донна та його

любовними віршами.

Найбільш відомий дослідник Дж. Донна минулого століття – Герберт Ґрирсон також

суттєво доклався до створення антипетрарківської репутації поета. У 1912 р. він здійснив

повне видання поетичних творів митця, що й досі вважається найбільш текстуально

вивіреним. Пишучи у ньому про самого автора, Г. Ґрирсон малює портрет цинічного дотепника, демонстративного зухвальця, що навмисне уникав надзвичайно популярних у його

час петрарківських тем та образів. Більше того, вчений переконує: «Із петрарківського кохання, до якого Шекспір ставився з легкою і чарівливою іронією, обітниць і сліз Ромео та

Протея, Донн відкрито глузує» [2, с. XI].

Виняток дослідник робить лише для кількох поезій, написаних митцем для Анни

Мор, леді Бедфорд та місіс Герберт – «Ноктюрн у день Св. Люсі» («A Nocturnal Upon St.

Lucy’s Day»), «Твікенгемський сад» («Twickenham Garden») та «Примула» («The Primrose»), у яких допускає наявність певних петрарківських імпульсів. Г. Ґрирсон пише:

«Він («Ноктюрн» – М.М.) є дуже метафізичним, похмурим але щирим описом пустоти,

якою є життя без кохання. Критики, я думаю, помиляються, коли не зважають на цей

шар у піснях Донна, віршах петрарківського штибу, у яких петраркізм, однак, забарвлений реалістичною манерою Донна і його дратівливою дотепністю» [2, с. XXII]. І далі:

«їхні (Дж. Донна та леді Бедфорд – М.М.) взаємні почуття були із того розряду, яким

петрарківська традиція дає готові і впізнаванні засоби вираження <…> Вірш («Примула» – М.М.) є, без сумніву, <…> містичним оспівуванням краси, гідності і кмітливості

Маґдален Герберт – оспівування, що, однак, набирає форми (як у Петрарки) дорікань,

дорікань, які через пристрасний характер Донна і його в’їдливість, здається, навіть межують зі зневагою» [2, с. XXIII–ХХІV].

Зрештою, критик доходить висновку, що відносини Дж. Донна та петрарківської

ліричної традиції були дуже непростими і їх навряд чи можливо однозначно кваліфікувати:

«Невизначеність, що відчувається стосовно предмета (суперечки про петраркізм Дж. Донна –

М.М.), виникає не із сутності самої любовної поезії, а з труднощів, із якими Донн узгоджується

із петрарківськими конвенціями, тенденційності його гарячого серця і сатиричної дотепності,

що проривається крізь приписаний тон поклоніння й скарг» [2, с. XXV].

1921 р., у вступній статті до укладеної ним антології «Метафізична лірика і поезія

сімнадцятого століття», Г. Ґрирсон знову звертається до проблеми петраркізму Дж. Донна,

стверджуючи, що «ставлення Донна до кохання є цілковито нешаблонним, за винятком тих

випадків, коли він вирішує згайнувати час, іронічно обігруючи петрарківське поклоніння»

[3, с. XIX].

Кількома роками по тому, у дослідженні «Зустрічні течії в англійській літературі

сімнадцятого століття» (1929), вчений вже куди наполегливіше говорить про незалежність

Дж. Донна від англійського петраркізму: «У ліричних і елегійних віршах могутнім повстанцем проти традиції петрарківського ідеалізму, «манірної поезії», яку ненавидів Готспур, був

Джон Донн; і читач Доннових елегій та пісень відчує, що він справді переходив від однієї

крайності до іншої, він покинув вершини самозречення, аби зануритися у грязеві ванни

пристрасті і цинічного презирства до жінки» [4, с. 143–144].

Ще пізніше, у 1947 р., Г. Ґрирсон переконує: «Молодий Джон Донн був повстанцем

проти всієї традиції (петрарківської – М.М.), не лише проти солодких сонетів, у яких вона

струменіла <…>, але проти всього лицарського віровчення і обожнення жінки» [5, с. 97], він

«розбив ущент петрарківські конвенції з їх солодкою дикцією і привів любовну поезію назад до природи» [5, с. 99].ISSN 2222-551Х. ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.

Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12)

69

Уплив Г. Ґрирсона на наступні покоління дослідників творчості Дж. Донна та позиції

молодших науковців стосовно численних дискусійних питань, що стосуються художнього спадку митця, важко переоцінити. Він був, без перебільшення, найбільш шанованим

видавцем англійського поета та найбільш авторитетним знавцем його творчості у ХХ ст.,

отже, магістральний напрямок розвитку всього доннівського дискурсу англійського

літературознавства минулого століття визначався його ідеями та концептуальними твердженнями, в тому числі і стосовно петраркізму автора. Саме тому, на наш погляд, домінючою

для цього часу стала ідея про свідомий антипетраркізм Дж. Донна.

Якщо Г. Ґрирсон визначав протест Дж. Донна проти петраркізму у термінах «презирства до жінки», «чуттєвої пристрасті», то Дж. Лейшман натомість уважав, що Дж. Донн використовував петрарківські образи і мотиви, аби ще раз виявити свою нестримну дотепність.

Такі вірші, як «Нерозбірливість» («The Indifferent»), «Піди впіймай зірку, що падає» («Go

and Catch a Falling Star»), «Любовна алхімія» («Love’s Alchemy»), літературознавець розглядав як типові приклади «демонстрації дотепності», «глузування з петрарківського обожнення і платонівського ідеалізму Спенсера та інших авторів сонетів» [6, с. 144]. Одначе така

позиція не дозволила вченому «підігнати» всі випадки очевидної присутності елементів

петраркізму у поезії Дж. Донна під свою концепцію. Так, для прикладу, інтерпретуючи поетичний текст під назвою «Нудьга» («Damp»), він зазначає: «Дивно, що Донн, котрий у

молодості так свідомо і презирливо відкидав куртуазність і петрарківську традицію, тепер, у

зрілі роки, грається із ними як масовий убивця величезного презирства» [6, с. 168].

Отож, можемо бачити, що такі дослідники, як Г. Ґрирсон та Дж. Лейшман, визнаючи

за Дж. Донном випадки використання петрарківських елементів, кваліфікують їх як засоби для реалізації дотепності, об’єкт для іронії та висміювання. Спостерігаючи за цинізмом

і жорстким гумором як вагомими елементами поезії Дж. Донна, вони доходять висновку, що автор не сприйняв поетичний спадок Ф. Петрарки і, відповідно, цілеспрямовано

дистанціювався від нього.

Проти таких думок різко виступив інший авторитетний дослідник творчості Дж. Донна, автор праці «Джон Донн – петраркіст: італійські кончетті і теорія кохання у “Піснях та сонетах”» – Дональд Ґас, котрий уважав, що, розглядаючи лірику митця як лише бездушну, механічну демонстрацію дотепності, Дж. Лейшман неправомірно «зводить її до простих

жартівливих віршиків» [7, с. 193]. Учений підходить до проблеми петраркізму Дж. Донна дуже

вдумливо і ґрунтовно та через порівняння збірки «Пісні і сонети» й поетичної творчості знакових петраркістів на батьківщині «Книги пісень» доводить, що більшість ситуацій, тем і метафор

англійського поета мали незаперечний прецедент в італійському петрарківському дискурсі.

Проміжну, нечітко визначену позицію у дискусії щодо петраркізму Дж. Донна займає

Маріо Праз, на якого з однаковим успіхом посилаються прибічники обидвох сторін. Стверджуючи, що лише В. Шекспір виявив «справжню» непокору стосовно петрарківських смаків

епохи, літературознавець, поряд із тим, зазначає, що Дж.Донн виказував «навіть більше свободи від петрарківської традиції, ніж В. Шекспір» [8, с. 279–280]. Водночас, розмірковуючи

над тим, що Дж. Донн «очолив реакцію проти петраркізму в Англії», М. Праз стверджує, що

митець у певному сенсі і сам був петраркістом, оскільки «неважливо, наскільки сильною є

чиясь реація, ніхто не може уникнути впливу певного історичного клімату» [8, с. 280].

Одне із тверджень М. Праза пояснює не лише його власне ухильне ставлення до питання петраркізму Дж. Донна, але й позиції тих, хто декларує антипетраркізм англійського

автора: «Його (Ф. Петрарки – М.М.) особистість, здається, закріпилася в умах читачів із самого початку. Він є творцем поетичної мови, такої ж стійкої, як класичні ордери архітектури:

інтерпретація його спадку може варіюватися лише у дуже вузьких рамках. Його потрібно

або приймати таким, яким він є, або відкидати: можливості презентувати його з іншого кута

зору немає» [8, с. 264].

Парадоксально, але, незважаючи на наведену вище ремарку, знайшлося дуже багато знавців літератури, які все ж змогли подивитися і на Дж. Донна, і на самого Ф. Петрарку «під іншим кутом зору», і чиї праці становлять окремий вимір дебатів про петраркізм/

антипетраркізм англійського автора.

Реакція проти однозначного маркування Дж. Донна як антипетраркіста розпочалася ще на початку 30-х рр. минулого століття. У монографії «Єлизаветинські звичаї кохан-ISSN 2222-551Х. ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.

Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12)

70

ня» Лу Емілі Пірсон дає відповідь на коментарі Г. Ґрирсона стосовно досліджуваної нами

проблеми: «Підтримуючи і розділяючи погляди Ґрирсона, висловлені ним у дослідженнях

поезії Джона Донна, зазначимо, однак, що він, як нам видається, не зовсім усвідомлював

той факт, що поет, в цілому, був непричетний до повстання проти петраркізму, а лише

відображав іншу фазу ренесансного ставлення до кохання» [9, с. 224]. Передбачаючи один із

найпоширеніших аргументів у суперечках про петраркізм Дж. Донна, Л.Е. Пірсон переконує,

що головною метою використання петрарківських елементів у творах митця був інтерес автора до того, «що може статися, коли думку, яку заступає кончетті1

, винести за її звичні рамки. Він (Дж. Донн – М.М.) <…> намагався вийти за межі їх звичних ідей, за рамки звиклого

зображення кохання, аби відкрити те, що приховувалося в тіні» [9, с. 225–228].

Позиції петраркізму Дж. Донна обстоює у своїй монографії «Поезія Донна» і Клей Хант.

Учений звертає увагу на оригінальне, самобутнє використання поетом петрарківських тем і

метафор: «Навіть у ранній поезії Донн був далекий від непохитних опонентів петрарківської

традиції – по суті, він використав майже всю петрарківську механіку, то тут, то там у своїх

віршах, і іноді вживав її без будь-якого натяку на висміювання» [10, с. 7]. Дослідник наголошує

на тому, що Дж. Донн не відмовлявся від елементів петраркізму у своїй поетичній практиці,

проте по-різному маніпулював ними, намагаючись витворити із них щось нове, і припускає,

що навіть сатиричне їх використання не виходить у митця за межі традиції: «Фактично,

до того часу, як Донн розпочав свою літературну кар’єру, тенденція глузувати зі штучності

петраркізму вже стала однією із петрарківських конвенцій» [10, с. 7].

Думку К. Ханта про те, що Дж. Донн користувався усталеними петрарківськими темами, мотивами і образами для створення цілком оригінальної поезії, підтримала і Гелен

Ґарднер: «Жвава драматична уява Донна трансформує те, що у багатьох випадках походить

зі сховища тем європейської любовної лірики, чим виявляється прихований ступінь його

літературного натхнення і природа його оригінальності» [11, с. XXI].

Вагоме значення для нашого дослідження має і праця Сильвії Руффо-Фіоре

«Петраркізм Донна: компаративний погляд», у якій «Пісні і сонети» англійського автора

вивчаються у прямих зв’язках із «Канцоньєре» Ф. Петрарки. Висновок авторки зводиться до того, що поезія Дж. Донна аж ніяк не відкидає принципів петраркізму, а «показує,

що велич Донна як новатора полягає у його «імітації» під Петрарку, розкритті латентних,

прихованих можливостей розглядати кохання в межах петрарківської манери» [12, с. 11].

Розвідка С. Руффо-Фіоре є важливою ще й тому, що дослідження належності Дж. Донна до

петраркізму здійснюється авторкою на матеріалі найбільш властивих, концентрованих, так

би мовити, репрезентативних для самого Ф. Петрарки елементів.

Більш сучасні наукові праці, присвячені аналізованій проблемі, засвідчують зміцнення

переконань у тому, що петраркізм усе ж мав уплив на поезію Дж. Донна. Так, для прикладу, Р.В. Гамільтон, аналізуючи сучасний йому стан дослідженості питання, зазначає: «Є три

можливі підходи щодо належності Донна до петрарківської традиції. Найбільш поширеним є погляд, зараз вже трохи застарілий, що Донн є петраркістом настільки мінімально,

наскільки це можливо для ренесансного поета в принципі. Більш сучасним прийнятим на

сьогодні поглядом є той, що «Пісні і сонети», якщо розглядати їх у цілому, є абсолютним

наслідком петраркізму або ж альтернативно – що у «Піснях і сонетах» є особливі вірші, які

трактують ситуацію невзаємно закоханого, що є суто петрарківською» [13, с. 45].

Дуже однозначно, майже безапеляційно, з приводу петраркізму Дж. Донна висловлюється Леонард Таурні, котрий зазначає: «Те, що поезія Донна є частиною

величезної європейської традиції, є зараз цілковито доведено» [14, с. 45]. Одначе для нас

є цілком очевидним, що з таким остаточним і беззаперечним твердженням погодитися неможливо, оскільки проголошувати будь-який підхід, теорію чи концепцію стосовно поезії

Дж. Донна «цілковито доведеними» – означає ігнорувати складність його художніх текстів,

необґрунтовано спрощувати їх.

Цікаво, що у дискусії про зв’язок Дж. Донна з європейським петрарківським рухом

кількість науковців, котрі вивчають прямі, генетичні зв’язки між поезією Ф. Петрарки та

1

Особливий тип метафори, який ґрунтується на парадоксальному поєднанні різнорідних, дуже

далеких один від одного елементів, ексцентричному зіставленні антиномічних за своєю суттю понять, на оксюморонності.ISSN 2222-551Х. ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.

Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12)

71

творчістю англійського митця, дуже незначна. Практично у кожній більш-менш суттєвій

праці, присвяченій літературознавчому аналізу художнього спадку Дж. Донна, робляться спроби відшукати у ньому петрарківські сліди, проте праць, безпосередньо присвячених досліджуваному нами питанню, насправді дуже мало (виняток у цьому контексті становить хіба що вже згадувана нами монографія С. Руффо-Фіорре). Такий стан речей, зрозуміло,

аж ніяк не може розцінюватися як задовільний, оскільки поза увагою неправомірно

залишається поетична творчість Ф. Петрарки як вихідний, найбільш концентрований

варіант самого європейського петраркізму, його, так би мовити, стандарт. З іншого ж боку,

такий плюралізм підходів до проблеми спричиняє включення любовної поезії Дж. Донна

до куди ширшого інтерпретаційного контексту, ніж лише поезія самого родоначальника

петраркізму, виводячи її тим самим у широку компаративну площину.

Ф. Петрарка, як нам видається, став жертвою несправедливої долі. Його ім’я у контексті

розвитку європейського літературного процесу стало сьогодні все частіше асоціюватися

не із «Книгою пісень», а з величезним масивом поезій, що переважно мають дуже мало

спільного із креативністю, талантом і щирістю почуттів італійського митця. Вбачаючи у

формі сонета точно визначений зміст – скаргу на безсердечну донну, а також приймаючи певний чітко окреслений набір метафор та оксюморонів за визначальні риси поетичної

техніки Ф. Петрарки, багато натхненних співців кохання вибирали їх за відправну точку для

власних віршів про невзаємні любовні почуття. Як зазначає з цього приводу Стефен Мінта,

«на жаль, багато петрарківських письменників дуже мало прогресували, порівняно зі стартовою точкою, тому їхні сонети залишилися переповненими живою смертю та солодкими

болями, коханцями, що кидаються у бурхливе море, палають і мерзнуть не за сезоном, насиченими образами, що, зупевне, були загальною власністю загальноєвропейської традиції

ще з часів самого Петрарки і продовжили циркулювати, зміцнені вагомістю його імені, аж

до остаточної і неминучої втрати його літературної репутації» [15, с. 55].

