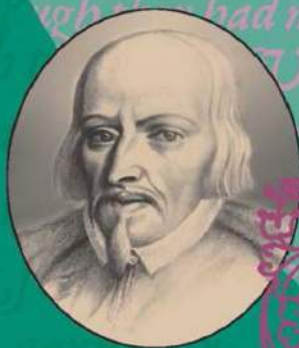


Ю. І. Ковбасенко

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

9

клас



УДК 373.5:82.09(1-87)+82.09(1-87)(075.3)

ББК 83.3(О)я721

К56

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ МОН України № 56 від 2.02.2009 р.)*

Незалежні експерти:

Н. Ф. Овчаренко — учений секретар Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, доктор філологічних наук; *Т. О. Яценко* — завідувач лабораторії літературної освіти Інституту педагогіки АПН України, старший науковий співробітник, кандидат педагогічних наук; *П. Л. Ширлик* — доцент кафедри германських мов та зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету, кандидат філологічних наук; *О. В. Ревнищева* — завідувач навчально-методичного кабінету зарубіжної літератури Кіровоградського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти ім. В. Сухомлинського; *А. В. Панченко* — методист Інформаційно-методичного центру освіти м. Тернополя; *В. А. Філюкова* — учитель Іванівської ЗОШ І–ІІІ ступенів Новоукраїнської районної державної адміністрації Кіровоградської області.

Відповідальні за підготовку підручника до видання:

К. В. Таранік-Гкачук — головний спеціаліст МОН України; *С. П. Фоміна* — методист вищої категорії Інституту інноваційних технологій і змісту освіти.

Умовні позначення



Пригадайте



Працюйте творчо



Інтернет-навігатор



Ключ від скарбниці всесвітньої літератури

Ковбасенко Ю. І.

К56 Зарубіжна література: Підручн. для 9 кл. загальноосвіт. навч. закл. — К.: Грамота, 2009. — 304 с.: іл.

ISBN 978-966-349-183-7

Навчати школярів мислити, виховувати їхній естетичний смак, уміння аналізувати й інтерпретувати художній текст і літературний процес — основні положення методичної концепції автора.

Матеріал підручника відповідає вимогам чинної загальнодержавної програми із зарубіжної літератури. Опанувавши його, учні підготуються до різних форм моніторингу, зокрема й до тестування.

Цьому сприяє також система вступів («портрети» літературних епох) та узагальнень за основними розділами. Чітке структурування матеріалу підручника згідно з логікою розвитку світового літературного процесу, блоки запитань і завдань та «інтернет-навігатор» допоможуть школярам ефективніше засвоїти навчальний матеріал.

ББК 83.3(О)я721

ISBN 978-966-349-183-7

© Ковбасенко Ю. І., 2009

© Видавництво «Грамота», 2009

ЗМІСТ

Вступ	4
Із літератури європейського бароко	
Бароко. Портрет доби	6
П. Кальдерон	29
«Життя — це сон»	32
Узагальнення за розділом	47
Із літератури класицизму	
Класицизм. Портрет доби	50
Мольєр	69
«Міщанин-шляхтич»	74
Узагальнення за розділом	93
Із літератури XVIII століття. Просвітництво	
Просвітництво. Портрет доби	96
Вольєр	115
«Простак»	122
Й. В. Гете	132
«Фауст»	138
Ф. Шіллер	145
«Вільгельм Телль»	149
Узагальнення за розділом	154
Із літератури романтизму	
Романтизм. Портрет доби	156
Е. Т. А. Гофман	179
«Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер»	184
Г. Гейне	193
«Книга пісень»	199
Дж. Н. Г. Байрон	208
Лірика	214
«Мазепа»	218
А. Міцкевич	223
«Кримські сонети»	227
«Дяди»	232
Узагальнення за розділом	239
Від романтизму до реалізму	
Від романтизму до реалізму. Портрет доби	242
О. Пушкін	250
Лірика	255
«Євгеній Онегін»	261
М. Лермонтов	270
Лірика	275
«Герой нашого часу»	277
М. Гоголь	286
«Шинель»	291
Узагальнення за розділом	297
Словник ключових термінів і понять	298

Шановні дев'ятикласники!

Цього року ви ознайомитеся з літературними шедеврами, створеними в період від початку XVII до середини XIX ст. Це дуже важлива епоха в історії людства та його культури.

Якщо культура й література античності, середньовіччя і Ренесансу визначали естетичне обличчя передовсім Європи та Азії, то від XVII ст. можна вести мову про формування світової культури й літератури. Після відкриття Америки Христофором Колумбом минуло вже більше як століття, і Новий Світ зміцнів економічно, політично й культурно, тож почав претендувати на те, аби «стара» Європа та й увесь світ на нього зважали. У XVII ст. разом з іспанцями до Америки потрапила культура бароко, від XVIII ст., особливо після утворення США й отримання ними незалежності від Великої Британії, на американських теренах поширюється література Просвітництва. А від XIX ст. (доби романтизму) без американської літератури всесвітня література взагалі немислима.

Якщо від античності до Відродження йшлося про розмаїття літературних і культурних явищ, об'єднаних майже виключно хронологічно, то від епохи бароко можна зауважити не лише хронологічну, а й стильову єдність. Тож не дивно, що підхід до опанування матеріалу в цьому році дещо відрізнятиметься від попереднього.

Передовсім зросте увага до розгляду причин і закономірностей зміни однієї літературної доби іншою. Це чергування зазвичай відбувалося не плавно, а «маятникоподібно». Так, пишній метафоричності й творчій розкутості бароко класицисти протиставили вишукану простоту й підкреслену нормативність. Романтизм рішуче відкинув розсудливість і раціоналізм просвітників, звеличивши абсолютну індивідуальну свободу й фантазію митця. Однак не встигли романтики побути «володарями дум» епохи, як у надрах романтизму вже зародився і став набирати сили реалізм.

Крім того, акцент робитиметься на тих «силових лініях» і явищах (образах, сюжетах, мотивах, темах), які є неперервними, традиційними для кількох епох, національних літератур чи письменників. Скажімо, під час вивчення творчості О. Пушкіна увага акцентуватиметься не лише на його вірші «Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний...», а й на продовженні російським митцем традиційного мотиву підбиття поетом підсумку свого творчого життя, започаткованого ще римлянином Горациєм (ода «До Мельпомени»).

У цьому році ви отримаєте ті знання, уміння й навички (компетенції), які допоможуть вам продовжити систематичну літературну освіту протягом наступних трьох років, а також згодом підготуватися до вступу у ВНЗ. І чим успішнішим буде опанування матеріалу зазначених літературних епох, тим вагомішими стануть ваші подальші успіхи.

Із літератури європейського бароко



Баро́ко (італ. barocco — дивний, химерний; португ. perola barocsa — перлина неправильної форми; фр. baroque — розчиняти, пом'якшувати контур) — напрям у літературі та мистецтві XVII–XVIII ст., що зародився й зазнав найвищого розквіту в Іспанії, поширився в Європі (це перший загальноєвропейський художній стиль), а також в Америці.

Література бароко позначена тяжінням до різних контрастів, пишної, навіть надмірної метафоричності, алегоризму, прагненням уразити читача пишним барвистим стилем, риторичним оздобленням творів.

Найвидатніші представники:

П. Кальдерон, Ф. де Кеведо, Л. Гонгора (Іспанія);
Дж. Маріно (Італія); Дж. Донн (Велика Британія);
Т. А. Д'Обіньє (Франція); А. Гріфіус, М. Опіц (Німеччина);
Я. Кохановський, Я. А. Морштин (Польща);
Л. Баранович, І. Величковський, І. Галятовський,
Ф. Прокопович, Г. Сковорода, М. Довгалецький (Україна).



БАРОКО. ПОРТРЕТ ДОБИ



Хто не вміє вразити читача, той не має права називатися Поетом. Його місце не на Парнасі, поруч із крилатим конем Пегасом, а на стайні — коло звичайних коней.

Джамбаттіста Маріно

«Усе тече, усе змінюється» — цей вислів елліна Геракліта став не лише крилатим, а й навіть банальним. Визирне хтось у віконечко, побачить ранкове сонце замість вечірніх сутінків й усміхнеться: «На щастя, усе тече, усе змінюється». Те саме стосується й ще одного крилатого виразу: «А все-таки вона крутиться!», який приписують Галілео Галілею. Тепер його уживають навіть учні молодших класів. І теж спокійно, а іноді навіть іронічно...

Чому ж тоді на початку XVII ст., поєднавши ці вислови двох геніальних учених і усвідомивши їхнє значення, мисляче людство відчувало себе дуже незатишно? Людина раптом «перетворилася» на «мислячу тростинку» (*Б. Паскаль*), яку щомиті може зламати вихор Часу, а Земля — на комірчину, з якої закинуте в безкінечність людство полохливо визирає в безмір космічних просторів? І чому звичайний збіг трьох шісток у даті «1666 рік» примусив мільйони європейців дуже серйозно готуватися до кінця світу? А чому запанував у світі той «метафізичний неспокій», який час від часу відчувається й нині? Чому, чому, чому... То що ж трапилося з людством на зорі доби бароко?..

Ідейно-естетичне тло епохи

Якщо Відродження (Ренесанс) було добою панування гуманітарних наук — «наук про людський дух», то наступна за ним епоха бароко позначена збільшенням питомої ваги природничих і точних наук, які (на жаль чи на щастя) домінують і нині. Змінився сам «інструментарій і стиль» наукового дослідження. У попередні епохи головним його «інструментом» було слово, гуманітарна думка, а від XVII ст. їх замінив експеримент. Якщо раніше наукові відкриття здійснювалися завдяки чийсь геніальній здогадці (інтуїції, прозрінню, осяянню), то від доби бароко провідним методом стало планомерне накопичення й ретельний аналіз наукових фактів. З'явилися такі звичні тепер галузі знань (зокрема й літературознавство), а математика набула (хоча й не загальновизнаного) статусу «королеви наук». Пригадаймо, що мікроскоп і телескоп, без яких нині неможливо уявити навіть звичайну природничу лабораторію чи обсерваторію, винайдено саме в ті часи. А це не могло не позначитися на ідеології, на тому, що називають «духом епохи». Сучасник В. Шекспіра, англійський філософ і державник **Фрэнсіс Бэкон** (1561–1626),

відзначив: «Винахід книгодрукування, пороху і компаса справив на людські стосунки такий вплив, якого не справляла жодна влада, жодна секта, жодна зірка».

Проте як же позначилося наукове пожвавлення XVII ст. на житті пересічної людини? А це вже дивлячись як його оцінювати. З одного боку, передовсім точним наукам європейці зобов'язані тим комфортом, до якого вже добре звикли (нині це виражається одним словом «євростандарт»). І дуже багато в цьому плані дало саме XVII ст. Винайдені вченими механізми чимдалі більше заміняли важку й нудну для людей роботу, сільське господарство і промисловість ставали ефективнішими. Та й побут значно поліпшився. Так, саме тоді з'явилася така буденна тепер деталь повсякдення, як скло у вікнах (до того його функції виконувала напівпрозора слюда чи інші матеріали). Столи європейців уперше прикрасили такі звичні для нас виделки, з'явилися чай і кава, до того невідомі або маловідомі в Європі. А чарівні дами отримали шанс стати ще чарівнішими, бо саме тоді замість взуття на пласкій підошві вперше почали носити високі підбори. Усе це світлий бік наукового прогресу.

Однак, з іншого боку, ті ж наукові відкриття не лише значно поліпшили життя людей, а й призвели до того, що на порозі XVII ст. людство здригнулося від жаху. З'ясувалося, що наша рідна, надійна й затишна мати-Земля, по якій так добре бігати влітку босоніж і яка, здавалося б, ніколи й нікуди не зникне з-під наших ніг, насправді є маленькою кулькою, яка мчить невідомо куди в холодному байдухому космосі — неосяжному безкінечному просторі, переповненому подібними ж кульками! До того ж усі небесні тіла будь-якої миті можуть зіткнутися й розпастися на атоми, потягнувши за собою в прірву небуття всіх без винятку людей, з усіма їхніми грандіозними й дріб'язковими планами, коханнями й ненавистями, радощами та печалями. За висловом одного з тогочасних учених, людство відчуло себе неначе викинутим із теплої затишної хати на всі чотири вітри.

Якщо уявити цю нову картину світу, то виходить ще страшніше, аніж Дантове «Пекло»! Тож видатний англійський поет Джон Донн (1572–1631) у сучасному бароковому мішаному стилі напіврозпачливо-напівжартівливо вигукнув у «Анатомії світу»:

*Всі виміри розпалися, о леле!
Меридіани взявши й паралелі,
Людина сітку з них міцну сплела*

Українське бароко



*Троїцька надбрамна церква
Кієво-Печерської лаври.
Фрагмент*



Знімок острова Тенеріфе
з космосу

**Наука і лірика
доби бароко:
нове бачення
світу**

Уперше про те, що Земля не пласка, а кругла («до кулі подібна»), поляк **Міколай Коперник** (до слова, учень українського астронома й астролога **Юрія Дрогобича** в Краківському університеті) завів мову ще в добу Ренесансу. Проте тоді його не всі почули — мало що говорять ці диваки-учені. Та й церква не надала його вченню належного значення, тому що боялася не так астрономів і природознавців, як богословів-єретиків. Це вже згодом учені чи палатимуть на вогнищах інквізиції, як **Джордано Бруно**, чи десятки років гнитимуть і терпітимуть жорстокі тортури в сирих казематах інквізиції, як **Томазо Кампанелла** (він провів у підземеллях і камерах тортур інквізиції 33 (!) роки), чи, не бажаючи зазнати їхньої долі, «добровільно» зрікатимуться своїх поглядів, як **Галілео Галілей**. Почнеться смертельний і тривалий двобій віри й розуму.

До речі, незважаючи на публічне зречення своїх поглядів, Галілей до кінця днів уважався «в'язнем інквізиції» і жив під її пильним наглядом на своїй віллі «Арчетрі» неподалік Флоренції (таїну його душевної драми спробував відтворити в ХХ ст. німецький письменник Бертольт Брехт у п'єсі «Життя Галілея»). А в 1616 р. свята конгрегація суворо заборонила не те що викладати, а й навіть обговорювати вчення Коперника.

Художня література доби бароко негайно відгукнулася на грандіозні наукові відкриття й оспівала силу розуму й сміливість першовідкривачів геліоцентричної картини світу, безкінечності й вічного розвитку та руху простору й часу (згадаймо Гераклітове: «Усе тече, усе змінюється»). Ось як висловив своє шире захоплення сміливістю думки Коперника найкращий поет німецького бароко **Андреас Гріфіус** у вірші «До портрета Міколая Коперника»:

*І небо раптом у полон взяла.
Яка на небо лізти нам потреба?
Вже ми стягли собі на землю небо
І загнuzдали табуни зірок,
Щоб нам корився їх химерний крок.
А як Земля? До кулі ще подібна?
Ні, встала Тенеріфе скеля срібна!
Загрозливо звела величний пік
І Місяцю от-от прохромить бік.*

Переклад Д. Павличка

¹ *Тенеріфе* — найбільший із Канарських островів із гострим високим (3718 м) піком.

О, тричі мудрий муж, єдиний
 дотепер,
 Кому ні тьма липка, ні сліпота химер,
 Ні святощі доби думок не пов'язали,
 Думок, що шлях землі прудкої
 розпізнали.
 Старих дідів туман, той сон, що вельми
 струх,
 Розвіяв ти й сказав: мета живого —
 рух...