У світлі сказаного стає очевидним, що при дослідженні проблеми петраркізму

Дж. Донна слід насамперед проводити прямі паралелі між його лірикою та лірикою самого Ф. Петрарки, оскільки, якщо розглядати збірку «Канцоньєре» ізольовано від широкого петрарківського контексту, то вона виявляється абсолютно позбавленою тих надлишків

та відсутності смаку, які вже традиційно асоціюються із самим феноменом петраркізму.

Петрарківський закоханий у «Книзі пісень» далеко не завжди виглядає раболіпним щодо

Лаури, покірливим своєму нещасливому провидінню, також він не завжди ідеалізує кохану

жінку. Так само, як і подекуди аж надто уїдливий ліричний герой Дж. Донна частіше стоїть

на позиціях зруйнованого життєвим досвідом ідеалізму, аніж вродженого цинізму – того

самого зруйнованого ідеалізму, який іноді змушує і закоханого героя Ф. Петрарки говорити

про жінок та кохання з іронією.

Через детальне вивчення поетичних текстів англійського митця та зіставлення їх із

«Книгою пісень» можна, на наше переконання, продемонструвати, що теми, мотиви, образи, зображально-виражальні засоби поезії Ф. Петрарки та Дж. Донна не є аж такими

відмінними і далекими один від одного, як це намагаються показати окремі дослідники. За

великим рахунком, питання тут лежить у площині переломлення літературної традиції через

призму індивідуальності автора, а саме у своєрідності тих шляхів, якими Дж. Донн «освоїв»

типові ліричні ситуації, теми і образи «Канцоньєре» та самобутньо проінтерпретував їх у

власній поетичній творчості. За такого підходу може стати зрозумілим, що англійський

автор виявляв величезну винахідливість щодо використання традиційних елементів

петраркізму – у вивченні цього аспекту його творчості і вбачаємо благодатний ґрунт для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Gosse E. The Life and Letters of John Donne / E. Goose. – Gloucester: Peter Smith, 1959. –

934 p.

2. The Poems of John Donne: in 2 vol./ H.J.C. Grierson [ed.]. – Vol. II: Introduction and Commentary. – Oxford: Oxford University Press, 1912. – 254 р.

3. Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler / [ed. by

H.J.C. Grierson]. – Oxford: Oxford University Press, 1969. – 244 p.ISSN 2222-551Х. ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.

Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12)

72

4. Grierson H.J.C. Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century / H.J.C. Grierson. – London: Chatto and Windus, 1929. – XIV + 343 p.

5. Grierson H.J.C. A Critical History of English Poetry / H.J.C. Grierson, J.C. Smith. – London:

Chatto and Windus, 1947. – VIII + 539 р.

6. Leishman J.B. The Monarch of Wit: An Analytical and Comparat﻿ive Study of the Poetry of

John Donne / J.B. Leishman. – London: Hutchinson University Library, 1962. – 287 p.

7. Guss D.L. John Donne. Petrarchist: Italianate Conceits and Love Theory in the Songs and

Sonnets / D.L. Guss. – Detroit: Wayne State University Press, 1966. – 230 p.

8. Praz M. The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations Between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot / M. Praz. – Gloucester:

Peter Smith Pub Inc, 1958. – 390 p.

9. Pearson E.L. Elizabethan Love Conventions / E.L. Pearson. – Berkeley: University of

California Press, 1973. – VIII + 145 p.

10. Hunt C. Donne’s Poetry / C. Hunt. – New Haven: Yale University Press, 1954. – 256 p.

11. Gardner H. John Donne: The Elegies and the Songs and Sonnets / H. Gardner. – Oxford:

Clarendon Press, 1965. – XCIX + 272 p.

12. Ruffo-Fiore S. Donne’s Petrarchism: A Comparative View. – S. Ruffo-Fiore. – Frienze:

Grafica Toscana, 1976. – 130 p.

13. Hamilton R.W. John Donne’s Petrarchist Poems / R.W. Hamilton // Renaissance and

Modern Studies. – 1979. – No. 23. – P. 45–62.

14. Tourney L.D. Donne, the Countess of Bedford, and the Petrarchan Manner / L.D. Tourney // New Essays on Donne / [ed. by G.A. Stringer]. – Salzburg: Universitat Salzburg, 1977. –

P. 45–59.

15. Minta S. Petrarch and Petrarchism / S. Minta. – New York: Barnes and Noble, 1980. –

VII + 183 p.

References

1. Gosse, E. The Life and Letters of John Donne. Gloucester, Peter Smith Publ., 1959, 934 p.

2. Grierson, H.J.C. (ed.) The Poems of John Donne, in 2 vols., vol. II. Introduction and Commentary. Oxford, Oxford University Press, 1912, 254 p.

3. Grierson, H.J.C. (ed.) Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne

to Butler. Oxford, Oxford University Press, 1969, 244 p.

4. Grierson, H.J.C. Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century. London,

Chatto and Windus Publ., 1929, 343 p.

5. Grierson, H.J.C., Smith J.C. A Critical History of English Poetry. London, Chatto and Windus Publ., 1947, VIII + 539 р.

6. Leishman, J.B. The Monarch of Wit: An Analytical and Comparative Study of the Poetry of

John Donne. London, Hutchinson University Library, 1962, 287 p.

7. Guss, D.L. John Donne. Petrarchist: Italianate Conceits and Love Theory in the Songs and

Sonnets. Detroit, Wayne State University Press, 1966, 230 p.

8. Praz, M. The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations Between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot. Gloucester, Peter Smith

Pub Inc, 1958, 390 p.

9. Pearson, E.L. Elizabethan Love Conventions. Berkeley, University of California Press,

1973, VIII + 145 p.

10. Hunt, C. Donne’s Poetry. New Haven, Yale University Press, 1954, 256 p.

11. Gardner, H. John Donne: The Elegies and the Songs and Sonnets. Oxford, Clarendon

Press, 1965, XCIX + 272 p.

12. Ruffo-Fiore, S. Donne’s Petrarchism: A Comparative View. Frienze, Grafica Toscana

Publ., 1976, 130 p.

13. Hamilton, R.W. John Donne’s Petrarchist Poems. Renaissance and Modern Studies,

1979, no. 23, pp. 45-62.

14. Tourney, L.D. Donne, the Countess of Bedford, and the Petrarchan Manner. New Essays

on Donne. Salzburg, Universitat Salzburg Publ., 1977, pp. 45-59.

15. Minta, S. Petrarch and Petrarchism. New York, Barnes and Noble Publ., 1980, VII + 183 p.ISSN 2222-551Х. ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.

Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12)

73

В статье предложен обзор научных трудов, касающихся проблемы петраркистских импульсов

в творчестве английского поэта Дж. Донна. Раскрыты ключевые моменты литературоведческой дискуссии о принадлежности автора к петраркистской традиции, освещены аргументы ученых, стоящих

как на позициях петраркизма писателя, так и на позициях его антипетраркизма.

Ключевые слова: антипетраркизм, Дж. Донн, литературная традиция, петраркизм, поэзия.

The article offers an overview of scientific publications concerning issues of the Petrarchan pulses in

the works of English poet John Donne. It reveals key moments of the literary discussions about the author’s

relation to the Petrarchan tradition, highlights the arguments of the scientists standing at the positions of

the writer’s Petrarchism and anti-Petrarchism.

Key words: anti-Рetrarchism, J. Donne, literary tradition, Рetrarchism, poetry.

Одержано 7.11.2016

УДК 821.111-342.09»192»О.Барфілд

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДЖОНА ДОННА

Анна Паньківська, Олександр Солошенко

Львівський національний університет імені Івана Франка,

(вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000)

Розглянуто деякі особливості поетики Джона Донна (1572–1631), найвидатнішого

представника англійської метафізичної школи, любовна лірика якого характеризується

сплавом сильних почуттів з митецьким добором поетичних засобів та ідей.

Ключові слова: любовна лірика, поет-метафізик, метафора-концепт.

Гуманістичний світогляд в поезії Джона Донна виявився вже в 90-х роках XVI ст. Зі

щирою любов’ю до людини та з надзвичайною витонченістю поет зображає пристрастні

почуття і бажання плоті у віршових циклах “Пісні і сонети” (Songs and Sonnets), “Елегії”

(Elegies), завзято і сміливо викриває соціальні пороки у “Сатирах” (Satires). У цих творах

проявилися характерні риси бароко: різкі контрасти емоцій, ступлена пристрасність,

містичні настрої, філософічність роздумів, алегоризм, змішування конкретних явищ з

абстрактними поняттями із різних галузей знань, схоластична складність та риторичність стилю, багатого на силогізми, парадокси і біблійні алюзії [2, с. 88].

Лірика Донна мала свого особливого адресата, що чітко відбилося уже на перших

віршах поета. Вони були написані для тодішньої культурної еліти, здебільшого для

молодих людей з університетською освітою. З приходомДонна в літературу стала цілком

очевидною – характерна вже почасти для покоління Марло і других “університетських

умів” (Джона Лілі, Роберта Гріна, Томаса Лоджа і др.) – відмінність інтелектуальних

інтересів учено-культурної верстви від більш примітивних запитів придворних.

Поетична мова сатир та елегій Донна і відтворює характерну інтонацію освіченої

молодої людини його кола, особистості скептичної та витонченої.

За часів Філіпа Сідні англійська літературна мова і поетична традиція ще тільки

формувались. До приходу Донна поетична традиція вже склалася, і його проникливому

зору відкрилися її вади. Не прийнявши урочисто-піднесений стиль сонетистів та

Спенсера, поет навмисно писав свої вірші низьким стилем. Донн не просто зближував

їх інтонацію з розмовною мовою, але й часом надавав їй певну різкість і навіть

грубуватість. Особливо це помітно в сатирах, де сам жанр, відповідно канонам епохи

Ренесансу, вимагав низького стилю. Але ця різкість є і в деяких віршах “Пісень і

сонетів” ( початок віршів “Доброго ранку” (The Good-Morrow) чи “Канонізації” (The

Canonization) і навіть у релігійній ліриці (сонет XIV). У багатьох творах Донна вільний, розкований рух вірша часом допускався суперечностіз розміром вірша, за що Бен

Джонсон різко критикував його. Але в цьому проявлялось новаторство Донна, який,

намагаючись відтворити інтонацію живої мови, запровадив у свої вірші щось подібне

© Паньківська Анна, Солошенко Олександр, 2016

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23. С. 205–215

Visnyk of the Lviv University. Series Foreign Languages. 2016. Is. 23. P. 205–215206 Анна Паньківська, Олександр Солошенко

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

до речитативу. “Згідно влучного вислову одного з критиків, мелодія людського голосу

звучала тут як би під уявлюваний акомпанемент розміру. Для досягнення потрібного

ефекту Донн сміло вводив розмовнізвороти, елізію, змінював наголос і використовував,

мало характерний для єлизаветинців, enjambement, тобто перенос слів, зв’язаних однією

думкою, з даного рядка в наступний. Зрозуміти просодію Донна часто можна, лише

прочитавши той чи інший вірш вголос” [1, с. 25].

Разом з тим Донн прекрасно володів музикою розміру, коли цього вимагав жанр

вірша. Як взірець цього достатньо навести його пісні та близьку до них лірику “Пісень

і сонетів”. (Деякі зі своїх пісень Донн написав на популярні за його часів мотиви,

інші були покладені на музику його сучасниками і часто виконувалися в XVII ст.)

Але і тут концентрація думки, своєрідність синтаксичних конструкцій, які можна

оцінити лише при читанні, зближують ці вірші з розмовною мовою і виділяють їх на

тлі єлизаветинської пісенної лірики [9, c. 214].

Щоб зрозуміти такі вірші, потрібні були чималі розумові зусилля. У першу чергу

рядки Донна були звернені до інтелекту читача. Звідси їх часами навмисна трудність,

пресловута темнота, за яку так часто докоряли поету (ще Бен Джонсон говорив, що

“не будучи зрозумілим, Донн загине”). Але трудність якразі входила в “умисел” поета,

сповнений бажання перш за все пробудити думку читача. Робота ж інтелекту в свою

чергу збуджувала і почуття. Так зароджувався особливий сплав думки і почуття, свого

роду інтелектуалізація емоцій, яка стала потім важливою рисою англійської лірики

XVII ст.

На відміну від поетів старшого покоління – і перш за все раннього Шекспіра, – які

захоплювалися грою слів, полюбляли неологізми і музику звуку, Донна більше цікавила

думка. Звичайно, він теж віртуозно володів словом, але завжди підпорядковував його

смислу вірша, намагаючись виразити всі свої складні інтелектуальні піруети простою

розмовною мовою. У цьому поет стояв ближче до пізнього Шекспіра. Як і в його великих

трагедіях та пізніх трагікомедіях, думка автора “Пісень і сонетів” переважувала слово.

Але при цьому поетичнаманераДонна була значно простішою і по-своєму аскетичнішою

від манери шекспірівської. У цілому для його віршів характерні короткість і точність,

уміння сказати все необхідне усього в декількох рядках.

Інакше підходить Донн і до традиційної для єлизаветинців теми кохання. У багатьох

його ранніх віршах звучить виклик багатьом поняттям, які були притаманними любовній

ліриці того часу, але від багаторазових повторень утратили життєву силу. Так, надмірній

ідеалізації любовних стосунків він протиставляє навмисну еротичність своїх віршів,

що особливо проявилось у таких віршах, як “Любовна наука” (Nature’s Lay Idiot), “До

моєї коханої, вкладаючись в ліжко” (To His Mistress Going to Bed), “Любовна війна”

(Love’s War). На противагу рицарській вірності в коханні, Донн закликає до постійної

зміни партнерів (“Зміна” (Change). Водночас поет не зводить кохання лише до фізичних

стосунків. Справжнє кохання, на його думку, неможливе без духовного зв’язку, який, під

впливом філософії неоплатонізму, часто розглядається ним як єднання душ (“Екстаз”

(Ecstasy), “Доброго ранку” (The Good-Morrow).

Охоче пародіює Донн і поетичні звороти, які стали штампами в сучасній йому

ліриці. Якщо Вільям Шекспір у 130-му сонеті викриває пустопорожність поетичних

штампів, показуючи, що вони не дають можливості створити образ реальної живоїДеякі особливості поетики Джона Донна 207

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

людини, то Донн вже користується іншими прийомами. Так, у вірші “Анаграма” (The

Anagram) автор пропонує поміняти місцями традиційні епітети жіночої краси: очі

зробити маленькими, а рот – великим, червоним кольором змалювати не щоки, а – волосся, чорним – не брови, а зуби і т.д. Така гра була характерною для літератури бароко,

розквіт якої припадає саме на ХVІІ ст. У літературі бароко народився й особливий вид

метафори – концепт (conceit) [16], або кочетті, – яка досить часто зустрічається у поезії

Донна. Саме його пристрасть до цього особливого роду метафори нерідко і відрізняє

вірші Донна від лірики поетів старшого покоління.

При використанні метафори звичайно відбувається перенос значення, і один

предмет уподібнюється іншому, в чімсь подібному до нього, як би показуючи його в

новому світлі і таким чином відкриваючи цілий ланцюг поетичних асоціацій. Внутрішня

механіка концепту більш складна. Тут теж один предмет уподібнюється іншому, але

ці предмети, як правило, вельми далекі один від одного і, на перший погляд, не мають

між собою нічого спільного. У даному випадку поета цікавить не стільки зображення

першого предмета за допомогою другого, скільки взаємовідношення між двома

несхожими предметами і ті асоціації, які виникають при їх зіставленні [10, c. 30]. З

цього видно, що у такій метафорі важливим є не порівняння одного предмета чи явища з іншим, а сама несподіваність зіставлення далеких і нічим не схожих, здавалось

би, понять і хвиля асоціацій, які народжуються у свідомості читача, який намагається

відшукати цю схожість. Як приклад наведемо уподібнення душ закоханих до ніжок

циркуля, скріплених єдиним стержнем, порівняння лікарів, що схилилися над тілом

хворого, до картографів чи співставлення згладжуваної на глобусі границі між західною і східною півкулею з переходом від життя до смерті і від смерті до воскресіння.

Поети-єлизаветинці користувалися такими метафорами зрідка і раніше, але саме

Донн свідомо зробив їх важливою частиною своєї поетичної техніки. Вражаючи

читачів несподіваністю асоціацій, вони допомагали поету виразити рух думки, яка

обігравала різного роду парадокси та протиставлення, наочно демонструючи при

цьому “математичне” мислення поета, його невмолиму логіку і спокійну точність, як,

наприклад, у вірші “Розлука без туги” (A Valediction Forbidding Mourning):

If they be two, they are two so

As stiff twin compasses are two;

Thy soul, the fi x’d foot, makes no show

To move, but doth, if th’ other do.

And though it in the centre sit,

Yet, when the other far doth roam,

It leans, and hearkens after it,

And grows erect, as that comes home.

Such wilt thou be to me, who must,

Like th’ other foot, obliquely run;

Thy fi rmness makes my circle just,

And makes me end where I begun.1

Отак зрослись моя й твоя душа,

Мов циркуля дві ніжки золоті:

Одна душа в дорогу вируша,

А друга знає всі її путі.

Вона звертає погляди свої

До мандрівниці, шле свою любов

І довго жде повернення її,

Щоб поєднатися із нею знов.

Така любов ніколи не мине.

Ти там стоїш, де я колись стояв,

Окреслюєш мій путь і ждеш мене,

І зустрічаєш там, де я рушав.

(Пер. В. Коптілова) [14].

1 Усі цитати з оригінальних творів Джона Донна взяті з [17].208 Анна Паньківська, Олександр Солошенко

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

Із концептів Донна даний концепт з вірша «Розлука без туги» вважається

найвідомішим. Розлука стає лише емблемою чи репетицією смерті: так виникає подвоєння

смислу ліричного освідчення i ущільнюється матеріал вірша, набуваючи ваговитості та

твердості поетичної скрижалі. Тут, як видно, метафора-концепт побудована на уподібненні

душ закоханих до ніжок циркуля. Концепти Донна зазвичай вирізняє інтелектуальність і

розгорнутість (іноді один концепт займає увесь зміст вірша).

Прикладом такого вірша може бути елегія “Любовний поступ” (Loves Progress),

у якому вступна гра до статевого акту уподібнюється до морської подорожі, свого

роду любовної одіссеї. Для створення романтичної атмосфери, чуттєвої напруги та

ілюзії морських мандр і пов’язаних з ними пригод Джон Донн використовує відповідні

лексичні засоби:

лексику, пов’язану з мореплаванням: one that goes to sea; to make him sick; in

attaining this desired place; set out; shipwrecks us again; To which when wee are come,

We anchor there; Succeeds a boundless sea; thence the Current be thy Pilot made; thou

wouldst be embay’d; Where many Shiprack; set out below;

географічну та астрономічну термінологію: search every sphear and fi rmament; we

see Celestial bodies move Above the earth; the fi rst Meridian; runs not ‘twixt an East and

West; a rosie Hemisphere; Upon the Islands; the glorius Promontory; Sailing towards; the

Map; For as free Spheres move;

географічні назви: Canaries; the streight Hellespont; The Sestos and Abydos; her

India; Atlantick;

міфологічні та біблійні алюзії: barren Angels; an infernal god; Cupid; Pluto; Men to

such Gods their sacrifi cing Coles Did not in Altars lay; a Paradice, where we would have

Immortal stay; Ambrosiall; Syrens songs; and there Wise Delphick Oracles do fi ll the ear;

the Remora, her cleaving tongue doth dwell [див.: 6, с. 303, 444, 502].

But in attaining this desired place

How much they erre; that set out at the face?

The hair a Forest is of Ambushes,

Of springes, snares, fetters and manacles:

The brow becalms us when ’tis smooth and plain,

And when ’tis wrinckled, shipwrecks us again.

Smooth, ’tis a Paradice, where we would have

Immortal stay, and wrinkled ’tis our grave.

The Nose (like to the fi rst Meridian) runs

Not ’twixt an East and West, but ’twixt two suns;

It leaves a Cheek, a rosie Hemisphere

On either side, and then directs us where

Upon the Islands fortunate we fall,

(Not faynte Canaries, but Ambrosiall)

Her swelling lips; To which when wee are come,

We anchor there, and think our selves at home,

For they seem all: there Syrens songs, and there

Wise Delphick Oracles do fi ll the ear;

There in a Creek where chosen pearls do swell,

The Remora, her cleaving tongue doth dwell.

These, and the glorious Promontory, her Chin

Але щоб в ці омріяні місця

Дістатись нам, почнем з її лиця.

Тут ліс густий навкруг, то ж навпростець

Не варто йти – слід уникать силець

Й капканів, їх обходячи здаля.

Брова, як рівна, серце звеселя;

Нахмурена ж – наводить жах. Де ліс

Її волосся кінчивсь, бачим ніс:

Мередіаном розділяє ця

Межа не схід і захід, а сонця

Очей і щік півкулі. Ворожбу

Здолавши їх, продовжуєм плавбу:

Прямуєм вже до островів її –

Не до Канар, а до Амброзії

Пухленьких губ: одразу ж із корми

Кидаймо якір – тут, як дома ми,

Бо все є: й ніжний спів сирен, й звіща

Оракул мудрий – в кілька слів вміща

Всю долю; тут і перли, і рубін,

Й весь день лунає мелодійний дзвін.

Крізь підборіддя й шиї ніжний згинДеякі особливості поетики Джона Донна 209

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

Ore past; and the streight Hellespont betweene

The Sestos and Abydos of her breasts,

(Not of two Lovers, but two Loves the neasts)

Succeeds a boundless sea, but yet thine eye

Some Island moles may scattered there descry;

And Sailing towards her India, in that way 65

Shall at her fair Atlantick Navell stay;

Though thence the Current be thy Pilot made,

Yet ere thou be where thou wouldst be embay’d,

Thou shalt upon another Forest set,

Where many Shipwrack, and no further get.

Впливаєм в Геллеспонт, де з двох сторін

Два куполи розкішні перс її,

Куди не раз я слав думки мої.

Довкіл безмежне море в піні хвиль:

Не гаймось – ще пливти багато миль

До Індії скарбів її і втіх.

Зустрінем далі Пуп земель усіх,

Й тут пильність лиш від зіткнення спасе –

Так стрімко течія вперед несе.

Там в інший потрапляємо вже ліс,

Що морякам багато бід приніс …

(Пер. В. Марача)1

Окрім метафори-концепта, в цій елегії можна також побачити приклади поширеної

метафори, алхімічного мотиву, в основі якого лежить порівняння і метафора, а токож

парадокса. Подаємо ці приклади в указаній вище послідовності.

Rich Nature hath in women wisely made

Two purses, and their mouths aversely laid:

They then, which to the lower tribute owe,

That way which that Exchequer looks, must go:

He which doth not, his error is as great,

As who by Clyster gave the Stomack meat.

Природа мудра дарувала жінці

З обох боків по чималенькій дірці;

Туди лиш й тільки тим заходить слід,

Для кого там зготовлено обід;

Як навпаки – зруйнуєш організм:

Це ніби їсти, вдаючись до клізм.

Perfection is in unitie: preferr

One woman fi rst, and then one thing in her.

I, when I value gold, may think upon

The ductilness, the application,

The wholesomness, the ingenuitie,

From rust, from soil, from fi re ever free:

But if I love it, ’tis because ’tis made

By our new nature (Use) the soul of trade.

Найкраще – цільність. Вибери собі

Спочатку жінку, потім – в ній скарби

Шукай. Якщо я золото ціню,

То знать повинен, чи воно вогню,

Кислотам, ржі піддатливе чи ні,

Ковке, міцне – й корисне чим мені;

Та полюбив з-за того, що воно

Рушій торгівлі скрізь уже давно.

Makes virtue woman? must I cool my bloud

Till I both be, and fi nd one wise and good?

Чесноти в жінці? Світ би весь пройшов –

Та добру і розумну чи й знайшов ...

У переліку засобів, які використовувалисяДонному його поезії [див.: 16], можна розрізнити дві групи: 1) засоби, пов’язаніз версифікацією (цезура, анжембеман (перенос),

пентаметр, наголос і т.п.) і 2) стилістичні засоби (апострофа, гіпербола, метафора,

метафора-концепт, персоніфікація). Наведемо приклади деяких стилістичних засобів.

Парадокс [див.: 7, с. 66]

Hope not for mind in women ; at their best,

Sweetness and wit they are, but mummy,

possess’d.

Й на цноту в жінці не надійся теж:

Її хіба що в мумії знайдеш.

«Алхімія любові» (Love’s Alchemy)

(Пер. В. Марача)

Антитеза [див.: 7, с. 10–11]210 Анна Паньківська, Олександр Солошенко

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

Other men war that they their rest may gayne;

But wee will rest that wee may fi ght agayne.

Those warrs the ignorant, these th’experienc’d love,

There wee are alwayes under, here above.

There Engins farr off breed a just true feare,

Neere thrusts, pikes, stabs, yea bullets hurt not here.

There lyes are wrongs; here safe uprightly ly;

Tltere men kill men, we’will make one by and by ...

Воюють інші, щоб мать супокій,

Ми ж спочиваєм, щоб почать знов бій.

Ті війни туплять, ці ж – гострять уми;

Там – знизу, тут – по черзі зверху ми.

Там б’ють і ріжуть, всіх проймає жах,

А тут ні шпаг, ні куль, хоч голий пах.

Лежать там мертві лиш, а тут – живі,

Там гинуть, тут же – плодяться нові.

“Любовна війна” (Loves Warr)

(Пер. В. Марача)

Біблійна алюзія [див.: 7, с. 7]

That which in him was faire and delicate,

Was but the milke, which in loves childish state

Did nurse it: who now is growne strong enough

To feed on that, which to disus’d tasts seemes tough.

Як полюбила за красу і брови –

Було за їжу молоко в любові;

Але ж чи годуватись їй і нині

Тим, що годиться й добре лиш дитині?

«Його портрет» (His Picture)

(Пер. В. Марача)

Cf.: „For every one that useth milk is unskilful in the word of righteousness: for he is

a babe. But strong meat belongeth to them that are of full age, even those who by reason

of use have their senses exercised to discern both good and evil” (Hebrews, 5:13–14) [12].

“Бо хто молока вживає, той недосвідчений у слові правди – бо він немовля. А

страва тверда для дорослих, що мають чуття, привченізвичкою розрізняти добро ізло”

(Послання до євреїв, 5:13-14) [3].

Алюзія, порівняння [див.: 7, с. 84] і гіпербола [там же, с. 45]

Though he had wont to search with glazed eyes,

As though he came to kill a Cockatrice …

Вже як він не вистежував, із блиском

В очах, мов має справу з василіском ...

[див.: 6, с. 116].

The grim eight-foot-high iron-bound serving-man,

That oft names God in aths, and onely then,

He that to barre the fi rst gate, doth as wide

As the great Rhodian Colossus stride,

Which, if in hell no other paines there were,

Makes mee feare hell, because he must be there …

А ваш слуга – крикун мідноголосий,

Подібний до Родоського Колоса;

В нім футів вісім, всяк його страшиться,

Й він бога згадує лиш, як божиться;

Й вже пекло – хай ті муки хто й забуде –

Жахатиме лиш тим, що він там буде ...

“Парфуми” (The Perfume)

(Пер. В. Марача) [див.: 8, с. 243].

Варто відзначити, що у підбірці поетичних творів Донна, об’єднаних темою

кохання і відібраних нами для аналізу (це елегії (1593–1596): “Парфуми”, “Його

портрет”, “Любовна наука”, “До моєї коханої, вкладаючись в ліжко”, “Любовна війна”,

“Любовний поступ”, а також “Алхімія любові”, “Блоха” і “Розлука без туги”), в кожному з них використовується метафора або метафора-концепт. При чому, для створенняДеякі особливості поетики Джона Донна 211

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

додаткової емоційної напруги, метафора нерідко поєднується з цілим рядом інших

стилістичних засобів. Наведемо декілька прикладів таких стилістичних конкрецій.

Поширена метафора, апострофа [див.: 7, с. 13], стилістична інверсія [там

же, с. 30] і парадокс.

O my America! my new-found-land,

My kingdome, safeliest when with one man

man’d,

My Myne of precious stones, My Emperie,

How blest am I in this discovering thee!

To enter in these bonds, is to be free;

Then where my hand is set, my seal shall be.

Земле моя, Америко моя,

Краї, що обживаю тільки я!

Імперія й копальня – в ній скарби:

Яке блаженство їх шукать в тобі!

Лиш в узах цих став волю я вбачать:

Де взявсь рукою – там моя печать.

“До моєї коханої, владаючись в ліжко”

(To his Mistris Going to Bed)

(Пер. В. Марача)

Біблійна алюзія (Буття, 2:9), ланцюжок метафор та риторичних питань.

Inlaid thee, neither to be seene, nor see,

As mine: who have with amorous delicacies

Refi n’d thee’into a blis-full Paradise.

Thy graces and good words my creatures bee;

I planted knowledge and lifes tree in thee,

Which Oh, shall strangers taste? Must I alas

Frame and enamell Plate, and drinke in Glasse?

Chafe waxe for others seales? breake a colts force

And leave him then, beeing made a ready horse?

Ні, не його цей золотий запас,

Що хитрістю ним він заволодів

Й стіною від усіх відгородив, –

А мій. Це я орав твій переліг

Й пустелю в рай перетворити зміг.

Смаки й манер блиск – це мої труди;

Кому ж, як не мені, й зірвать плоди?

Кришталь гранить, щоб пить із скла

почать?

Віск плавить, щоб чиюсь в нім зріть

печать?

Хто ж гарцювати іншому лиша,

Як перетворить в скакуна, лоша?

(Пер. В. Марача)

Метафора-концепт, антитеза, порівняння, міфологічна алюзія [див.: 6, с. 365],

біблійна алюзія (Буття, 18:27).

And Midas joyes our Spanish journeys give,

We touch all gold, but fi nd no food to live.

And I should be in the hott parching clime,

To dust and ashes turn’d before my time.

To mew me in a Ship, is to inthrall

Mee in a prison, that weare like to fall;

Or in a Cloyster; save that there men dwell

In a calme heaven, here in a swaggering hell.

Long voyages are long consumptions,

And ships are carts for executions.

Морські взять рейди – й вже згадавсь

Мідас:

Миліш, ніж золото, харчів запас.

Блукать у спеку по чужих краях,

Дочасно щоб перетворитись в прах?!

На корабель зійти – та це ж в тюрму

Замкнуть себе на муки і пітьму

Чи в монастир, але де райських втіх

Нема – лиш пекло і содомський гріх.

Ці мандри – шибениця й мотузок,

А корабель – то смертника візок ...

(Пер. В. Марача)212 Анна Паньківська, Олександр Солошенко

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

Концепт, як і другі стилістичні засоби, не був для Донна прикрасою, а завжди

підпорядковувався замислу вірша. Орнаментальними такі метафори стали пізніше, коли

вони ввійшли в моду в творчості деяких послідовників Донна таких, як Джон Клівленд.

Метафора-концепт, яка завдяки Донну стала популярною в англійській поезії XVII ст.,

дістала своє теоретичне обґрунтування на континенті. Вважається, що першим її теорію

сформулював Джордано Бруно в адресованій Філіпу Сідні присвяті до трактату “Про

героїчний ентузіазм” (1585).