Переклад Л. Череватенка

Суголосно про наукові відкриття італійського вченого Галілео Галілея (послідовника Коперника) висловився відомий український письменник і громадський діяч доби бароко, випускник Києво-Могилянської академії (1698), викладач піітики, риторики й філософії (з 1704) і ректор Київської академії (з 1711) **Феофан Прокопович**:

Чом ти ганьбиш безсоромно
 ім'я Галілеєве, папо?..
 Чим він тобі завинив, старче,
 тиране, скажи?
 Може, злочинний, хотів він одняти
 у тебе престол твій,
 Чи, що тим гірш, намовляв віри
 у Бога не йнять?
 Ні, до святих володінь йому
 діла немає так само,
 Як і до Стіксових вод,
 і до античних богів.
 Вів'яра гідний закон твій
 про світобудову, гаркавицю,
 А Галілеїв вогонь — нищить
 безжально його.
 ...Про гострозорість так само
 не легко тобі міркувати —
 Кріп бо не може уздріть те,
 що побачила рись!

Переклад В. Литвинова



Поетизація наукових відкриттів у ліриці бароко

У вірші Ф. Прокоповича є цікава інформація про духовний клімат доби бароко. З одного боку, український поет справедливо обурюється тим, що папа «ганьбить безсоромно ім'я Галілеєве», попри те, що видатний астроном не був ані богословом, ані атеїстом (нікого не «намовляв віри у Бога не йнять»), не зазіхав на папський престол (не «хотів він одняти у тебе престол твій») і взагалі не втручався у справи церкви («до святих володінь йому діла немає»). Однак, з іншого боку, «ганьблячи ім'я» (учення) Коперника й Галілея, папа керувався своєю логікою. Адже варто було офіційно визнати нескінченність Всесвіту та множинність світів, як влада Риму у світі почала б танути, мов сніг (що згодом і сталося, незважаючи на всі зусилля церкви). Отже, хотів того Галілей чи ні, а об'єктивно він таки сів зерно сумніву щодо існування Бога й втручався в справи церкви («святі володіння»), своєрідно «зазіхаючи» на папський престол!

У тому-то й суть ключового духовно-ідеологічного конфлікту тієї доби, що, як мовилося, віра вступила в гостре й непримиренне протистояння з наукою. Ну як могла освічена людина XVII ст., знаючи про вчення Коперника та Галілея, спостерігаючи схід і захід Сонця та чергування пір року, повірити, що Земля нерухома й плоска? Саме тому Галілей, якого інквізиція погрозами застосування тортур і спалення на вогнищі примусила публічно зректися своїх наукових поглядів («заткнула йому рота»), якось саркастично вигукнув: «Аби знищити вчення Коперника, мало комусь заткнути рота. Треба

ще й заборонити всю астрономічну науку, а понад це — заборонити будь-кому дивитися в небо!» Саме тоді й розпочався остаточний вихід науки, освіти (а згодом і держави) з-під тотального контролю церкви, який був намічений ще в гуртках гуманістів доби Відродження. Якщо вся середньовічна вища освіта була університетською і контролювалася церквою, то в добу бароко основні наукові відкриття зроблені переважно поза стінами університетів, у численних наукових академіях і гуртках, що фінансувалися приватними особами, меценатами. До одного з таких угруповань, «Академії рисеючих» (*«Accademia dei Lincei»*), належав і Галілео Галілей. Таку дивну назву цей гурток отримав тому, що на його гербі була зображена рись, погляд якої, як тоді вважалося, пронизував предмети (щось на кшталт сучасного рентгену). Метою «рисеючих» було вивчення й поширення наукових знань у галузі фізики, вони відкрито виступали на захист учення Галілея. Ось чому Ф. Прокопович використав антитезу: «абсолютна сліпота» («кріт») — «наскрізне бачення» («рись»): «...Кріт бо не може уздріть те, що побачила рись!»



Письменники бароко поетизували сміливість наукового пошуку. Однак те, що так палко й сміливо оспівувала література, нещадно каралося церквою, влада якої над людиною тоді ще була майже тотальною: від коліски (хрещення) до труни (поховання). Що казати про ті часи, коли аж через ціле століття, уже в добу Просвітництва (XVIII ст.), після чергового спалення робіт Вольтера один із французьких вельмож цинічно заявив: «Годі палити наукові праці, час уже палити їхніх авторів». Мабуть, цей «прибічник старих порядків» пригадав спалення Джордано Бруно (1600). Утім, що стосується Бруно, то він пішов значно далі Коперника, заявивши, що Всесвіт є нескінченним і перебуває в постійному русі.

Отже, Земля «припинила бути» центром Всесвіту, геоцентрична (*грец. geo* — земля) картина світу дала тріщину. Тож можна собі уявити, як ці зміни налякали не лише церкву та владні кола, а й пересічну людину. Тисячоліттями усталене уявлення про Всесвіт і світ розпалося на порошок, захиталася й суспільна драбина — усе ставало «з ніг на голову!». А водночас бралася під сумнів і антропоцентрична картина світу, якою так пишалися гуманісти шойно проминулої доби Відродження. Адже якщо Земля не є

центром Всесвіту, «вінцем світотвору», то на якій підставі людину можна вважати не те що «окрасою Всесвіту» (В. Шекспір. «Гамлет»), який не має меж, а хоча б «оздобою» нашого маленького світу?

У людства зникли «космічні амбіції» й запаморочилася голова... Воно відчуло себе «закинутим у безкінечність». Найяскравішим виразником тодішніх відчуттів європейців став французький філософ і математик (уже не гуманітарій, як у добу Відродження) Блез Паскаль: «Хай людина поміркує про себе і порівняє себе з усім суцільним, хай відчує, до якої міри вона загубилася в цьому глухому кутку Всесвіту, і, виглядаючи з комірчини, відведеної їй під житло, — я маю

на увазі зримий світ, — хай усвідомить, чого варта наша Земля з усіма її державами і містами і, зрештою, чого варта вона сама. Людина в безкінечності — що вона значить?» Звідси був лише крок до логічного висновку: хай навіть «людина вільна й рівна Богові, але вона є лише маленькою ланкою у величному механізмі природи».

Так виник притаманний добі бароко «метафізичний песнокій», невідомий людству ані в часи Ренесансу, ані в давніші епохи. Постійний сумнів у всіх цінностях життя, тривожне світовідчуття не могло не вплинути на мистецтво й літературу, яка миттєво відреагувала на ці настрої (Дж. Донн. «Анатомія світу»):

*Новітня філософія в наш час
Усе бере під сумнів раз у раз:
Вогонь, мовляв, у Всесвіті вже гасне.
Пропало Сонце. Де ж Земля нещасна?
Немов і справді все пожерла тьма.
Нові світи шукати? Їх нема.
Зв'язки розпались між людьми й речами,
Відносність насміхається над нами,
Щось у безодню Всесвіт наш несе,
На атоми розтрощуючи все.*

Переклад Д. Павличка



Геліоцентрична система
світу М. Коперника

Отже, у житті людини й всього людства не залишилося нічого сталого й нерухомого, усе виявилось швидкоплинним і мінливим. Це своєрідне підтвердження вже згаданої думки еллінського вченого: «Усе тече, усе змінюється», але вже на вищому, глобальнішому рівні (адже сам Геракліт уважав, що Земля й Космос нерухомі).

Утрачені ілюзії Відродження і доба бароко

Крім уже згаданих важливих наукових відкриттів, на світогляд тогочасних людей впливала й глибока криза гуманізму, яка стала усвідомлюватися саме на межі XVI–XVII ст.

Гуманісти Відродження вважали, що живуть у «золотій добі» чи принаймні вона ось-ось настане. Пригадайте фразу Дон Кіхота: «Волею небес уродився я в сей залізний вік, аби на світі золотий вік або, як іще кажуть, золоту добу воскресити». Проте реальне життя засвідчило, що до справжнього «золота» тій добі надто далеко, тут хоча б на «мідь» спромогтись. Недаремно ж одним із головних у геніальному романі Сервантеса є конфлікт між непрактичною духовністю (позитивними намірами гідальго) і бездуховною практикою (негативними результатами його вчинків). Так і з гуманізмом: віра в людину — це добре, але реальні люди є дуже різними.



А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ...