Криза ренесансного світогляду та зростаючий вплив релігії на художню творчість

з особливою гостротою проявилися як на творчості Донна, так і на творчості поетів

очолюваної ним метафізичної школи. Ця школа створила поетику, основа якої була

інтелектуальною і полягала у спробі дати логічну, засновану на розумовому аналізі

картину світу. Для “метафізичної” творчості Донна характерні посилена увага

до філософських питань, проблем світопізнання, медитативний характер лірики,

абстрактність образів і міркувань, синтез емоційного та інтелектуального начал [4,

с. 91]. Головна риса “метафізичної поезії” – це поєднання напруги почуттів зглибокою

роботою розуму, спрямованого в безкінечність в очікуванні духовного одкровення.

До метафізиків ми відносимо поетів, які в своїх пошуках відштовхувались від

відкриттівДонна. Як показали дослідники [11, c. xi-xii], головним, щометафізики прийняли

відДонна, була лірична інтенсивність його поезії, її спрямованість всередину, звернення до

сугубо особистого досвіду, який допомагав їм осмислити зовнішній світ і знайти в ньому

своє місце. Ця опора на власний досвід і пов’язане з ним своєрідне особистісне начало

вірша відділяють цих художників від більшості єлизаветинців, кавалерів та поетів епохи

Реставрації. “Від Донна метафізики в тій чи іншій мірі прийняли також драматизм його

лірики, гру розуму, захопленняметафорами-концептами і деякі інші елементи йогоманери,

хоча всі ці елементи по-різному поєднувались у їх творчості” [1, с. 37].

У поетичному мисленні Донна витончена здатність до аналізу поєднувалась

з даром синтезу. Розчленовуючи певні явища, поет умів і об’єднувати їх. У цьому

йому допомагала його блискуча дотепність, яку він, випереджуючи більш пізні теорії

Грасіана, розумів як особливого роду інтелектуальну діяльність, особливу якість

розуму (wit) і, в кінцевому підсумку, особливий різновид духовної творчості, куди

сміх, комічне начало входили лише як один із компонентів. Дотепність давала Донну

можливість піднятися не тільки над людською глупотою і пороками, а й над хаосом

оточуючого світу. Завдяки своїй майстерній дотепності поет, залишаючись частиною

цього занепалого, роздробленого світу, в той же час дивився на нього як би з боку і

скептично оцінював його. Хаос світу стимулював іронію Донна і рухав його думку.

Хоча Донн усякими способами відштовхувався від єлизаветинців, без них його

поезія була би неможлива. Вони сформували традицію, в якій він був вихований, і дали

йому головний імпульс для пошуків нового. Експериментуючи, він завжди оглядався на

своїх старших сучасників. Проте новаторство Донна було настільки радикальним, що

його творчість уже не вміщувалась в рамках Ренесансу. У своїй ранній та зрілій ліриці

Донн дуже тісно пов’язаний з маньєризмом, стилем мистецтва і літератури, який виник

у період кризи Відродження. Як жоден інший поет цієї епохи, Донн виразив типове

для маньєризму дисгармонічне відчуття нетривкості світу, втілив притаманну цьому

стилеві рефлексію, характерні для нього контрасти спіритуалізму і чуттєвості. ПізняДеякі особливості поетики Джона Донна 213

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

ж лірика поета, і перш за все його гімни, з їх спокоєм і гармонічним світовідчуттям,

пов’язана з барочною поетикою, яка урівноважила контрасти маньєризму і, в противагу

ренесансному антропоцентризму, створила новий синтез, по-своєму визначивши місце

людини у безмежних просторах Всесвіту.

Поет описує стан людини бароко, яка живе напруженим внутрішнім життям,

уміє цінувати почуття, усвідомлює безмежність світу і йде нелегким шляхом до

Бога та вічних цінностей. Донн стверджує можливість морального прозріння та

осяяння людини завдяки роботі її душі та розуму. Для його поезії характерна не

тільки метафоричність, а й поєднання палкої чуттєвості з трагічними мотивами,

оригінальний паралелізм. У творчості Донна чітко відчувається пульсація думки.

Сюжет у його творах визначає не тільки рух художнього образа, але і рух думки. Звідси

афористичність поетичної мови, схильність до філософських сентенцій, абстрактних

роздумів. Однак при цьому інтелектуальність не скасовує виразної образності і

підвищеної емоційності творів Донна [5, с. 326].

Саме барочні тенденції стали головними в творчості поетів наступного за Донном

покоління, про яких А. Горбунов написав: “Разом з Робертом Герріком виклик своєму

часу кинули й інші англійські поети першої половини XVII ст. Створені ними вірші

не канули “в морок і тлінь”. Поезія Джона Донна, Бена Джонсона та їх молодших

сучасників є невід’ємною частиною живої для сучасного читача класики” [1, с. 72].

Джон Донн – не просто класик англійського Відродження; він, як і його сучасник

Вільям Шекспір, став поетом на всі часи. Вірші Донна, чи звернені вони до жінки чи

до Бога, і понині звучать пристрасно і захоплююче: згустки поетичної енергії, які не

розрядилися за минулі чотири століття. Палкий юнак у крислатому капелюсі, похмурий

проповідник у темній рясі зробився, невідомо як, нашим сучасником. Слова, образи,

інтонації Донна ввійшли до складу поезії ХХ ст., вплинувши на цілий ряд поетів Європи

– від Томаса Еліота до Йосипа Бродського. У чому секрет цієї особливої життєвості,

цієї здатності породжувати незгасні хвилі в просторі і часі?

Можливо, все пояснюється його ерудицією, силою його розуму? У своїй елегії

на смерть Донна Томас Керью назвав його “королем, владущим по своїй самоволі

всесвітньою монархією розуму”. “Але один розум (wit) не дав би такого ефекту. На мою

думку, дуже важливим є той складний, терпкий букет, який ми відчуваємо в “Піснях

і сонетах”: щире ліричне почуття змішане в них із задиристим цинізмом і “світовою

скорботою”. Так, саме таким романтичним терміном – “світова скорбота” – я би і

визначив те відчуття хиткості буття, яке пронизує лірику Донна” [13].

Донн – монарх Розуму, торжествуючого над усіма іншими людськими проявами.

Навіть сльоза (сей атрибут сердечного почуття) у Донна стає чим завгодно:

збільшувальним склом, глобусом, матеріалом для медичного аналізу (як в елегії

“Любовна наука” (Nature’s Lay Idiot), – тільки не сентиментальною водицею.

Поезія Донна, пристрасна і парадоксальна, ятруща відразу думку і почуття,

примушує читача “вічно прокидатися”; властивість, яка, слід думати, ніколи не вийде

з моди. Його вірші абсолютно не вміщуються у рамки готових визначень і немов

навмисно дратують читача своєю багатозначністю, несподіваними контрастами

і поворотами думки, поєднанням тверезо-аналітичних суджень із сплесками пристрастей, постійними пошуками і постійною незадоволеністю. 214 Анна Паньківська, Олександр Солошенко

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Английская лирика первой половины XVII века / Под ред. А. Н. Горбунова. – Москва:

Издательство МГУ, 1989. – 347 с.

2. Аникин Г. В. История английской литературы: Учеб. для студ. пед. ин-тов по спец.

Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. № 2103 “Иностранные языки”. – 2-е изд. перераб. и

испр. – Москва: Высшая школа, 1985. – 431 с.

3. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. / Пер. І. Огієнка. – Київ:

Об’єднання біблійних товариств, 1990. – 959 с. + 296 с.

4. Зуєнко Марина. Особливості організації поетичної картини світу в ліриціДжонаДонна. //

Філологічні науки. – 2010. – № 1. – С. 91–94.

5. Зуєнко М.О. Поетика “Священних сонетів” ДжонаДонна // НауковізапискиБердянського

державного педагогічного університету. – 2015. – Випуск V. – C. 322–328.

6. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва : Советская

энциклопедия, 1991. – 736 с.

7. Мосткова С. Я. Английская литературоведческая терминология / С. Я. Мосткова,

Л. А. Смыкалова, С. П. Чернявская. – Ленинград : Издательство “Просвещение”,

1967. – 111 с.

8. Словарь иностранных слов. – 18-е изд., стер. – Москва: Русский язык, 1989. – 624 с.

9. Elizabethan Poetry. Stratford-upon-Avon Studies No. 2 / ed. by John Russell Brown and

Bernard Harris. – London: Edward Arnold, 1960. – 224 p.

10. Hunter Jim. The Metaphysical Poets (Literature in Perspective). – London: Evans, 1965. –

160 p.

11. Miner Earl. The Metaphysical Mode from Donne to Cowley. – Princeton: Princeton University Press, 1969. – 291 p.

12. The Holy Bible Containing the Old and New Testaments. – London and New York: Collins’

Clear-type Press, 1956. – 684 p. + 210 p. + 255 p. (Index and Concordance).

13. Григорий Кружков о Джоне Донне. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://

www.stosvet.net/union/Kruzhkov/.

14. ДжонДонн. РОЗЛУКА БЕЗ ТУГИ. [Електронний ресурс]. Режим доступу:

file:///F:/john%20donne%201/%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD%20

%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%BD.%20%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%

BB%D1%83%D0%BA%D0%B0%20%D0%B1%D0%B5%D0%B7%20%D1%82%-

D1%83%D0%B3%D0%B8.%20%20%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%B3%D0

%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%96%D1%88%D0%BE%D0%

B3%D0%BE%20%D0%BD%D0%B5%20%D0%BF%D0%BE%D0%B1%D0%B0-

%D1%87%D0%B8%D1%88%20%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%BC%D0%B0.html/.

15. Поезія – Віктор Марач – Із Джона Донна. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://

maysterni.com/publication.php?id=12906/.

16. John Donne: Poems Glossary. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.

gradesaver.com/donne-poems/study-guide/glossary-of-terms/.

17. The Works of John Donne. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.

luminarium.org/sevenlit/donne/donnebib.htm/.

Стаття надійшла до редколегії 01.12.2015 р.

Статтю прийнято до друку 20.01.2016 р.Деякі особливості поетики Джона Донна 215

ISSN 2078-340Х. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23

CERTAIN PECULIARITIES OF JOHN DONNE’S POETICS

Anna Pankivska, Oleksandr Soloshenko

Ivan Franko National University in Lviv

(1, Universytets’ka st., L’viv, 79000)

Renaissance worldview crisis and the growing infl uence of religion on artistic creativity

became with particular acuteness apparent in the work of the famous English poet John

Donne and the poets of headed by him school of metaphysical poetry. Representatives of

this school created such a poetics, the foundation of which was intelligent and attempting to

describe a logical picture of the world based on intellectual analysis. Metaphysical works

of Donne are characterized by increased attention to philosophical questions, problems of

knowledge of the world, meditative nature of the lyrics, abstractness of images and reasoning,

synthesis of emotional and intellectual principles. The main feature of metaphysical poetry

is a combination of feelings and deep intelligence work aimed at infi nity in anticipation of

spiritual revelation.

The humanistic outlook of the poetry of Donne was already felt in the 90’s of the

XVI-th century. The poet depicts passionate feelings and desires of the fl esh in poetic

cycle “Songs and Sonnets”, “Elegies” with sincere love to man and with extraordinary

elegance; persistently and courageously exposes the social evils in “Satires”. These works

manifest the characteristics of baroque: sharp contrasts of emotions, dull passion, mystical

mood, philosophical refl ections, allegory, mixture of concrete phenomena with abstract

concepts from different areas of knowledge, scholastic complexity and rhetorical style rich

in syllogisms, paradoxes and biblical allusions.

While analyzing the poetry of Donne, we can conclude that the poet is very diffi cult,

and sometimes a bit mysterious. His poems are absolutely not fi t into the framework of

ready defi nitions and as if deliberately annoy readers with ambiguity, unexpected contrasts

and turns of thought, combination of sober and analytical reasoning with bursts of passion,

a constant search and constant dissatisfaction.

Keywords: love poems, poet and metaphysician, metaphor-concept

173

Богдан Завідняк

БОГ РЕЛІГІЙНИХ МИСЛИТЕЛІВ-ПОЕТІВ

Розглянуто розвиток релігійної поетичної традиції на матеріалі англійської

та німецької поезії метафізичного характеру XVII-XX ст., у центрі уваги

якої є пережиття досвіду Бога. Англійська метафізична школа представлена

поетом Джоном Донном та його інтелектуальним оточенням, а німецька –

Новалісом, Аннетою фон Дросте-Гюльсгоф та іншими. Автор статті подає

деякі свої переклади духовних творів цих видатних європейських поетів українською та інтерпретує їхній поетичний феномен у світлі критичних джерел.

Ключові слова: Бог, духовність, релігія, католицизм, протестантизм, романтизм, метафізична школа, теодицея, трансцендентальний, трансцендентний,

споглядання.

У цьому дослідженні йтиметься про досвідчення Бога у релігійних мислителів-поетів, адже відомо, що у багатьох філософів виникала необхідність написати поезії «зізнання» про Бога. Парменід, Клеанф, Емпедокл,

Платон, Сковорода, Новаліс, Кант, Фіхте, Тютчев, Соловйов, Флоренський,

Лосєв, Антонич, Щурат – перелік імен може бути значно довшим, але тут

ми обмежимось іменами тих авторів, у містико-філософському сприйнятті

яких простежується суто теодицейна тематика. Про геніального поета

і мислителя всіх часів і народів, автора «Божественної комедії» Данте Аліґ’єрі написано сотні філософських монографій, йому присвячували наукові статті та книги відомі філософи. Його щаблями-колами до Бога разом

із ним пройшло не одне покоління творчої інтелігенції. Поет Юрій Клен

терцинами прагнув відтворити долю українського народу в поемі «Попіл

імперії». Тож пригадаємо інші – можливо, менш відомі – постаті.

1. Джон Донн і школа англійських поетів-метафізиків

До релігійних мислителів-поетів, безперечно, належить школа англійських

поетів-метафізиків на чолі з Джоном Донном (John Donne, 1572-1631),

священиком і настоятелем собору св. Павла, капеланом короля Якова І,

УДК 272/278-58-291=111=112.2«16/19»БогдаН ЗаВідНяК

174

доктором богослов’я Кембриджського університету, професором теології

в Лінкольнз-Інні1. Теми життя і смерті постійно переплітаються у творчості поета. Але змушує нас говорити про нього у теодицеї не просто

любов як земне кохання, а справді незвична любов – його «любов до

смерті», в якій душа зустрічає свого люблячого і любленого нею Бога. До

кола друзів-поетів Джона Донна належить і блискучий поет Джордж Герберт (Донн присвятив йому поезію про перстень-печать), і Бен Джонсон,

і Томас Кер’ю. Герберт, як і Донн, правда, на п’ятнадцять років пізніше

від нього, теж облачиться у священичі ризи2. Тогочасних поетів об’єднувала тематика земного кохання, культ Прекрасної Дами, якій присвячували численні поезії. Та його позиція – над ліричними героями, на боці

духа Любові, а не душі та плоті, що, врешті й робить поета Донна великим

мистцем. Любов у апофатичному вимірі, все те, чого не отримує людина,

яка її шукає і не знаходить, може спонукати до відтворення її у великій

поезії («Ніщо», «Алхімія любові», «Прощавання з любов’ю» тощо).

Джон Донн за рік до смерті став єпископом. 25 лютого 1631 р., у першу п’ятницю Великого посту, він виголосив останню проповідь при

дворі «Дуель із смертю», а за п’ятнадцять років він натхненно прочитав їх дуже багато (збереглося бл. 160), підготувавши у своїй редакції

до друку. Перед смертю настоятель храму позував художникові у савані.

3 квітня його поховали в соборі св. Павла. На меморіальній скульптурі

1632 р. Джон Донн зображений загорнутим у саван. Ця статуя зберігається в соборі й сьогодні. Поета Джона Донна сучасники називали

«королем метафор», «королем всесвітньої монархії Ума» (a monarch of wit,

«умовидних парадоксів», за Томасом Кері3). У його поезії зустрічаються

1 Серед імен цієї школи: Джордж та Едвард Герберти, Роберт Крешо, єп. Генрі Кінґ, Авраам Каулі, Джон Клівленд, Ендрю Марвелл, Томас Траерн. Останнім, хто успадкує коґітативну поетику важких, «мов ланцюги, сердечних почуттів та дум» Донна в англійській літературі вважають визначного поета Генрі Воґена (Henry Vaughan, 1622-1695). Хоч ці поети

й не об’єдналися за принципом «цеху поетів» в окрему виразну групу, відрізнялися поглядами, проте саме метафізична складова дозволяє умовно згрупувати їх у такий «цех». До ґрунтовних видань Джона Донна належать: The Poems of John Donne / ред. Herbert J. C. Grierson.

Oxford 1912 (перевид. в Лондоні (Poetical works) 1968 р.); The Divine Poems / ред. Helen

Gardner. Oxford, 1952; The Elegies and the Songs and Sonnets / ред. Helen Gardner. Oxford, 1965;

The Satires, Epigrams, and Verse Letters / ред. Milgate W. Oxford 1967; The Complete Poetry of John

Donne. New York 1967; The Complete English Poems / ред. A. J. Smith. London 1981.

2 Опис творчого шляху Джорджа Герберта (1593-1633) та український переклад зразків

17 його поезій зі збірки «Храм» (The Temple) здійснила поетеса Олена О’Лір, відчиняючи,

як зауважила перекладач, «двері його Храму перед чужоземними прочанами». Див.: Всесвіт

1-2 (2005) 131-137 (один сонет поміщено у статті «Сходи до Храму Джорджа Герберта»).

3 Томас Кері (1594/5-1640) залишив в «Елегії на смерть настоятеля собору св. Павла доктора Джона Донна» таку епітафію: «Тут спить король, що видавав на троні / В монархії ума

свої закони. / Спочити двом жерцям блаженна змога: / Як Аполлона жрець і пастир Бога».Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

175

не тільки віршовані форми, а й елементи проповіді, анатомії, географії,

молитви тощо.

«Священні сонети» Донна пов’язують мотиви духовного споглядання,

за силою думки близькі до «Духовних вправ» (1521-1541) єзуїта Ігнатія

Лойоли. Ця медитативна техніка має викликати жаль чи радість з приводу

певної сцени, зображеної у Євангелії, чи певної догматичної теми, наприклад, – Страшного суду. Фактично сонети є розмовою з Богом Творцем.

Джон Донн і у «Священних сонетах» залишився вірним своїй Музі, зобразивши конфлікт в душі ліричного героя та нічим не прикрашені сцени

духовної кризи. За індивідуальним почерком у зверненні до Бога сонети

Донна можна зіставити з «Великою гармонією» Богдана-Ігоря Антонича

у ХХ ст. Відвертість, відчуття страху, суцільна непостійність у житті та

нерішучість перед зреченням земного кохання, неповторна інтонація

та enjambement (перенос слів із рядка в рядок, що пов’язані між собою

за змістом однією думкою) характерні для поезій Донна. І все це в ім’я

відкриття тільки «себе самого», адже на дворі коґітувала картезіанська

епоха з гаслом нової парадигми – cogito, ergo sum.

Ведучи мову про Донна-метафізика та богослова, аби не бути голослівним, варто пригадати його метафізичний твір-требник «Звернення

до Господа під час страждання та скрут» (Devotions upon Emergent Occasions,

and Several Steps in Мy Sickness, 1623) та «Поєдинок зі Смертю, або Розрада

душі, з огляду на смертне життя і живу смерть плоті» (Deaths Duel, or a Consolation to the Soule, against the Dying Life, and Living Death of the Body, 1631) –

останню проповідь Донна перед початком Великого посту 25 лютого,

«слово до самого себе» в годину смерті, справжнє ars moriendi. У першому творі, написаному за один місяць, фіксується похвилинний опис

власного згасання. З таким ентузіазмом до дослідницько-філософського

пізнання загадки смерті до Донна підходив тільки Леонардо да Вінчі (1452-

1519) – символ схрещення сил протиставлення, властивих людині епохи

Відродження. На щастя, смерть, перед лицем якої стояв Донн, відійшла.

Мабуть, допомогла звичка до апеляції (у Донна ж була за плечима і юридична освіта) за прикладом біблійного Йова. Ось приклад-відповідь Донна

на погрози ката, що «завтра помреш»: «Пробач, та я помер ще вчора... і так

було кожної миті, перш ніж ти мені це промовив». Усе ж смиренний Донн

визнавав правоту Господа і схиляв перед нею голову. Під смертю ж автор

розумів могутнього лицаря, який, попри його панування над Всесвітом,

складе свою владу в день Страшного суду.4 Укладаючи стрункий ланцюг

4 Початок цьому образу дала книга кінця XIV ст., відома в англійській літературі як «Сер

Гавейн і Зелений лицар» (Sir Gawain and the Green Knight).БогдаН ЗаВідНяК

176

доказів, що будувався з протиставлень, парадоксів і порівнянь, Донн здіймався до меж, за якими відкривалася споглядальна метафізична дійсність.

У її центрі криється Першоначало, в яке впирається кожна конкретна життєва неповторність. Поетом керувала потреба наводити зв’язки між явищами, в чому йому, за крок до метафізики, допомагали метафори, курсиви, барокові конструкції та типові стилізації (тобто наслідок уточнює

причину). Але не тільки вони. Захоплення натурфілософією в часи Донна

було сумісне з пошуком «філософського каменя», що потребувало особливих навиків, які для нашого техногенного часу практично втрачені. Свідченням цього є ще й те, що Донн своєю творчістю промовляв до людей

своєї епохи цілком зрозуміло, мовою вищеозначених засобів, та отримував схвальні відгуки. Насправді ж таких ускладнень вимагала сама доба,

в якій жив поет, – протиставитися Великому світу можна було тільки шляхом побудови фортеці своєї душі. У цьому й полягало мистецтво самозахисту від загрозливої дійсності смерті – привчати себе до «щоденного

вмирання» (1 Кор 15:31), як поет зауважив колись у Великодній проповіді

1619 р.: «Немає нічого ближчого до безсмертя, як щоденне вмирання, адже

несприйняття смерті є безсмертям». Отож, і сучасній людині, яка відчуває потребу надійного захисту від посягань на її гідність з боку ірраціональної сили обставин, творчість великого поета Джона Донна має стати

у пригоді.

Українською мовою поезії Джона Донна перекладали: В. Коптілов –

три поезії та два сонети; по одному сонетові – Д. Павличко («До смерті»),

Л. Череватенко; є також «Гімн до Бога-Отця» у перекладі Олени О’Лір5:

Гімн до Бога-Отця

(A Hymn to God the Father)

Чи Ти пробачиш гріх моїх батьків,

Що є моїм, хоч не моя вина є?

Чи Ти пробачиш гріх, в якім я жив

І ще живу, хоч сам себе картаю?

Якщо зробив це – не зробив,

Бо більший маю.

Чи Ти пробачиш гріх, що я схилив

До нього інших? Гріх на них звертаю?

Чи Ти пробачиш гріх, що притлумив

На рік чи два – й грішу ним півжиття я?

Якщо зробив це – не зробив,

Бо більший маю.

5 Переклад поезії A Hymn to God the Father, якою завершується «Зібрання англійських поезій» Донна у виданні Сміта, відкрито ще не публікувався (друкується тут за згодою О’Лір).Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

177

Гріх страху маю, що на схилі днів,

Допрявши нить останню, я сконаю;

Собою присягнись, що, як світив

Твій Син донині, – так і смерть осяє!

І це зробивши – Ти зробив:

Страху не маю.

Тут ми наведемо в нашому перекладі приклад тільки двох поезій

Джона Донна, які є зразками глибоко містичних роздумів поета над Божою

Премудрістю, що проявляє себе в любові та смерті, і які дозволяють

глибше підійти до теоніма Бога «Безсмертний».

Прощання із забороною плачу 6

(A Valediction: Forbidding Mourning)

As virtuous men pass mildly away...

Спочин як чесний муж прийма

Й душі, шепочучи сумні

Все друзі мовлять, зокрема:

«Вже відійшла», а інші ж – «Ні»;

Без лементу, ледь чутні рук

Ламать не будемо і ми,

Любові радісний наш звук

Не зганьбимо перед людьми.

Як землетрус погубу й тлін

Гукне – лиш паніка сама;

Все ж нас далеких сфер уклін

Ніколи тремом не пройма.

6 The Norton Anthology of English Literature / ред. M. H. Abrams, E. T. Donaldson, H. Smith,

3-тє вид. New York 1975, c. 595-596.

Відомий вірш Донна увійшов до видання 1633 р., хоча дослідники сперечаються щодо

дати. Пропонуються такі роки: 1602 – розлука Джона з Анною (А. Нестеров), 1611 – поїздка

поета до Парижа (біограф поета І. Волтон), але це тільки здогади, хоч і обґрунтовані. Провідним образом у вірші є дія циркуля на позір розповіді у книзі Приповідок царя Соломона

про творчу дію Господа Бога з уст Мудрості: «Як він укріпляв небо, я там була; як він рисував круг поверх безодні...» (Прип 8:27-30). У Святому Письмі цей символ зустрічається

й у книзі Йова 26:10: «Він накреслив круг над водами аж до межі між світом та темнотою».

Пригадується образ циркуля й на гравюрах Дюрера та інших мистців.

Ця поезія Донна удостоєна окремого дослідження Джона Фрессеро: J. Freccero. Donne’s

“Valediction forbidding mourning” // Essential Articles to the Study of John Donne’s Poetry / ред.

J. R. Roberts. Hamden 1975, c. 279-304. Існує й чимало інших джерел, наприклад, див.: J. Linden

Stanton. Darke Hierogliphics: Аlchemy in English Literature from Chaucer to the Restoration.

Lexington 1996.БогдаН ЗаВідНяК

178

Любов обранців – із узвиш

(Там суть їх), іншої й не ймуть

Розлуки, бо це частка лиш

Того, чого вона є суть.

Та ми кохаєм тонко так

Аж до безтями, до глибин,

І не згада ніхто з нас брак

Ні віч, ні уст, ні рук спочин.

Тож двоє душ, нас двоє нас,

Хоч мушу йти, та жде тривка

Розлука, з нас що потяглась,

Як нитка золота, ковка.

Так ставши в колі все удвох,

У парі стійко на носок,

Душа, як циркульний виток,

У зустрічний поверне крок.

Хоч вона в центрі, і були

Походи друга – збився з ніг,

Все ж вістку дав уклін, коли

Вертати мав на свій поріг.

Щоб стріла ти мене, то в крок

Несхитна твоя ніжка хай

Схиляється, щоб мій виток

Спинився, де покинув край.

Елегія на упокій леді Маркгем7

(Elegie on the Lady Markham)

Man is the World, and death th’Ocean...

Людина – світ, а смерть – це Океан,

Їй Бог надав людський вкривати лан.\*

7 John Donne. The Complete English Рoems / ред. A. J. Smith. London 1996, с. 247-246. На початку елегії, багатої на символи та алегорії, Донн покликається на строфи зі Святого Письма. Пор.:

«І зробив Бог твердь і відділив води, що під твердю, від вод, що над твердю» (Бут 1:7); «Як Він

укріпляв небо, я там була; як він рисував круг поверх безодні, як Він згущав угорі хмари,

як установляв бездонні джерела, як призначав край морю, щоб води з його берегів не виступали, як закладав підвалини землі, – я була при ньому, при роботі, я була його втіхою щоденною,

усміхалась перед ним повсякчасно» (Прип 8:27-30). І так слідує описам Втраченого Раю, Ноєвого потопу тощо. Джон Донн мав змогу послуговуватися англійським перекладом Святого

Письма, виконаним його опікуном і натхненником на отримання свячень, королем Яковом І

(† 1625). Король робив переклади, орієнтуючись на протестантський рух у Німеччині.

\* Варіант: Уділ від Бога діл їй – людський стан.Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

179

Це море суще поглина, дарма

Між ним і нами Бог межу трима,

Воно буремно в береги вдаря,

І не вщуха, та друзів одбира,

Тоді то й води суші (слізний жаль)

Вкривають землю, а небесна даль

(Це плач душі, що за гріхи рида)

Змітає все, та – похорон, біда,

Чей грішні й сльози – в гріх, омивши гріх!

Ми тонем після Ноя в плесах їх.

Дано людині жало всіх отрут,

Б’ючи себе, лиш люди з жала мруть.

А сльози наші – лінзи лжі\*\*, вони

Крізь бід вуаль не знімуть пелени.

Та їй це море лихом не лягло,

Як хвиля, що злиза піщане шкло

Мереживом на нім, так саван свій

Холодна смерті кість подала їй.

Китайці згодом так фарфор, у піч

Поклавши глину, дістають устріч:

Могила – її посуд, що з глибин

Сапфіри, перли, діамант, рубін,

З чого складалась її плоть – в одвіт

Оберне в душу Бог, спаливши світ,

Новий почавши – та з імен буття

Він їй присудить еліксир життя.\*\*\*

Говорять, море тратить, взявши тлін;

Тілесна смерть (молодший брат) в уклін

Цій смерті старшій – смерті душ, б’є знов,

Хоча й полонить – та звільня з оков.

Та і одна, і друга терплять крах,

Трофеєм служить нам могильний прах;

Бо не у смерті той, кому відраза – гріх,

Кому ж приємна смерть, вона візьме і їх.

Ніхто не вмре, хто тліну не хотів.

Вона і в смерті – непорочна з дів.

І Ласка Божа в ній така була,

Що й чиста гріх оплакати могла.

\*\* Пор. 1 Кор 13:12: «Тепер ми бачимо, як у дзеркалі, неясно; тоді ж – обличчям в обличчя».

\*\*\* Еліксир – у значенні метафори, як символ невпинного пошуку алхіміків. Донн уживає

це слово (th’Elixar) як символ спасіння, паралельно із символами Святого Письма.БогдаН ЗаВідНяК

180

Так з плямки зронить білий колір жаль,

Отрути крапля вмить зіб’є кришталь!

Вона й грішила тільки, щоб слова:

«Хто без гріха?» – підтвердити, бува.

А совість в неї – кришталю чистіш,

Що бракло й правді крихти лжі, скоріш.

Недогляди, обмовки – натяк віч,

Як ляже гріх на річ – чіткіша річ.

Як херувими, – їм дано крильми

(Мойсей це знав) ширяти над людьми, –

Так і душа її на небесах

По сходах сходить, що ростуть в сльозах.

І Богові припала до душі,

Смерть кається за прудкість, в програші.

Бо ж любою була покійна всім,

А доброю! Шляхетність обійдім,

Спростовуючи єресь, що, мовляв,

Бог жінці дару дружби не додав.

Я краще промовчу і про цноту,

Щоб не подумали, як про оту

Стару панянку, й Смерть не увінчав,

Бо ще подума – заслужила слав.

Тож Донн неодноразово звертався у своїй творчості до жанру «заупокійної» поезії (наприклад, у творі «На смерть лорда Гаррінгтона, брата

леді Люсі, графині Бедфорд», «Анатомія світу» – на смерть п’ятнадцятилітньої Елізабет Друрі та ін.). Як правило, цей жанр дозволяв поетові

викласти цілу світоглядну позицію на теми життя і смерті, часу і вічності

з філософсько-пасторальної точки зору. В центрі уваги поета завжди стоїть людина-ідеал, довершений взірець Божого творіння, а точніше, – все

людство. Смерть, натомість, володіє тільки світом нижчим – тлінним, усім

тим, що є недосконалим у людині. Та не лише уява допомагає поетові творити заупокійну поезію-проповідь. Він фактично наслідує слова ап. Павла

в 1 Кор 15:44-55:

Сіється тіло тваринне, а постає тіло духовне. Якщо є тіло тваринне, то є й

тіло духовне. Так і написано: «Перший чоловік Адам став душею живою,

а останній Адам духом животворним». Та не духовне перше, а тваринне:

потім духовне. Перший чоловік із землі – земний, другий чоловік –

з неба. Який земний, такі й небесні. І так само, як ми носили образ

земного, так носитимем і образ небесного. Ось що говорю, брати: Тіло й

кров царства небесного успадкувати не можуть, ані тлінні – успадкувати

нетління. Ось я кажу вам тайну: Не всі ми помрем, але всі перемінимося,

раптом, в одну мить, при сурмі останній; засурмить бо, і мертві нетлін-Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

181

ними воскреснуть, і ми перемінимося. Мусить бо це тлінне одягнутися

в нетління, і це смертне одягнутися в безсмертя. І коли це тлінне одягнеться в нетління, а це смертне одягнеться в безсмертя, тоді збудеться

написане слово: «Смерть поглинута перемогою. Де твоє, смерте, жало?»