У ті ж часи (1648) в Україні розпочинається Національно-визвольна війна українського народу під проводом Богдана Хмельницького, яку «огнем і мечем» намагалися придушити поляки на чолі з Єремією Міхалом Вишневецьким (1612–1651). Яка іронія долі: цей кат України, який мав подвійне ім'я на польський лад (не Ярема чи Михайло, а саме Єремія Міхал), був нащадком славетного українського князівського роду Вишневецьких! Того самого, з якого походив славний засновник Запорозької Січі Дмитро (Байда) Вишневецький (?–1563). Улюблений українцями Байда, якого «у Царграді, та й на риночку» наказав «за гак ребром зачепити» син українки Роксолани й турка Сулеймана Пишного, турецький султан Селім II, на прізвисько П'яний. (За іншою версією, Байду стратив не син, а чоловік Роксолани, та нікому від цього не легше).

Полинова історія й гірка розплата за відсутність власної державності: нащадок українця, але вже поляк, катує Україну; син українки, але вже турок, страчує українця.

Проблеми об'єднання, соборності нації, служіння своїй, а не чужій державі, порушив у XVIII ст. у своїй драмі «Вільгельм Телль» німецький письменник Ф. Шиллер, творчість якого розглянуто в розділі «Із літератури XVIII століття. Просвітництво».

Європу роздирали суперечності. Почалася Реформація (розкол західного християнства на католиків і протестантів), за нею — Контрреформація). І все це з жахливими затяжними війнами й ріками крові. З 1618 по 1648 р. німецькими землями (а це — пів-Європи) прокотився такий вогняний шквал, що, за документальними свідченнями, половину населення було винищено, а на місцях спалених селищ повиростали бур'яни та з'явилися вовки. Згодом цей період отримав назву «Тридцятилітня війна» (для порівняння: страшна Друга світова війна тривала з 1939 по 1945 р., тобто шість років). У 1649 р. сталася нечувана до того подія: англійці повстали й відрубали голову не кому-небудь, а своєму «рідному» королю Карлу I.

До того ж за цей час усі розумні люди остаточно переконалися, що «вінець Всесвіту» — богоподібна людина, на жаль, надто часто перетворюється на звіроподібну протилежність: у ній співіснують і постійно борються між собою два протилежні поривання: до добра й до зла, «до людини і до звіра» (П. Кальдерон). І таке привабливе для гуманістів доби Ренесансу гасло «роби, що хочеш» (Ф. Рабле) реальне життя перекреслило остаточно. Це було ще одним болючим ударом по ілюзіях Відродження.

І Європа почала усвідомлювати ренесансний гуманізм, безмежну віру в людину та її вроджені позитивні якості, у прихід «золотої доби» людства як солодку, але нездійсненну мрію, таку ж недосяжну, як лінія горизонту.

Насамкінець не забуваймо також про ворожі й непідвладні люди-ні природні сили й катаклізми (смертоносні шторми й цунамі, жахливі виверження вулканів і страшенні засухи). У добу бароко вони

загрожували життю людини не менше, ніж у попередні епохи (пригадаймо їх образне втілення в міфах народів світу, 6 кл.). Людина наче й навчилася ставити природу на службу своїм інтересам. Вітер крутив крила вітряків (подібних до того, який атакував Дон Кіхот), що мололи зерно на борошно, він гнав вітрильники, що прокладали шлях навколо світу, несучи на своїх бортах відкривачів Америки... Проте від штормових попереджень або гуркоту грому людське серце стискається й нині, що вже казати про ті далекі часи. Тож Дж. Донн і сказав схвильовано («Штиль»):

*Чи нам про вітер на морях благувати?
Чи ще снігів на полюси додати?
Який нещасний нині чоловік!
А ким він був у попередній вік?
Він був ніщо! Та й ми — на що ми годні?
Хіба здолать нам злигодні природні?
Ні розуму, ні сил немає в нас.
Як це брехня, — її спростує час.*

Переклад В. Коптілова



Джон Донн

На превеликий жаль, за всіх безумовних успіхів людської цивілізації останньої думки англійського поета доби бароко час не спростував і донині. Адже страшні буревії, землетруси, виверження вулканів і цунамі відбуваються й у ХХІ ст.

Словом, «реальностями життя була безнадійно дискредитована ідеологія ренесансного гуманізму, що засновувалася на наївно-оптимістичній ідеї природи як абсолютно доброї сили, на ідилічній вірі в природжену доброту й розумність людини. Світ, що уявлявся впорядкованим і гармонійним, обернувся ірраціональним хаосом, сповненим зяючих безодень і нерозв'язаних суперечностей, а людина — істотою, що роздвоюється між добром і злом» (Д. Наливайко).

Через усі ці причини колись цілісна й гармонійна антропоцентрична ренесансна картина світу — віра у вроджену доброту людини як такої (тобто усіх без винятку людей), у прихід «золотої доби» людства — спочатку почала давати тріщини, а потім із брязкотом розсипалася, як тонке позолочене венеційське скло під важкими ударами залізного молота.

А тепер погляньмо, що ж урешті-решт «залишилося» в людства доби бароко після руйнації цієї ренесансної картини світу?

По-перше, бездонні «небесні прірви» (Дж. Маріно) навколо земної кулі, яка невпинно мчить у безвість безкінечним космічним простором.

По-друге, ще страшніші «прірви» темних інстинктів усередині самої людини, а звідси — споконвічний нелегкий вибір нею одного

з двох шляхів, двох потягів усередині самої себе: до Бога (добра) чи до звіра (зла).

По-третє, могутні, не контрольовані людиною і часто ворожі їй сили довкілля.

І як з усім цим людству жити далі — ось головне філософське питання доби бароко. Звідси висновок: якщо людина не може встановити на Землі «золоту добу», то вона мусить пристосуватися до реального життя й залишатися людиною (не перетворитися на звіра), навіть в умовах залізної доби. Проте як?

Особливості мистецтва бароко

Як мовилося, за такої радикальної зміни світобачення європейців суттєво змінилося й їхнє мистецтво. І найяскравішим мистецьким утіленням цього нового світовідчуття стало бароко.

Доба бароко — одна з найменш досліджених у сучасному мистецтвознавстві й літературознавстві. Узяти хоча б назву. Одні дослідники вважають, що термін «бароко» походить від назви перлини дивної, неправильної форми (*португ.* *regola barocca*). Усі перлини — однаковісінькі, шароподібні, «правильні» (недаремно ж кажуть: зуби як перлини), а ця якась чудернацька, дивовижна, «неправильна». Інші доводять, що назву цьому плідному мистецькому напрямку дало якесь чудне, дивне й надзвичайно складне поняття логіки. Треті виводять термін від жаргонного слівця художніх майстерень *baroquer*, що означало «розчиняти, пом'якшувати чіткі контури». Проте в усіх випадках підкреслюється химерність, дивовижність, незвичність бароко.

І це не випадково. Дійсно, з позицій мистецтва Відродження, схильного до античної простоти й гармонії, до відчуття міри, а також деяких з його естетичних спадкоємців (передовсім класицизму), мистецтво бароко видавалося «дивним». Недаремно вітчизняний дослідник мистецтва бароко Д. Наливайко відзначає, що «слово й поняття “бароко” народилися як вираз осуду, як визначення відхилень від норми, від канонізованих уявлень і форм».

Візьмімо хоча б архітектуру. Де поділися звичні оку європейця прямі лінії, кути й півкола, рівні колони й правильно окреслені арки, якими так уславилася мистецтво доби Відродження? У храмах доби бароко цього немає й бути не може. А де ж гострі шпилі, пригамані середньовічним (готичним) соборам, витягнутим вістрям до неба, неначе стрімкі гірські піки або космічні кораблі? Вони теж зникли. А що ж натомість? Якись гнуті, немов вихором закручені спіралі, якась незрозуміла химерно-чудернацька ліпнина. Без уважного споглядання часто навіть не зрозуміло, рослину чи тварину вона відображає. Тож точка зору на бароко як на якесь «відхилення від норми» нібито й мала право на життя.