І на завершення: творчість Джона Донна великою мірою вплинула

на стиль і виклад мислення нобелівського лавреата Йосифа Бродського

іншого мислителя, вкоріненого в англомовній та російськомовній традиції.

Ось вірш часів його захоплення творчістю Донна, його «важкими, як ланцюги, думками» (1963):

Мої слова, я думаю, помруть,

і час всміхнеться, з торжества, як слідство,

провівши мій цей безвідрадний труд

тут в неживу природу по сусідству.

В минулім, в майбутті, з таєн буття,

у просторі, де ходять астронавти,

в морях безмежних – в цілім світі я

не зрю для себе вже лесткої правди.

Обов’язок поета – щоб лучить

розрив між краєм тіла і душею.

Талант – це голка. Тільки голос – нить.

І тільки смерть всьому шитву – межею.8

2. Бог у німецькій релігійній поезії ХІХ-ХХ ст.

Тепер познайоммося з німецькомовною релігійною поезією в контексті

теодицейних поглядів, а їх чимало.

Відомий поет Фрідріх Шіллер у 1798 р. створив поезію «Щастя», в якій

виклав низку думок, що мали, за його задумом, лягти в основу книги

«Теодицея», яка служила б відповіддю на «Теодицею» Ляйбніца. Відомо,

що Шіллер є автором праць філософського змісту, таких, зокрема, як

«Філософські листи». В них поет розвинув так звану «Теософію Юлія»,

в якій знайшли місце думки і переконання Спінози:

Природа (дозволь мені вжити це образне вираження), природа є нескінченно поділений Бог. Подібно до того, як у призмі білий промінь поділяється на сім більш темних променів, так божественне Я переломилося на

безчисленні субстанції, що мають здатність відчувати. Подібно до того, як

сім темних променів знову зливаються в один світлий промінь, так із поєднання всіх цих субстанцій мало б виникнути божественне Суще. Існуюча

8 Переклад мій, цит. за: Б. Завідняк. Сонце вечорове: Лірика та переклади, книга третя.

Львів 2015, с. 176БогдаН ЗаВідНяК

182

форма побудови природи є оптичне скло, а вся діяльність духів є тільки

нескінченною грою фарб простого божественного променя. Якби Всемогутньому Богу спало на думку розбити цю призму, то гребля між ним і всесвітом була би знищена, всі духи позникали б у нескінченному, всі акорди

злилися б у єдину гармонію, всі струмки розчинилися б у єдиному океані.9

Тож ця книга мала би зняти з Бога звинувачення в нерівномірному,

а тому несправедливому, розподілі тілесних і духовних благ. Таку думку

висловив Шнорр фон Карольсфельд.

У поезії «Щастя» Шіллер спершу висунув звинувачення, але згодом

його рішуче спростував, кажучи, що краса тіла викликає захоплення не

тільки в його власника, але ще більше – у тих, хто насолоджується її спогляданням. «Не Бог винен в тому, що насолода прекрасним у природі та

мистецтві не існує для тебе, а тому виною твоя власна нечутливість»10.

Щастя – це диво, яке нам не дано збагнути, адже ми не бачимо його – так

само, як не бачимо миті народження краси й істини. «Де дива не було, там

годі шукати й щасливця... Та щастя й краси в дозріванні ніколи не бачим».

Бог для Шіллера відкривається у його творіннях: всесвіт є думкою Божою.

Ми не знаємо, в чому полягає всемогутність Бога: «Якщо б ми збагнули

реальну ідею Його всемогутності, то стали б творцями, як і Він»11. Проте

нам відомо, що таке досконалість: «Досконалість у природі є не властивістю матерії, а властивістю духовних істот. Усі духи щасливі через свою

досконалість»12. До духовного світу належить любов – «всемогутній магніт

у світі духів», «відображення тієї одинокої сили, притягання найдосконалішого, що базується на миттєвому обміні особи, і змішання істот». Любов

виникає тільки між тими душами, які перебувають у гармонії. Тут немає

жодного егоїзму суб’єктивістської думки, яку Шіллер рішуче не сприймав

і піддавав критиці. Він писав: «Я щиро зізнаюсь, що вірю в реальність

самовідданої любові. Я пропав, якщо вона не існує, бо тоді я відмовляюсь

від божества, безсмертя і чесноти»13. Мислитель переконаний, що «надія

на винагороду в майбутньому виключає любов». Смерть не може бути

засобом для побільшення наших насолод, адже не може припинення існу9 F. Schiller. Philosophische Briefe // Schillers Werke, част. 12: Philosophische Schriften und

Kritiken / ред. Artur Kutscher. Leipzig. (Пор.: Ф. Шиллер. Философские письма // Собрание

сочинений Шиллера в переводе русских писателей / ред. С. А. Венгерова, т. 4. Санкт-Петербург 1902, с. 235). До новіших перекладів Шіллера «Філософських листів» не виключено, тож

подаємо тут переклади цитат з оригіналу.

10 Див. там само, т. 1, с. 439, прим. до вірша «Щастя». Про філософські погляди Шіллера див.:

Р. Сафрански. Шиллер или открытие немецкого идеализма / пер. з нім. А. Гугнин. Москва 2007.

11 Ф. Шіллер. «Філософські листи»: «Теософія Юлія», «Ідея».

12 Там само.

13 Там само, «Теософія Юлія», «Любов».Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

183

вання єства узгоджуватись із збагаченням цього єства. Тож коли й можна

шукати надію і віру в безсмертя, то спершу має бути віднайдена така чеснота, яка не має боятися приносити жертву навіть під загрозою смерті.

Чимала кількість балад поета присвячена саме цій героїчній темі.

Любов є щаблями, по яких ми сходимо до Богоподібності, але непомітно навіть для нас самих. Насаджуючи красу і радість, пожинаємо теж

красу і радість. Будемо мислити чітко і виразно, – тоді й палко любитимемо. В цьому й полягає суть євангельських слів: «Будьте досконалі, як

Отець небесний» і «любіть один одного». Тож Шіллер знаходить палкі

слова для вираження суті Любові:14

Lockte sie uns nicht hinein,

Möchten wir unsterblich sein?

Suchten auch die Geister

Ohne sie den Meister?

Liebe, Liebe leitet nur

Zu dem Vater der Natur,

Liebe nur, die Geister.

Чи без неї в смертну мить

Невмирущо будем жить?

Не знайти відмови

У Творці з Любові?

По Любов, одну Любов

До Отця природи йшов

Тільки б дух в Любові.16

Пісню прослави Любові поет проспівав ще 1781 р. в однойменній поезії

«Тріумф любові» (Der Triumph der Liebe):

Selig durch die Liebe

Götter – durch die Liebe

Menschen Göttern gleich!

Liebe macht den Himmel

Himmlischer – die Erde

Zu dem Himmelreich.

Щастя є в Богові,

Бо живуть в любові,

Люд – рівня богам!

Небо все небесніш

Від любові, й землю

Дано небесам.

Блискучим є виклад Шіллера про творчу силу задуму Творця:

Сонце по-різному відображається в ранкових краплях роси і величному дзеркалі океану, який омиває сушу! Та соромно замуленому, нечистому болотові, яке ніколи його не сприймає і не віддзеркалює. Мільйони рослин всмоктують у себе з чотирьох елементів природи. Для всіх

них відкриті скарби природи, але вони змішують її соки і повертають

їх мільйонами різних способів. Прекрасне розмаїття вказує на багатого Господаря дому. Чотири елементи, з яких черпають усі духи, – це:

їхнє Я, природа, Бог і майбутнє. Все це змішується в них на мільйони

різних ладів, а також у них проявляється, але одна-єдина правда, подібна

на міцну вісь, проходить крізь усі релігії та всі системи: «Прагніть наблизитися до Бога, в якого ви вірите».15

14 F. Schiller. Philosophische Briefe, c. 211. Тут і далі переклади із Шіллера мої. – Б. З.

15 Там само, с. 214.БогдаН ЗаВідНяК

184

Поет Шіллер був вірний трьом суттєвим поняттям своєї творчості:

свободі, чесноті та Богові, ставши великим класиком світової літератури.

Однак найбільшою релігійною поетесою ХІХ ст. у Німеччині визнано Аннету фон Дросте-Гюльсгоф16. Її «Духовний рік» – своєрідний Іtinerarium mentis in Deum, перлина німецької релігійної поезії, яка

не має жодних паралелей у чужих мовах, хоч напрошується порівняння

з «Недільними і святковими сонетами» Андреаса Ґрифіуса (1616-1664).

Відомі цикли «Із глибини воззвах» Василя Щурата та «Велика гармонія»

Богдана-Ігора Антонича – прикраси української духовної лірики – невеличкі за розміром, напрочуд схожі духовними переживаннями з «Духовним роком» Дросте.

Спершу поетеса керувалася Марійною тематикою і культом Дитятка

Ісуса. Але згодом зароджується програма розширити твір подіями літургійного року як етапом історії душі. Бути християнином – це не значить

користуватися привілеєм, це завдання проявляти себе в кожній хвилі

життя. Віра – це усвідомлення того, що в нас живе Бог. Коли згасає це

усвідомлення, гасне й віра. Головний мотив твору «Духовний рік» – це

пошук Бога. Історія Марії і Йосифа, які на прощі до Єрусалиму загубили хлоп’ятко Ісуса та віднайшли в храмі, коли той дискутував з ученими (Лк 2:2-52), спонукує до роздумів: Аннета теж губила Христа, адже,

вважала вона, неможливо знайти Його в серці, ні в роздумуваннях над

природою, що дає лише порожню світську науку, – знайти Його можна

тільки у вірі. Треба вийти з темряви, в якій душа, мов паралітик, гризеться своєю виною, піднятися до сонячного світла, сповіщати життєдайність Христової благовісті, повернути до Бога загублену вівцю. Виходячи

з Христової науки про Доброго Пастиря (Йо 10:11-16), Дросте виступає проти поганих «пастирів»: можновладців і політиків, що провадять

духовне виховання народу; батьків, які шукають для дітей тільки світське;

отців сімейства, які занедбують свої обов’язки; вчителів, які навчають

занепалих доктрин.

«Духовний рік» складається із 72 пісень на щонедільні та святкові

Євангелія, в одному непорівнянному і гармонійному різновиді метру. Це –

титанічна боротьба за віру героїчного серця проти геніального розуму.

Однак проста констатація, що ця грандіозна поема – боротьба за віру, ще

не розкриває її суті: це боротьба за «віру любові», тобто за Любов, полум’я

16 Автор статті переклав низку творів баронеси Аннети Дросте, які укладені у двотомнику (Аннета Дросте. Вибрані твори: Поезія та проза. Борислав 2000-2001); готове друге видання чекає на друк. Роздуми про письменницю написано на основі вступної статті до згаданого видання.Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

185

лілеї, засвічене серцем Христовим. Велика поетеса була однією з тих вишуканих душ, які здатні любити Його істинною любов’ю. Спершу так

солодко відчувала Його кожної години та слідувала за Ним крок за кроком

зі «слухняною недбайливістю». Потім стіна сумніву між нею і Коханим

зменшується. Настає її «зимовий час». Тепер її невмируща любов сяє, як

сліпучий світоч понад темрявою. Вона побивається і волає, закрита у сліпому ув’язненні підвалля душі. Це її жахає і підносить, руйнує і мучить.

Сила почуттів веде до трагедії.

Щоб краще зрозуміти досвід Богоспілкування авторки релігійного циклу

«Духовний рік», познайоммося глибше з традицією, з якої вона вийшла.

Як уже зазначалося, на появу німецькомовної духовної літератури

в першу чергу мала вплив містика: твори Мейстера Екгарта й жіноча

монаша містика в особах Гільдегарди Бінгенської, Елізабет із Шенау, Мехтгільди Магдебурзької, Мехтгільди Гакеборнської та Ґертруди Великої. А від

часів бароко ця література створила високопоетичну атмосферу стилю,

форми та молитовного настрою поетичних текстів цієї доби. «Захисти мене

від мене»17 чи «Дай мені волю, хочу вічно хвалу воздавати Тобі»18, «Роздуми на кладовищі» та «Недільні сонети» Андреаса Ґрифіюса, твори Анґелюса Сілезіуса (Йоганна Шеффлера, 1624-1677), Антона Ульріха, герцоґа

фон Брауншвайґа (1633-1714), Катаріни Реґіни фон Ґрайфенберґ (1633-1694),

Авраама а Санкта Клара (Йоганна Ульріха Меґерле, 1644-1709), Ніколауса Людвіґа фон Цінцендорфа (1700-1760), Фрідріха Ґоттліба Клопштока

(1724-1803, Geistliche Lieder) та багатьох інших навічно залишаться зразком

високомайстерного контемплятивного духу писемності цих часів.

Мабуть, мали вплив на поставу «Духовного року» Дросте й «Духовні

пісні» Ґеллєрта, перегук з якими відчутний у її відомій новелі «Єврейський

бук». Крістіан Фюрхтеґотт Ґеллєрт (1715-1769) удостоївся уваги Людвіґа

ван Бетховена, який поклав на музику шість його пісень із цього циклу.

«Духовні пісні» (1757) поета включали в усі збірники церковних гимнів19,

а він сам утішався лаврами слави аж до сходження зорі Шіллера. Насправді

за силою вислову ці пісні не порівняти з творами вищеназваних поетів,

попередників Дросте. З великим розділом «Духовні пісні» виступив і поет

17 Cristian Hоffman vоn Hоffmannswaldau (1617-1679). З його сонета «Минучість краси»

(Vergänglichkeit der Schönheit).

18 Catharina Regina von Greiffenberg (1633-1694), з «Духовних сонетів» («Gieb Freyheit mir,

So will ich Ewige Lob dir geben»).

19 «Dies ist der Tag, den Gott gemacht»; «Wie gross ist des Allmächtigen Güte»; «Die Himmel

rühmen des Ewigen Ehre» тощо.БогдаН ЗаВідНяК

186

Хрістіан Фрідріх Даніель Шубарт (1739-1791). Та творчість Новаліса20

(барона Фрідріха Леопольда фон Гарденберґа, 1772-1801) – через авторство

«Духовних пісень» – найбільше перегукується із світоглядом Дросте у ставленні до природи, у пересторозі щодо посягання на неї з боку цивілізації

(у повісті «Учні в Саіссі»)21. Варто було би більше зосередитися на порівнянні духовної поезії Новаліса і Дросте. Пішовши з життя у двадцятидев’ятилітньому віці, Новаліс залишив значно менше віршів духовного змісту,

ніж Аннета Дросте, – всього п’ятнадцять пісень, написаних після раптової

смерті його чотирнадцятилітньої нареченої Софії фон Кюн у березні 1797 р.

Їм передували «Гімни ночі», з палкою вірою у Спасителя та прагненням

пришвидшити настання смертної години.

20 Псевдонім «Новаліс» (лат.) – цілина, земля, що відпочиває, поле. Завдячуючи цьому

псевдоніму, померши у розквіті сил, поет Новаліс став справжнім символом не тільки для

прихильників його творчості, а й для цілого періоду німецького романтизму.