Однак що таке «норма» в мистецтві? Скажімо, хто краще відчуває «нормативність» і красу: українець чи японець? Коли європеєць купує розкішний букет, то зазвичай вимагає в продавця, аби квіти в ньому були абсолютно однаковими. А японець, навпаки, оціє «однаковості» терпіти не може, вона його не приваблює. Тому він надає перевагу розмаїтій (з «неоднакових» квітів і якихось гілочок) і абсолютно «непропорційній» ікебані. То хто ж із них має рацію? Хто краще розуміє красу? І що ж таке «норма» в оцінці краси й мистецтва?

Мабуть, кожна людина, як українець, так і японець, має право на власне розуміння краси, адже світ так само неоднаковий і розмаїтий. Недаремно ж наш мудрий народ каже: «На колір і смак товариш не всяк». Тому не варто примушувати інших дивитися на цей світ виключно нашими очима й оцінювати його красу тільки з наших позицій. До речі, розмаїта зарубіжна література може навчити вас ще й цього, адже японське хоку не схоже на італійський сонет, але водночас обидва вони можуть бути шедеврами.

До того ж бароко зовсім не заперечувало досягнень епохи Відродження, воно швидше «підхопило прапор з її ослаблих рук», продовжило її справу на шляхах пошуку пояснення місця людини у світі. Проте робило це на вже нових світоглядно-естетичних засадах. Тож на зміну красивому, але не завжди реалістичному визначенню людини як «окраси Всесвіту» (*В. Шекспір*) прийшло розуміння людини як істоти суперечливої, яка має як позитивні, так і негативні риси, поєднані прагнення до добра (Бога) так і водночас потяг до зла (звіра). Ще Омар Хайям писав, що в кожній людині є «добре і зло зерно», і найкращі митці епохи бароко намагалися визначити, як зробити, аби проростало саме добро.

Бароко відіграло значну роль і як перший спільний художній стиль, що поєднав Західну Європу (географічну спадкоємицю Західної Римської імперії з центром у Римі) зі Східною, у тому числі з Україною (поствізантійську культурну зону з центром у Константинополі-Царгороді до його завоювання 1453 р. турками). Фактично культура бароко стала одним із перших «мостів» над прірвою, виритою між Західною та Східною Європою великим церковним розколом католицизму і православ'я — Нікейським собором 1054 р.

Українське бароко



Надбрамна церква Києво-Печерської лаври. XVII ст. Фрагмент

(до слова, за цей розкол уже в ХХ ст. перед православними вибачився Папа Римський Іоанн Павло II). Тому говорити про загальноєвропейську культуру (а не окремо про культури Західної та Східної Європи) ми можемо, починаючи лише від доби бароко.

Більше того, культура бароко зі старої Європи потрапила до Нового Світу разом з його відкривачами — іспанцями. Адже тодішня «супердержава» Іспанія в часи відкриття Колумбом Американського континенту саме переживала піднесення мистецтва бароко. Воно справило відчутний вплив на тамтешні народи, разом із місцевим фольклором увійшло в «дух і плоть» їхньої культури. Нинішню латиноамериканську культуру не можна збагнути, не взявши до уваги естетики й принципів мистецтва бароко. Причому це характеризує як масову (наприклад, довжелезно-химерні телесеріали з несподіваними сюжетними поворотами), так і елітарну культуру. Щодо останньої, то передовсім це стосується знакових нині явищ латиноамериканських літератур: творчість

Nota Bene

Україна належала до культурної зони, яка в часи контрреформації розвивалася в стилістиці бароко. Будучи християнським краєм східного обряду, вона, проте, належала до периферії району, духовний центр якого був у Італії та Австрії.

Особливістю бароко є надзвичайний драматизм композицій, що виникає з поєднання в одному цілому різноманітних і навіть протилежних явищ. Україні теж властива особлива строкатість культурного життя, поєднання якого в цілісність якраз і здійснювалось у староукраїнську добу (добу бароко. — Ю. К.). Звідси й впливає та напруженість, яка властива бароковій культурі... Ці риси можна зазначити і в культурній еліті, і в народній творчості... Україна для всієї Російської імперії залишилась учителькою барокової символіки.

М. Попович

нобеліанта Габріеля Гарсія Маркеса, Хуліо Кортасара, Варгаса Льоса, Карлоса Фуентеса, Алехо Карпент'єра та ін., промовисто названу «карибським дивом 1960-х років». Так, уже згаданий Карпент'єр уважає увесь сучасний латиноамериканський роман бароковим: «Варгас Льоса — це бароко, Карлос Фуентес — це бароко. Хуліо Кортасар, урешті-решт, за своїми концепціями, — теж бароко. Габріель Гарсія Маркес, який створив роман “Сто років самотності” — це бароко».

А що ж Україна? Вона (а тим більше Московія, яка географічно й культурно була ще далі від Західної Європи) фактично не зазнала значного впливу Відродження як цілісної світоглядно-художньої системи. Західноєвропейське мистецтво почало звільнятися від церковного впливу ще під час Ренесансу. А в Східній Європі подібну роль відіграло бароко, завершивши справу, яку Ренесанс раніше розпочав на Заході. На відміну від Ренесансу, бароко, продовжуючи його справу, значно

доляльніше ставилося як до ідеології, так і до мистецтва доби Середньовіччя.

Як це часто буває, викинутий попередніми будівельниками камінь став наріжним у новій споруді. Цю біблійну метафору можна застосувати до мистецтва бароко. По-справжньому його почали цінувати лише романтики — естетичні опоненти класицистів (поч. ХІХ ст.). А суперечливе й динамічне ХХ ст. не могло не віддати належного втіленню суперечливості й динамічності світу в мистецтві бароко.

Особливості літератури бароко

Якими ж є провідні риси літератури бароко? Передовсім їй притаманне прагнення до активної дії на аудиторію, до підкорення її своєму впливові. Один із головних шляхів досягнення цієї мети — **вразити читача**, викликати в нього здивування, аби потім через емоції діяти на його розум. Досягалося це цілим арсеналом художніх засобів.

Стильовою домінантою бароко є метафоричність, доведена до своєрідної «універсалізації». З одного боку, метафора як художній засіб використовується, мабуть, скільки існує художня творчість. Так, уже в епосі Гомера (VIII ст. до н. е.) метафорою ранку є часто вживаний вираз «**рожевоперста Еос**» (ранкова зоря, перші промені якої, з'являючись із-за горизонту, нагадують **рожеві** персти, пальці). Однак, з іншого боку, на відміну від попередніх епох, у добу бароко метафора стала не лише оздобою, художнім засобом, тропом (як епітет чи порівняння), а й провідним художнім принципом, а метафоричність — ознакою поетики бароко як такого. Митцями бароко метафора сприймалася і як модель світу, і як засіб його пізнання, тож вони її вважали «матір'ю поезії, дотепності, задумів, символів і героїчних девізів» і навіть заявляли, що «будь-який твір мистецтва є метафорою».

Улюблені метафори

У письменників бароко був цілий набір улюблених метафор. Одна з них — **«життя — це сон»**. Вона надзвичайно яскраво втілилася, наприклад, у найвідоміший п'єсі П. Кальдерона, що так і називається — **«Життя — це сон»**.

Цю метафору залюбки використовували й інші письменники західноєвропейського бароко: *«Це сон. Проснись — нема. Десь він далеко лине. / Ми ж мусим уловити питоме і неплінне»* (М. Опіц) або: *«Людино, сутня стань: сей світ як сон мина»* (А. Сілезіус). Полюбили її також поети українського бароко. Так, І. Величковський (XVII ст.) зауважував: *«Світ сей сну єсть подобен, / А щастє драбині: / Восходять і низходять / По ній мнозі нині»* («Ліствиця Іаковля»).

Ad Fontes

Метафора «життя — це сон» не є знахідкою власне Кальдерона чи інших митців доби бароко, а використовувалася в міфології (пригадайте з 6-го класу «часи сновидін» — «dream time») та у фольклорі різних народів світу, у античній, середньовічній і ренесансній літературах, особливо ж часто у філософській поезії Сходу. Так, китайський поет Лі Бо (701–762) писав: «Життя в цьому світі — / це просто великий сон. / Не псуймо ж його — / забудьмо турботи-гризоти!» Не нехтували такою красивою метафорою і персько-таджицькі лірики: «Жартуй із милою, часу не гай, / Бо світ наш — тільки сон, не забувай», «...Усе одно: те, що було й що буде, / Це тільки сон або подоба сну» або: «Як жаль, що світ наш — / Тільки сон і дим!» (Рудаکی (860–941)).