21 Аннета Дросте у творах «Ледвіна», «Вестфалійські описи вестфальським пером» та ін.

неодноразово відстоювала традиційні цінності, втрата яких, передбачувана нею, викликала

в її творчості виправданий протест. Цей спротив мав і культурологічні підстави, зауважені

німецькими романтиками і, зокрема, Новалісом у повісті «Учні в Саіссі». «Потрібні були сучасні Новалісу історичні зрушення, щоб природа стала для мислення і для мистецтва особливим, тією чи іншою мірою відособленим предметом. У класицизмі вважалося, що природа

раз і назавжди підпорядковувалася цивілізації, може існувати та існує тільки з її дозволу

і тільки у формах, виписаних нею. Промисловий переворот в Англії і Франції засвідчив, що

між цивілізацією і природою нічого не вирішено навіки, стосунки між ними можуть змінюватись, це дві величини, які перебувають у боротьбі одна з одною, а не одна... природа,

впаяна в культуру, як це бачили класики і просвітителі. Масова трудова власність і нова техніка праці змінили становище людини у світі природи. Людина практично звільнювалася від

старих форм, нав’язаних їй цивілізацією, і Новаліс разом з іншими романтиками підхопив

цю справу звільнення, прагнув вести її далі означених меж, прагнув для неї великого розмаху. Досі людина була чужою і насильницькою щодо природи. Слід було помирити людину

з природою, наблизити обидві сторони, дати їм зв’язок любові та взаєморозуміння. В повісті

рішуче говориться про переступи і прогріхи культури супроти природи, про руйнівні дії

культури, що віднімають від природи її самобутність і своєрідність – свободу» (Наум Берковский. Романтизм в Германии. Санкт-Петербург 2001, с. 153). Як відомо, Новаліс розвивав

модель магічної міфології. Навіть повітря і вітер або ж скеля, вода, струмок для Новаліса

і міфологічні, і магічні. На романтизмі Новаліса спинявся В. М. Жирмунський у творі «Німецький романтизм і сучасна містика» (Санкт-Петербург 1914), а як до романтичної моделі

естетики природи у творчості Новаліса, поряд із Л. Тіком, підходять О. Лосєв та М. А. Тахо-Годі (див.: Эстетика природы. Москва 2006, с. 192). На жаль, Жирмунський, пишучи про

поетів та філософів-католиків і захопившись темами містики й міфології, вирізняє тільки

Новаліса як одиноко віруючого християнина «серед романтиків, який склав останні духовні

вірші на честь Христа і Діви Марії, одинокий, що не відмовився у своєму житті від особистого Бога...» (там само, с. 183), не пригадавши ще містичнішої книги періоду пізнього

романтизму – «Духовного року» Аннети Дросте. Між написанням «Духовних пісень» (1799-

1801) Новаліса і «Духовного року» Дросте пролягає не така вже велика часова дистанція,

у двадцять-тридцять років.Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

187

Візьми мене, любові Сине!

Ти – все життя моє, мій світ,

Хай плоть земна мене покине,

Я знаю, хто зітре мій гніт.

Ти повернеш любов у горі,

Ти – вірний Спас, хай мчать роки,

Схилилось небо у покорі,

Ти будеш в мені на віки!22

Низка незавершених прозово-поетичних творів Новаліса-мислителя

виявила одну істину: Німеччина навіки втратила великого поета. Невелика

стаття «Християнство або Європа» (Die Christenheit oder Europa, 179923)

сповнена глибокого переконання у переможній силі і славі Христової Благовісті. У «Духовних піснях» поет підходить до християнства як до «поетичної релігії»: те, що в ньому є найвищим, невидимим, божественним,

стає видимим у формах та явищах земної дійсності: «В нас і в кількох

інших місцях є вічність з усіма своїми хвилями, минулим і майбутнім».

Смерть коханої Софії не покидала уяви Новаліса, який задля «таїнства любові» міняв місцями образ Христа і померлої нареченої. На думку

поета, Софія не мала померти, оскільки світ і обставини мали підпорядковуватися людині. Такий висновок Новаліс зробив для себе після знайомства з філософією Фіхте. Та, мабуть, не варто перебільшувати впливу на ці

пісні релігійних тез Шляйєрмахера («Мова про релігію», 1799) чи якогось

іншого філософа, свідченням чого служать рукописи Новаліса24. Поет –

правовірний католик, хоч офіційно залишився протестантом. Хто мав

очевидний вплив на творчість Новаліса, то це Ґете. Цікаво, що вже Новаліс не сприймав Ґетевого «Вільгельма Мейстера», висунувши проти нього

свого анти-Мейстера – Гайнріха фон Офтердінґена з однієї простої причини: несприйняття переваги інтелекту над почуттям «таємничого»25. Інтелект розглядався як форма «мистецького атеїзму». Отож, поезія у Новаліса

22 З вірша XI «Духовних пісень»: «Ich weiss nicht, was ich suchen könnte...» (тут і далі переклади з Новаліса мої – Б. З.).

23 Див.: Новаліс. Християнство або Европа / перекл. О. Фешовець // Мислителі німецького романтизму / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ 2003, с. 306-324.

24 Ferruccio Masini. Introduzione // Novalis. Inni alla Notte, Canti spirituali / перекл. Giovanna

Bemporad. Milano 1997. «Гімни ночі» та «Духовні пісні» російською переклав вільними строфами поет В’ячеслав Іванов (червень-серпень 1909). Див.: В. Иванов. Собрание сочинений.

Брюссель 1987, с. 181-251; також його відома стаття «Про Новаліса» (там само, с. 252-278).

Українською переклади з Новаліса трапляються тільки епізодично (підходили до перекладів

В. Онуфрієнко, О. Ковальова).

25 Як свідчення іншої позиції щодо «Вільгельма Мейстера» є й «Маляр Нольтен» (1832)

Мьоріке.БогдаН ЗаВідНяК

188

промовляє метафізичним голосом, оскільки в ній людина не перебуває лише в площині іншої людини, а дотична до Божественної сфери:

є людиною, що пророкує новий «золотий вік». Поет є «божественним

співцем на землі». З його уст лунає голос Божий.26

Поет Новаліс віддає перевагу Софії як теоніму Божому, за якою вбачає

земну Софію – свою наречену. Софія-філософія стане серцем його поетичної творчості. Аннета Дросте дорожила цією ж темою – Поезії-Правди

(див. вірші «Поезія», «Поет»), Поезії Містичного Досвіду, продовжуючи

цю тему і віддаючи свою Музу на служіння Ісусові Христу, заради Нього

навіть відмовляючись від неї, ставлячи релігію вище за політичні вподобання тогочасних літераторів. Її поезії «Безсонна ніч», як і «Створіння, що

стогне», просякнуті священним жахом перед холодом буття містичної ночі

Новаліса, який писав:

Бува жахливо часом,

Так все ляка кругом,

Де лиш примари разом

В душі пливуть гуртом.

І дикі жахи стануть,

Так страшно обів’ють,

Глибокі ночі глянуть

І душу все гнітуть.27

А ось як цей жах на обличчі створіння зображає поетеса:

Засне й не спатиме із ним,

Змайне, допоки юний день,

Нічні його подряпнуть сни,

І кров’ю цілий день зійде.

О, мука без передиху

Від задоволення й гордині,

Як тихо гризе і стиха

Червоточить, як в деревині.

Свідоме поетичне «нерозпізнавання» Новалісом (на прикладі Софії і Христа) привилось і ліриці Дросте: «У мосі» («Зоря бо наді мною / Була моєю

лампою нічною / Чи, може, вічним світлом на могилі»), у поезіях «Безсонна

ніч», «Степ», «На вежі», де таких ремінісценцій трапляється значно більше,

на що звертає увагу й Ігор Качуровський (див. нижче).

26 Paul Kluckhohn. Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung // Novalis. Schriften

(Die Werke Friedrich von Hardenbergs / ред. P. Kluckhohn, R. Samuel, т. 1: Das dichterische werk.

Darmstadt 1960), с. 66.

27 З вірша Х: «Es giebt so bange Zeiten...».Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

189

Безперечно, філософи та літературознавці підняли творчість Новаліса

на висоту похвал завдяки присутності в ній глибоких символів: «Блакитна

Квітка», «Софія-філософія», «Ісус-дитя» тощо. Про Новаліса писатимуть

поети-символісти (В. Іванов, 1909-1913). Його вважатимуть людиною глибокого внутрішнього релігійного досвіду. «Гімни» поета відкрили тему

оспівування позагробного, кращого життя порівняно з теперішнім, яка

стане стрижнем багатьох романтичних творів, включно з текстами Дросте.

Злуку поетичного образу з природою героя «Гайнріха фон Офтердінґена»

перехоплять лесьмянівські та антоничеві сюжетні образи. Та все ж Новаліс

залишиться в пам’яті нащадків як символ людини-поета, яка знайшла Бога

і проспівала Йому пісню Слави.

Твій образ любий, о Маріє,

На тисячах ікон я зрю,

Та хто живописати вміє,

Як душу осяйнеш мою?

І я збагнув, лиш світу холод

Зійшов, мов сон, із-під повік,

І невимовний неба солод

В душі моїй постав повік.28

Низку релігійних віршів залишили сучасники Дросте: Клеменс Брентано (1778-1842) у циклі «Недільні Євангелія»29, Йозеф фон Айхендорф

(1788-1857, «Духовні вірші») та Іда Ган-Ган (1805-1880)30. Остання, серед

поетичних збірок опублікувала свій віршований «Церковний рік» (Das Jahr

der Kirche. In Gedichten, 1854). Перейшовши з протестантизму в католицизм, вона сприяла заснуванню монастиря у Майнці. В 1903 р. вийшло

її «Зібрання творів»31. Проте не вона одна прокладала шлях до образу

католицької письменниці. Першопрохідцями можна би вважати авторок

духовних пісень із кола пізніх романтиків, які творили в руслі Клеменса

Брентано, – Луїзу Гензель (1798-1876) та графиню Луїзу Штольберґ-Ґеденську (1764-1828), вже у тридцяті й сорокові роки улюблених католицьких поетес. «Побожне самозаглиблення» і пієтизм Луїзи Гензель, своєю

чергою мали помітний вплив на духовну творчість Брентано. У Райнера

Марії Рільке (1875-1926) варто звернути увагу на його «Книгу годин»

28 Вірш XV: «Ich sehe dich in tausend Bildern...».

29 Відомішим є поетичний цикл «Романси про Розарій» цьоговеликого представника «гайдельберзької» гілки німецького романтизму, створений, коли поет ще не був у лоні Католицької Церкви. Див.: Clemens Brentano. Romanzen vom Rosenkranz: Gedichte. Moskau 1985.

30 Релігійна поетеса, письменниця.

31 Ida Hahn-Hahn. Gesammelte Werke. Regensburg 1903.БогдаН ЗаВідНяК

190

(«Часослов», 1901), концептуально дуже схожу до «Духовного року» Дросте, у якій знаходимо не тільки подібні образи, а й розгорнуту цілісну

розмовно-мислительну епопею спілкування душі з Богом32. Рільке неначе

переймає смолоскип, запалений Аннетою Дросте в її вірші «Поет», характерному прикладі поезії перед 1848 р.33

Коли ми вчитуємося в релігійну лірику, подання ремінісценцій зі Святого Письма є неминучим, оскільки воно, властиво, і є палітрою для духовного вираження почуттів. Чимало таких запозичень бачимо і в Дросте,

світло від них «розблискує» по строфах, як вогники коштовних камінців

на ювелірних виробах34. Але щоб спромогтися на малярську композицію,

«соковито» зобразити кількома словами цілу біблійну сцену, треба бути

художником слова «від Бога».35 Та й сам образ «вежі» з книги пророка

Аввакума, такий характерний для творчості Дросте, дозволяв вистояти

в смерчах історії ХХ ст., особливо войовничого супроти Бога.

32 Ось кілька довільних прикладів з поезій «Часослова» Рільке, відповідники до яких помічаємо в «Духовному році» Аннети Дросте: «А там Самум , що спалює дотла...» (24 рядок

із вірша першої книги «Часослова»: «Wenn ich gewachsen wäre irgendwo...»), чи: «Іти до тебе

хтів би так: нераду / чужих порогів милостиню бравши ...» (початкові рядки

вірша So möcht ich zu dir gehn... [«Іти до Тебе...» у перекл. Б. Кравціва]) – (виділення моє. –

Б. З.). З десяток моїх перекладів із цього «Часослова» вміщено у збірці «Калинове вікно».

33 W. Beutin, K. Ehler, W. Emmerich та ін. Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen

bis zur Gegenwart, 6-те вид. Stuttgart – Weimar 2001, с. 327.

34 Зрештою, й Аннеті не були чужими грайливі відблиски полискуючих камінців, коли

вона писала оці рядки:

Мої малі коштовності дати

До чаші такої радо б хотіла;

Ошатна й важка б од мого злата

Розкішно камінцями мерехтіла.

«На одинадцяту неділю після П’ятидесятниці».

У її родинному домі зберігаються розкішні ковтки з діамантами та перстень, у яких її

зобразив художник Йогани Шпрік (Jоhannes Sprick) на найкращому й найвідомішому «класичному» портреті (1838).

35 Вважаю, що читач і без зайвої допомоги розпізнав би їх:

Ти торкаєш моря, й вони плинуть,

І гори димляться твоїм гнівом.

«На першу неділю Великого Посту»

Твій подих зупиняє буревії,

З піску сухого росте острів пальм.

«На другу неділю після Пасхи»

Все ж глянь, лілеї які

Свіжі ростуть і стрункі.

«На шістнадцяту неділю після П’ятидесятниці»Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

191

Саме воно, найбезбожніше з усіх попередніх, дозволило мобілізувати

приспані зусилля людини-християнина і явити світові образи, мабуть,

сильніші за ґетевого «героя у сумніві» – богошукача Фавста. Зокрема,

у творчості Бориса Пастернака по суті не знайдемо жодного богопошукового твору. Його герої не приходять до віри – вона їм дана. На прикладі

«Духовного року» Дросте можна виразно побачити, до чого приводить прямування вслід за «розумом, який має довіру тільки до себе самого». Спасіння від нього – тільки у християнській любові до ближнього і в покорі

до Бога. Корені внутрішнього роздвоєння Аннети в цьому творі полягали

саме в цьому – у сповіді, що служить бичуванням її самої: віра в Бога

і сумнів перебувають у вічному протиріччі («О сором: Мої знання вб’ють

в мені Бога!»). Дросте закликала молоде покоління віднаходити опору

у вірі в той час, коли Фойєрбах і тенденції «Молодої Німеччини» висували

критику релігії. Отож, Юрій Живаго не шукає Бога, зауважує сучасний

письменник Д. Биков36, – він Його знає і плаче від щастя з думкою про

Нього, адже той, у кому живе джерело благодаті, не має потреби шукати

його ззовні; для нього «розсудок» – як місяць для сомнамбули. Знання про

Бога – це апріорне знання про життя, про те, що світ тримається на міцніших і надійніших основах. Це не можна передати комусь іншому або осягнути через досвід. Це знання дається. Варто вчитися не життя, а, властиво,

саме життя є вчителем. Зрештою, кожна людина не в силі любити себе

саму так, як її любить життя. Творець усе зробить краще за людину37.

Сприйняття у поетичному Всесвіті важливіше від дійства, тому що Творець усе зробить краще: «Сама ця сила [Божа] сумує про той нанесений

36 Див.: Д. Быков. Борис Пастернак. Москва 2005, с. 76, 103.

37 Польський поет-метафізик Болеслав Лесьмян (1878-1937; він, між іншим, навчався

в Київському університеті св. Володимира), міркуючи про стосунки між людиною і Богом

у світлі вчення Спінози (про natura naturans i natura naturata), міг висловитися ще категоричніше: мовляв, що мені до існування, адже воно відбудеться й без мене; тож від себе необхідно привносити в існування те, чим воно обділене. Людина-метафізик – це та, яка не має

«шукати себе, прагнути до себе»; радше навпаки, – вона є «собою одразу», – як зауважував

у 1910 р. Лесьмян у «Значенні посередництва в метафізиці колективного життя» (B. Leśmian.

Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego // Szkice literackie / опрац. Jacek Тrznadel.

Warszawa 1959, c. 47). Її дія і мислення – це нерозривна єдність у поставанні. Вона прагне

до того, щоб образи, які вона бачить, «стали її думками, а не навпаки» (там само). Іншими

словами, властиво міркування є для Лесьмяна антиметафізичним. У його поезії «Метафізика» це: «Країна, де гарно жити, а вмирати важко – / Де вічність вже не таємно виступає

на сторожі / Земних клопотів...» Це філософія «Втраченого Раю». Йдеться про повернення –

хоч на мить, хоча б тільки образно – у той щасливий час, коли розум не позбувався віри

й не ослаблював почуття. Потребу додавати до існування духовно нове зауважували вже

мислителі епохи Просвітництва, розуміючи активну потугу розуму, який «активно вносить

у природу такі начала, яких у ній досі не існувало». Див.: Б. Шалагінов. Зарубіжна література від античності до початку ХІХ сторіччя: Історико-естетичний нарис. Київ 2007, с. 355.БогдаН ЗаВідНяК

192

нею удар, який вам наносить, відчуває вашими почуттями, і задумує вихід

із цих пут, і здійснює його» (Б. Пастернак. 1914 р., з листа до батьків). Щоб

знову народитись, необхідно загинути. Жар творчих рук охоплює ліричного героя віршів Юрія Живаго: «Я чую рук твоїх пал». Тут – богорівність

і влада над світом – але завжди ціною втрати, близькість до Бога – але

завжди ціною жертви. Тільки будучи відкинутим, він всемогутній, тільки

будучи знеславленим – всесильний. Оце і є християнство Живаго. Все

життя заганяти себе у той стан, який будь-яка тверезо думаюча людина

розуміла б як згубний: «Я ними всіми переможений, і тільки в цьому моя

перемога». Чи ж не пролунало тут заклику до припинення дій з боку волі?

Вона є всім, тільки не втручанням у Вищу Волю. Чим геніальніше, тим

вірніший поклик до поетичного слова: «Порядок творіння оманливий, /

Мов казка, що добра в кінці», «Та диво є диво, і диво є Бог».

У 1937 р. Ганс Франк (1879-1964) виводитиме пером один із кращих

своїх романів «Аннета» з життєвим портретом Дросте (Annete, ein Lebensbild der Droste-Hülshoff nachzeichnend), у час, коли на небі «Заходу Європи»

спалахнули письменницькі зорі таких християнських імен, як: Леон Блуа,

Пауль Клодель, Франсіс Жам, Шарль Пеґі, Франсуа Моріак, Жорж Бернанос, Жульєн Ґрін, Сімона Вайль – над Францією; Жерард Гопкінс, Жільберт Честертон, Томас Еліот, Клайв Стейплз Льюїс, Евелін Воґ, Ґреґем

Ґрін – над Англією; Ернст Барлах, Людвіґ Дерлет, Ґертруда фон Ле Форт,

Рудольф Шредер, Конрад Вайс, Іна Зайдель, Ернст Віхерт, Франц Верфель,

Вернер Берґенґрюен, Райнгольд Шнайдер, Йохен Клеппер, Стефан Андрес,

Едзард Шапер, Генріх Белль – над Німеччиною.

Аннета Дросте стала у своїй країні своєрідним еталоном «релігійної

поетеси», мірою якості виразу пережиття, до якої прирівнюють схожих

за тематикою поетів. Маю на увазі Конрада Вайса (Weiß, 1885-1940)38,

якого у XX ст. першим було прирівняно до такого ранґу духовного поета

завдяки Дросте, та Іну Зайдель (Seidel, 1885-1974) – християнську письменницю лютеранського віросповідання (Зайдель наголошувала на присутності у Дросте великого духовного досвіду, позначеного винятковою самотністю39). Від XIX ст. і по сьогодні постала обширна католицько-християнська

поезія та література. Йоганна Шомерус-Ваґнер нараховує у своїй книзі

«Німецькі католицькі поети сучасності» (J. Schоmerus-Wagner Deutsche

Kathоlische Dichter der Gegenwart, 1950) понад п’ятдесят авторів. Lослідник

Отто Ман40 зауважував, що католицьких поетів від протестантських від38 C. Heselhaus. Christliche Dichter im 20. Jahrhundert. Bern – München 1968, с. 339.

39 I. Saidel. Jahrbuch der Droste-Gesellschaft, 2. Münster 1948-1950.

40 O. Mann. Dichtung und Religion // Christliche Dichter im 20. Jahrhundert, с. 40.Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

193

різняє ясність і міцність релігійної позиції. У цьому діалозі між віросповіданнями важливим був голос баронеси Ґертруди фон Ле Форт (Gertrud

von Le Fort, 1876-1971), авторки більш як двадцяти книг – віршів, романів та новел. Лавреат численних літературних премій (серед яких і премія Аннети фон Дросте-Гюльсгофф, 1948). Вона – перша жінка, яка стала

почесним доктором теології Мюнхенського університету (1956), «великий

поет трансцендентності нашого часу» (як називав її Карло Цукмайєр).

Зумисне обминаючи широковідомих авторів, таких як насамперед

Рільке, думаю, що варто пригадати маловідому нині поетесу, яка культурою вірша, елегійно-стриманою розмовою заявила про себе як релігійно

промовиста письменниця. Її «Вибране» приготувала в українському перекладі Віра Селянська-Вовк. Так звані «Хрестоносні пісні» (Der Kreuzzug,

1907) Марти Еллен Бекер заслуговують на паралель як із Аннетою, так і з

Марселіною Деборд-Вальмор41 (Debоrdes-Valmоre), на думку професора

поетики Андре Йоллеса (Jоlles, 1874-1946), що слідкував за її зростанням як

поетеси. Віра Вовк подала докладнішу характеристику творчості та постаті

Бекер.42 Наважуся запропонувати кілька своїх перекладів цієї поетеси:

Не треба тобі зріть нас в жебрах, ради

Тебе, як вірим залюбки. Хто же ж

Тобі потрібний? Нас сюди ти шлеш,

Як буть нам, щоб ми з ближнім дійшли згоди?

Зсилаєш нас сюди й не подаєш

Своєї цілі. Хто збагнути в силі?

А все ж твоя це воля, щоби йшли ми,

З чим доля нас влаштовує, авжеж.43

чи

Часто вслухаючись, мусим збагнути

Знічений голос, який відчуваєм,

Та до війни зве один в гніві й люті,

Інший видзвонювать мир прочуває,

Та блуд лиш це, та болісна омана;

Кожен закриті врата добачає

41 Український переклад шести поезій Марселіни Деборд-Вальмор (1786-1859) див. у двотомнику: Сузір’я французької поезії / перекл. Микола Терещенко, т. 1. Київ 1971, с. 388-392.

42 Поетеса померла майже у столітньому віці. Віра Вовк залишила спогад про М. Бекер

у книзі: Коляда на Щедрий Вечір. Ріо-де-Жанейро – Львів 2007, с. 56-64. Переклади з М. Бекер також див.: Б. Завідняк. Фіалкова флейта. Дрогобич 2006, с. 103-112.

43 Es ist dein Wille... («Твоя це воля, щоб йшли ми. Певно...»).БогдаН ЗаВідНяК

194

Й вірить – до чистої правди пристанув.

- Та що ж в словах наших Бог прочуває?44

Все до могили йдуть наші шляхи,

Знову більше вже їх не постане,

Те, що було, в минулім зістане,

Й лист не проб’ється з сухої клюки.

Жоден мрець ще не вернувся звідти.

В скрутах й небезпеках йти бо іншим.

Їхній шлях не стане значно легшим.

- Тихо, треба млу сердець відбити.45

Власне стисло-незвична монобарва проходить чернечою постаттю

«Хрестоносної» лірики Бекер попри наше довкілля.

Деякі німецькі літературознавці розглядають «Духовний рік» Аннети

фон Дросте-Гюльсгофф радше як твір, укладений за певними канонами

і композиційно структурований. З відкриттям явища «підсвідомого» методика дослідження літературних творів у ХХ ст. зазнала як поступу, так і відхилення від класичних норм їхнього сприйняття. Якщо якийсь із методів

вдається застосовувати для розгляду одних творів, то інші методи не тільки

не дають бажаного результату, а радше ведуть хибним шляхом. Доказом

того, що Аннетин цикл «Духовного року» не був надуманим і «замаскованим» під релігійні почуття, може служити і факт публікації віршів після

смерті авторки (вид. 1851), та й сама тривалість їхнього писання (впродовж

близько двадцяти років). Навіть якщо вірші цього циклу укладені за календарем церковних свят, усе ж ця цілісність утворилася вже після комплектування видавцями, про що свідчить і розбіжність цієї подачі в подальших

(після 1851) виданнях46. Поетичним джерелом є сама християнська душа;

її серце налаштоване на гармонію з Творцем, а вірші – це радше реакція

на посягання і втручання у сприйняття душею божественної мелодії, з чого

зроджується почуття невдоволення, потреба в опрацюванні поетичного

тексту, який все-таки є, як у випадку з циклом Дросте, молитовним.

Так щире і глибоко релігійне натхнення молодого Василя Щурата дарувало світові поетичний молитовник, у рядках якого покладене його серце

в довірі й упованні на Бога, Його Пресвяту Матір та свого св. Покровителя – Василія Великого:

44 Wer schlug nоch niemals eine bittre Wunde («Ні разу хто ран ще гірких не спивав»).

45 An den Tag des groβen Königs glauben («Вірим зі знанням важким, суворим»).

46 Див.: Anette von Droste-Hülchoff Geistliche Jahr, Dоkumentaziоn, част. 2, т. 4, 2. / ред. Winfried Woesler, Tübingen 1992.Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

195

Навчиш мене смутному слези втерти;

Навчиш мене в любови жити, вмерти;

Навчиш мене, як зберегти побожність,

А в рухах чемність; в мові осторожність;

Навчиш людей судити обережно,

Прощати всім, як Ти прощав безмежно, –

І ворога приймати все прихильно;

Навчиш трудитись терпеливо, пильно, –

Слівцем найменшим, думкою одною

Не провинитися перед Тобою....

«Молитва до Ісуса Христа»47

Небесний Царю, гостю духа мого!

З Тобою я веду розмови зе́мні,

Коли крім журб і каяння німого

Все охоронить ніч у тіні темні.

Веду розмови без слівця одного,

А все-таки розмови не даремні.

Цар в мому серці, на хресті, на небі

З глибин почує кожду мисль в потребі.

І кожда добра мисль, як світло ясне,

До дже́рела, до сонця йде, до Тебе.

Йдучи, Тебе освічує, не гасне.

Блиск шлю, беру, за гонця маю в себе.

Мій кождий добрий намір – скарб Твій власне.

За все мені платиш Ти в час потреби.

Як Ти на небі, на небес блакиті, –

Най сяє так Твоє дитя на світі!

«Молитва до Ісуса Христа»48

В українській літературі з давніх-давен можна натрапити на релігійну

поезію, а в часи бароко віднайти споріднених з європейськими поетами

віршописців49. Інколи ця поезія писана латиною, інколи – старослов’янською мовою, та й українською, у ближчому до нас варіанті, теж є чимало.

«Сад Божественних пісень» Григорія Сковороди найбільше відповідає духу

47 Цит. за переписом із видання: «Із глубини воззвах»: Печатана рукопись. Перемишль:

З печатні М. Джулинського 1900, с. 4. У вказаній публікації прізвища Щурата ще не було

зазначено, його додали вже у жовківському виданні 1905 р. У цьому віршованому молитовнику є чотири поезії під назвою «Молитва до Ісуса Христа».

48 «Із глубини воззвах», с. 15.

49 В Івана Величковського можна знайти спільні мотиви з Джорджем Гербертом, коли

зважити ще й на те, що їх об’єднує титул «поета-метафізика». Див.: Олена О’Лір [Бросаліна].

Сходи до храму Джорджа Герберта // Всесвіт 1-2 (Київ 2005) 137.БогдаН ЗаВідНяК

196

релігійної лірики Аннети Дросте, адже у своїй христоцентричній спрямованості муза мандрівного філософа справді звучить по-небесному зворушливо. «Серед поетів чистої духовости варто виділити щонайменше

три імени: Тарас Шевченко, Юрій Клен, Михайло Орест...», – зауважив

І. Качуровський, обираючи найкращих представників української «релігійної та релігійно-містичної поезії»50. Рівень цих поетів справді вражаюче

високий, якщо зважити на їхній профетизм для української нації. Проте,

торкаючись рівня поодиноких творів, це коло можна було б розширити

завдяки таким іменам, як Богдан-Ігор Антонич, який у 1932 р. створив

«Велику гармонію», чи нашої сучасниці, Віри Вовк, завдяки її раннім релігійним творам та особливо, у часово ближчому до нас, «Молебню до Богородиці» (1998). Укладено дві великі ліричні антології з української релігійної тематики (одна – І. Качуровським, друга – Т. Салигою), які засвідчують

різнобарв’я віршованих циклів. Мова як про вищезгадані поетичні перлини Василя Щурата та Богдана-Ігоря Антонича, в яких душа поетів сходить не лише до молитовного спілкування з Богом, а й до висот ліричного натхнення, так і про «молодші за віком» самобутні цикли, серед яких

промовляють високохристиянські «Прочанські пісні» Олени О’Лір (Київ,

2006), варті особливої уваги:

І все, що знаю я про гріх,

Жар покаянних молитов, –

В очах я прочитала в тих,

Хто до воріт святині йшов.

І хоч я не була в раю,

Не бачила його принад, –

Я рай в очах упізнаю

Тих, хто вертається назад.

Та, вертаючись знову до творчого доробку Аннети Дросте, варто відзначити в її творчості тонке, майже містичне відчуття Бога, адже Його

прояви в душах літературних героїв відтворені з особливою майстерністю

в її новелі «Єврейський бук», драматичних творах, баладах тощо.

Знайомство з думкою мислителів-поетів про Бога надзвичайно захоплююча і невичерпна справа, яка збагачує теодицейну думку. Як висновок,

польський мислитель о. Ян Твардовський (1915-2006) зумів узагальнити

спроби підносити мислення до Бога у поезії:

50 I. Качуровський. Вступ // Хрестоматія української релігійної літератури, кн. 1: Поезія /

упоряд. і вступ. есей Ігоря Качуровського. Мюнхен – Лондон 1988, с. 25.Бог релігійНих мислителіВ-поетіВ

197

Нічого більше

(Nic więcej)

Napisał «Moj Bóg», ale przekreślił, bo przecież pomyślał...

Написав «Мій Бог», але закреслив, бо подумав,

що настільки мій, наскільки я є себелюбом;

написав «Бог людськості», але вкусився за язик, бо пригадав

собі ще ангелів і каміння, подібне в снігу на кроликів;

врешті написав тільки «Бог». Нічого більше,

бо й так забагато написав.51

Вона промовисто служить на користь невичерпності теми Богопізнання і в сучасності.

Bogdan Zavidniak

God of Religious Thinkers-Poets

The article considers the religious-poetic tradition based on the English and German

metaphysical poetry 17-20th centuries, the focus of which is authors’ experience

of God. The English metaphysical school is represented poet John Donne and his

intellectual circle; the German school – by Novalis, Annette von Droste-Hülshoff and

others. The author of the article offers his Ukrainian translations of some spiritual

works of these famous European poets and interprets their poetic phenomenon

in the light of critical sources.

Keywords: God, spirituality, religion, Catholicism, Protestantism, romanticism,

metaphysical school, theodicy, transcendentality, transcendence, contemplation.

51 Цит. за: Б. Завідняк. Сонце вечорове, с. 20