З речовини тієї ж, що і сон, ми зіткані, / І все на сон так схоже. Й сном / оточене життя маленьке наше.

В. Шекспір. «Буря» (1612)

Ця метафора мала й наукове підґрунтя: «Оскільки наш розум і наша душа сприймають ті фантазії й думки, що народжуються вві сні, як і ті, що чинимо, коли не спимо, то чому б не допустити, що наші думки й наші вчинки є своєрідним сонним маренням, а наше неспання — якимось різновидом сну» (М. Монтень. «Есе»).

Та саме іспанець Кальдерон своїм твором уславив цю метафору на весь світ і обезсмертив її в пам'яті багатьох поколінь.

Ще одна улюблена метафора митців бароко — «світ — це театр». Показово, що над входом до театру «Глобус», де працював Шекспір (а він жив наприкінці доби Відродження й останні його твори, зокрема «Гамлет», уже позначені впливом бароко), було написано: «Увесь світ лицедіє» (читай: «Світ — це театр»).

І взагалі бароко було схильне сприймати всю історію людства як захоплююче й повчальне театральне дійство: «*Бо все навколо нас — одні фальшиві маски. / Печалей і страждань, ненависті і ласки*» (А. Гріфіус). Подібно тлумачилося й життя однієї людини: «*Пішов останній акт моєї драми, / Остання миля мандрівок моїх, / Все швидший рух до рубежів сумних, / До всім навстріч розчахнутої брами*» (Дж. Донн).

А придворний драматург іспанського короля монах-францисканець П. Кальдерон утілював метафору «світ — це театр» не лише у творах, а й «поширив її дію» на своє власне життя і навіть смерть. Незадовго до своєї кончини він написав заповіт, у якому розписав «сценарій» власного поховання. З тих записів було видно, що Кальдерон хотів перетворити власний похорон на своєрідний спектакль, аби присутні ще раз замислилися про скороминучість людського життя, а також про те, що їм доведеться постати перед Божим судом. За його заповітом, у день похорону в різних містах Іспанії ставилися його *ауто* (одноактні п'єси на сюжети Священного Писання). І взагалі театр для тієї доби в Іспанії був таким значущим, що грошей на нього держава не шкодувала (майже

так, як свого часу Еллада): іноді постановки влаштовували на острові, а глядачі (й поміж них сам король Іспанії!) спостерігали за виставою з плаваючих човнів, на них потрапляли бризки води з весел гребців і водогравів, улаштованих на «сцені».

Перелік улюблених метафор бароко можна продовжити: «світ — лабіринт», «світ — ярмарок», «світ — книга» та ін.

Пишна декоративність

Важливою ознакою літератури бароко була також її пишна декоративність і навіть надлишковість, славнозвісні «перебільшення» і «надмірності». Вони настільки притаманні мистецтву бароко, що відомий кубинський письменник Алехо Карпентьєр якось зауважив: «Бароко — це, врешті-решт, і є надмірність».

Яскравим прикладом такої надмірності (з нашої точки зору, але не з точки зору митця бароко!) в уживанні метафор є процитований далі вірш Джамбаттісти Маріно «Зорі». Загалом він — суцільна розгорнута метафора, побудована у формі звертання до небесних світил. Однак якби пересічний сучасний читач або навіть поет намагалися знайти для слова «зоря» стільки метафор і порівнянь (у Маріно їх понад 30!), вони б навряд чи «наздогнали» поета бароко. Отже, у Маріно зорі — це: «очі неба», «смолоскипи дня, що смутно гасне», «полки, священні тричі, амазонки п'їтьми войовниці», «неземних троянд тьмотьменні плетива», «гірлянди незміренні», «божі язики лискучі»...

Бароко в Україні



Київ. Андріївська церква.
Сучасний вигляд

Алехо Карпентьєр сказав: «Для того щоб ви дістали уявлення про бароко, — наочне уявлення, — відвідайте Андріївську церкву в Києві, побудовану за проектом Растреллі. Придивіться до її витих колон, обплетених гірляндами квітів, до мудрованих ґрат, до пишних ліпних прикрас — і ось вам завершений зразок бароко».



«HOMO SAPIENS» ЧИ «HOMO LUDENS»?

«Homo sapiens» (людина розумна) — так учені називають сучасну людину (людину сучасного типу).

«Homo ludens» (людина, яка грається) — так Й. Гейзінга назвав свою відому роботу (1938), у якій розглядає гру як джерело й зміст літературних творів («поезія... народжується в грі

і як гра»). Справді, такі жанрові різновиди літератури, як загадки, лічилки, шаради, ребуси, буриме і навіть хоку, — усе це водночас є різновиди гри.

«Гратися» можна й під час уживання художніх засобів. Так, середньовічні ісландські поети зазвичай заміняли у творах загальноновживані слова їхніми «художніми двійниками» — кеннінгами. Наприклад, слово «жінка» мало кеннінг «сосна убору», слово «корабель» — «вепр моря» тощо. Цікаво, як непередбачена людина сприйняла б такі рядки: «*Бачу я сосну убору / На могутнім вепрі моря*»? Причому загальноновживане слово надзвичайно рідко знаходилося поряд зі своїм кеннінгом, що ускладнювало розуміння віршів. Тому Гейзінга й пише, що коли поет уживає кеннінги, «він загадує своїм слухачам поетичні загадки, що відгадуються подумки. І поет, і його публіка повинні знати сотні таких загадок».

Подібні ігри полюбляли й поети бароко. Спробуйте й ви відгадати, що «зашифрував» у цих рядках Дж. Маріно: «*Це баркони й двері душі, віддані свідки, справжні оракули, вірні супутники боязкого розуму і яскраві смолоскипи темного розуму, це — язики думки, завжди швидкі й спритні, мовлячі посланці німого бажання, ієрогліфи й книги, у котрих можна розібрати сердечні таємниці, — живі й чисті дзеркала, у яких відбивається все, що укладено в глибині грудей*». А йдеться тут про... очі людини. Так що славнозвісні бароккові метафори в цьому випадку є свого роду «барокковими кеннінгами», і Маріно грається з читачем так само, як давньоісландські скальди зі своїми слухачами за півтисячоліття до нього.



Поети бароко часто «шифрують» звичайнісінькі речі, реалії життя за пишними, багатослівними інакомовленнями. Так, замість слова «лебідь» у їхніх рядках можна прочитати: «*Ота сліпуча птиця, яка живе і гине на воді*»; замість «Нептун»: «*Старий монарх коралових долин*». А замість пишної фрази: «*Вже тричі Аквілон несамовитий / зелених нив незайманість терзав, / і тричі Феб оновлений вставав / колхидське золоте руно зігріти...*» можна було сказати просто: «Минуло три роки». Та автор цих «пишнот» Луїс Гонгора (1561–1627) по-іншому писати не міг, бо то було б уже не бароко.

До речі, ця надлишковість торкнулася не лише літератури, а й інших видів мистецтва, зокрема архітектури. Аби переконатися в цьому, варто лише поглянути на знамениту церкву на Андріївському узвозі в Києві.

Мабуть, тим самим прагненням здивувати, вразити читача зумовлена й схильність поетів бароко до так званих «фігурних віршів» (тепер їх можна інколи побачити хіба що в дитячих журналах). Їх винахід приписують ще еллінам (до нас дійшли вірші александрійських поетів Сіміаса, Феокрита та ін., які нагадують сокиру, яйце, крила). У німецькій, французькій, українській поезіях бароко можна знайти вірші у формі келиха, пальми, піраміди, вежі, кола, орла, хреста тощо. Згодом, уже в XX ст., поети-модерністи (зокрема, Гійом Аполлінер) теж полюбляли гратися з читачем, пропонуючи йому фігурні вірші (детальніше про це ви дізнаєтеся в старших класах).

**Комплекс
улюблених
образів
і мотивів**

У поезії бароко наявний цілий комплекс улюблених мотивів і образів. Передовсім це необмежена універсальність, воістину **космічні масштаби**, сказати б, «образна гігантоманія» (героями її творів постають Всесвіт, Сонце, Місяць, Земля).

Це добре видно вже із самої назви наведеного вище вірша англійського поета Дж. Донна «Анатомія світу», яка є ще й улюбленим художнім засобом митців бароко — метафорою.

Адже зазвичай анатомією називають науку про будову організму людини, тварини або рослини, а тут — анатомія цілого світу! Ось якими масштабами оперували митці бароко. Іноді створюється враження, що вони ще ніяк не можуть звикнути до думки, що Земля — лише кулька, яка заблукала в космічних просторах, тож і дивляться на неї так, ніби здивована дитина на якусь маленьку істоту або іграшку.

Крім того, літературі бароко притаманне **відчуття неспокою**, динаміка дій і почуттів, невизнання спокійного споглядання, розміреної оповіді. Дослідники підкреслюють, що в барокових творах змальовано «світ, що не знає спокою», там усе рухоме, плинне, динамічне.

Цю особливість мистецтва бароко (особливо раннього) влучно відзначив його дослідник М. Пунін: «Тут усе приведено в рух, композиції крутяться в якомусь вихорі, фігури танцюють або судомно б'ються в екстазах (як у скульптурах Дж. Берніні «Екстаз Святої Терези» та І. Пінзеля «Марія». — Ю. К.), жести ексцентричні й настільки перебільшені, що нагадують жести сп'янілих або безумних. У всьому порив, усе в безперервному русі».



Симеон Полоцький.
Фігурний вірш «От избытка сердца
уста глаголют». XVII ст.



На цій купюрі з портретом видатного українського філософа й письменника доби бароко Григорія Сковороди (1722–1794) є улюблений бароковий образ — водограй, який одночасно наповнює різні посудини. Поряд — відомий вислів українського мудреця: «Не равное всемъ равенство. Лютяся изъ разныхъ трубокъ разные токи въ разное». Так, усі посудини можна наповнити по вінця, але їхня ємкість — різна... Чи не такі й люди?





І. Пінзель. «Марія».
Головний вітар костелу
в с. Годишця, близько 1760 р.



Дж. Берніні.
«Екстаз святої Терези».
1652 р.

Бентежне барокове світовідчуття вплинуло не лише на літературу, а й на інші види мистецтва. Прагнення відтворити ідею невинного руху відчувається навіть у такому «статичному» виді мистецтва, як скульптура. Уважно розгляньте скульптури італійського митця Джованні Лоренцо Берніні «Екстаз святої Терези» та українського віртуоза, званого на Заході «слов'янським Мікеланджело», Івана Георга Пінзеля «Марія». Хоча перший створив свою скульптуру з мармуру, а другий з дерева, барокова стилістика об'єднує ці роботи. Здається, що героїні ось-ось почнуть рухатися, а точніше, вони вже рухаються, а їх у цей момент миттєво зафіксувала якась магічна кінокамера чи фотоапарат.

Недаремно для втілення цих мотивів добиралися такі художні засоби, які символізували швидкоплинність, невловимість і скороминучість чого-небудь. Так, поети полюбляли слова «піна» («пінява»): «І щастя мить легка — лиш пінява морська: / Шумує, виграє і безвісти зника» (М. Опіц); «тінь», «дим»: жіноча краса дуже швидко «відходить далі — у землю, в тінь, у порожнечу, в дим» (Л. Гонгора) або: «...мов дим, що закурів / Чадною смугою, як свічка догоріла» (А. Гріфіус); «хвиля»: «О Риме! Шезло все міцне й понуре / Із величі твоїх минулих днів — / Лишилась хвиля, що тече в зажурі» (Ф. де Кеведо) і т. п.

Тож стає зрозумілим, чому для митців бароко улюбленими є образи тих явищ природи, які перебувають у вічному русі: струмків і водоспадів, бурі й вітру, хмар і диму, річок і водограїв.

Так, прагнення до відтворення динаміки, неспокою, постійного руху, властиве бароко, добре видно у творчості найвідомішого італійського барокового поета Дж. Маріно. Він так майстерно й повно втілював принципи бароко й мав так багато послідовників, що його ім'ям назвали цілу літературну течію — марінізм. Ось яскравий приклад (у вірші Дж. Маріно «Зорі» домінують слова зі значенням «рух»):

*Хай-но грянуть мої рими
вам на славу, зорі ясні,
розсипе, у небі зримий,
мерехтливі і прекрасні...
ринете ви течією,
золоті піски, малі камеї.
Ви, танечниці вечірні,
в вихорі мчите, як мчали,
без утину — тільки б зірні
легко путь свою верстали
в небі заокруглені кристали,
водоспади, — це з безодень
ваших лине Сонце вгору,
і ніхто вказать не годен
дна вогнистого простору,
змірять лаву струменів прозору...
навіть в безгомінні люди
тихий поклик ваш вчувають всюди,
серед неоглядних ширів
дужим обертом снується
рух розвихрених сапфірів —
плавно, як лиш заманеться,
ваша путь в небесній прірві в'ється,
хоч не вийти вам за сталі,
вами ж створені границі, —
линете ви в чорні далі,
мов прочанки-мандрівниці...*

Переклад М. Москаленка



*Джамбаттіста
Маріно*

Літературі бароко притаманне також усвідомлення влади часу, швидкоплинності й мінливості життя і долі людини, усього людства. Звідси улюблені теми: примхлива гра випадку, різка зміна долі персонажів — «із грязі та в князі» чи навпаки. Звідси ж і численні образи-антитези: щойно розквітла й миттєво зів'яла троянда, палац і в'язниця, колиска й труна, король і в'язень (як Сехисмундо в п'єсі Кальдерона «Життя — це сон», який ставав то в'язнем, то владарем).

Причому мотив швидкоплинності людського життя («*життя, як день, майне*») немов продовжує або є своєрідною варіацією згаданого вище відчуття «метафізичного неспокою», безперервного й швидкого руху Землі й космосу («*немов години миготять віки*»).

«Поетика контрастів»

Бароко притаманна підкреслена, навіть надмірна **схильність до вживання антитези**, «поетика контрастів». Антитеза та контраст у барокових творах є не лише художнім засобом, а й принципом їхньої будови. Мабуть, вони найкраще відповідали завданню відтворення суперечностей світу й сповненого протиріччями життя людини: «*Троянда чарівна / росте і розцвітає, щоб зів'яти, / один бутон — колиска і труна. / Життя, як день, майне, коли з дитяти / стає дідусь, і вже пора вмирати; / вік — що година, рік — що мить одна*» (П. Кальдерон). У цьому уривку є ціла низка різких антитез: «розцвітає — зів'яти»; «дитя — дідусь»; «вік — година»; «рік — мить»; «колиска — труна».

Митці бароко особливо полюбили зображувати крайні точки в житті людини, її злети та падіння.

Одним із провідних принципів барокової образотворчості вважають також *кончétто* — поєднання в одному образі двох або кількох понять, причому, згідно з вимогами «дотепності», особливо цінувалися парадоксальні, або ж антиномічні, поєднання. У дусі кончétто написані численні поетичні твори доби бароко, особливо характерні вони для Дж. Маріно та маріністів. Показовий у цьому плані сонет польського поета **Яна Анджея Морштина** «До забитого» (зауважимо, що порівняння кохання з війною, а закоханого із солдатом відоме ще з античної літератури):

*Ти теж, як я, лежиш, стрілою вбитий.
Тебе звалила смерть, мене — любов.
Ти — кров'ю, я рум'янцями зійшов.
У тебе — свічка, в мене пал неситий...*

Переклад Л. Череватенка

Тут використаний своєрідний «паралелізм антитез»: «вбитий — закоханий»; «смерть — любов»; «кров — рум'янець»; «свічка — пал» і т. п.

Соціальна проблематика

Здавалося б, усе згадане свідчить про певну розгубленість митців бароко перед реальним життям і його проблемами. Адже ставлення до життя як до сновидіння, марення, «тіні від тіні» начебто неминуче має призвести до конформізму, примирення із соціальною несправедливістю, якимись конфліктами, проблемами тощо. Проте все відбу-

валося «з точністю до навпаки». Людина, ця «*мисляча тростинка*», під буревіями часу тимчасово згиналася, але не лише не ламалася, а й прагнула випростатися. Поети бароко відгукувалися на злобу дня, їх цікавила й соціальна проблематика. Так, гостро викривав вадки Іспанії, що, як свого часу могутній Рим, саме вступала в смугу глибокої кризи й поступово втрачала статус наймогутнішої держави світу, Л. Гонгора («Мадрид 1610 року»):

*...Тут бреше адвокат, там шаленіє лють.
Ген верхи на ослах осли в сутанах пруть
По вулицях брудних, де твань смердить мерзенна.
Напівскалічена голодна солдатня,
Блиск титулів і льста, підступність і брехня:
Оце і є Мадрид, сказати ліпш — геєна.*

Переклад Л. Первомайського

Подібними проблемами переймалися не лише іспанці. Цим пафосом пронизані й рядки французького поета Теодора Аґріппи Д'Обіньє («Трагічна поема»):

*Там сила, не закон; на пишний трон зійшла
Сама Неправедність, пихата і захланна,
А за окрасу їй — та кров, як світ, багряна,
Що крапле без кінця; у неї на очах
Пов'язки давньої немає¹ — тільки жаж
Ті очі сіють скрізь, і зрада їх відкрила;
Брехня їй за сестру, а правда їй немила;
Там гирі з золота на терезах кривих
У неї; а навкруг засіли судді — з тих,
Які товар олжі відважують щомиті,
Клятвoporушники, запеклі й гордовиті...
Жеруща Скнарість там неси́та повсякчас;
У неї біля стін, стлумивши біль образ,
Простерта Істина підніжком заніміла:
Усе — багатому, а бідняку — могила...*

Переклад М. Москаленка



*Теодор Аґріппа
Д'Обіньє*

Трагічний оптимізм літератури бароко

Іноді митцям бароко докоряють похмурим настроєм їхніх творів, песимізмом. Що тут лукавити: літературі бароко дійсно бракує рожевого оптимізму. Та все ж оптимізм у ній є, і найвищого гатунку.

¹ Елліни зображували богиню справедливості й правосуддя Феміду з пов'язкою на очах — ознакою безсторонності, бо так вона не бачить, кого судить, отже, нікому «не підсуджує».

Митці бароко немовби заявляли: так, і Земля, і Космос, і людина, і людство — усе це вельми плинне й рухоме, тендітне й крихке. Проте воно водночас життєспроможне, тому живе й житиме, незважаючи на жодні катаклізми.

Як справжній гімн вітальності, усеперемагаючій життєвій силі людини звучать рядки сонета чудового англійського поета доби бароко Дж. Донна:

*Мізерна смерте, хай тебе назвуть
Могутньою — не смій гонорувати.
Не зникли ті, кого перемогла ти.
Хисткий, переживу тебе, мабуть...*

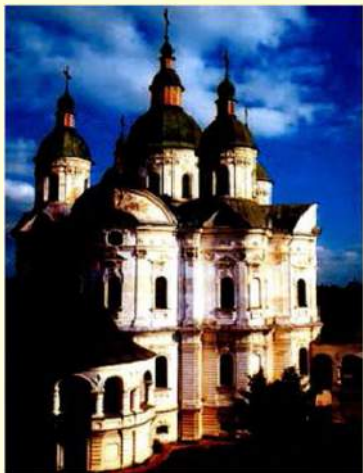
*Служниці влади, випадку, недолі,
З тобою вкупі злочин, мор, війна.
Проте приситить і маківка дрібна,
Як твоїй удар. Пишатися доволі!*

*На мить заснемо й, знехтувавши тлінь,
Прокинемось навіки. Смерте, згинь!*

Переклад Л. Череватенка

Бароко в Україні

Українське бароко



*Козелець. Собор Різдва
Богородиці. XVIII ст.*

Окреме питання — бароко в Україні. Тут цей стиль був у великій шані, але припав на часи гетьманування Івана Мазепи (існує навіть термін «мазепинське бароко»). І як усе, пов'язане з опозиційним до Москви гетьманом, бароко або ретельно стиралося з пам'яті українців (нищення за Петра I наших церков і церковних книг), або ставало напівзамовчуванням.

В Україні розвивалася барокова література, яка суттєво вплинула на національний літературний процес. Бароко в українській літературі має кілька джерел. Наші автори, полемізуючи на початку XVII ст. з польськими єзуїтами («полемічна література»), водночас запозичували в них стильові барокові засоби, що посилювали вплив на читача. Певною мірою бароко в літературі було «трофеєм», здобутим у дискусіях із католиками, які релігійно й культурно були тісно пов'язані із Західною Європою. Ще

одним джерелом українського літературного бароко була візантійська спадщина, отримана через культуру Київської Русі. Тут були як клерикальні (наприклад, т. зв. патристика, твори про батьків церкви, від *латин.* *pater* — батько), так і світські жанри (різноманітні риторики — науки про красномовство). Не можна також забувати й про фольклорні джерела «низового», або «народного», бароко.

Найвідомішими представниками українського бароко були: Лазар Баранович, Іван Величковський, Іоаникій Галятовський, Григорій Сковорода та ін. Впливом бароко позначені козацькі літописи Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, а згодом — творчість видатного письменника, основоположника сучасної української літературної мови Івана Котляревського. Його «Енеїда» — плоть від плоті, з одного боку, травестія французького поета Поля Скаррона («Перелицьований Вергілій», 1648–1652), а з іншого — власне українського «низового» бароко.

Яскравого й самобутнього розвитку в Україні набула архітектура бароко. Тут спершу новий стиль проявився в деталях та орнаменталії, а наприкінці XVII ст. барокові принципи вже починають визначати композицію та загальну структуру будівель. Першим яскравим утіленням бароко в українській архітектурі став ансамбль Києво-Печерської лаври, реконструйований після пожежі 1718 р. У становленні української

Західноєвропейське бароко



Доба бароко увійшла в історію людства такою ж пишною й буремною, містико-філософською і декоративно-приголомшливою, як фреска П'єтро да Кортони з палацу Барберіні в Римі (1633–1639). Це алегорія Божественного Провидіння. Закручені, ніби в космічному вихорі, лінії сходяться там, де ангели тримають знаки божественної влади. Відчуття маси й важкості розчиняється і зникає в сяянні яскравого світла. Цей бароковий шедевр неначе промовляє до глядача: попри весь драматизм і трагічність життя, людина мусить прагнути до божественного й прекрасного.

Українське бароко



Великі Сорочинці.
Преображенська церква. 1732 р.

барокової архітектури певну роль відіграла ще й трансформація ренесансного стилю (особливо в західноукраїнських містах, де цей стиль набув значного поширення), але в основному вона виходила з національних і давньоруських традицій. Архітектура українського бароко теж відзначається динамізмом і пишною декоративністю, але їй чуже прагнення вражати й дивувати, у ній більше ренесансної ясності й життєрадісності, емоційної теплоти й мальовничості. Це стосується й архітектури братніх східнослов'янських народів, з якими українські митці постійно перебували в тісних контактах.



1. Як мистецтво бароко споріднене з попередніми мистецькими епохами? Що його пов'язує із середньовіччям, а що — з добою Відродження?



2. Що таке «метафізичний неспокій» і як він пов'язаний із добою бароко? **3.** Визначте особливості барокового світовідчуття. Які чинники мали першочерговий вплив на його формування? Відповідь аргументуйте. **4.** Назвіть найвидатніших митців доби бароко. Якими є провідні риси літератури бароко? **5.** Визначте провідні мотиви літератури бароко. **6.** Яку роль у європейській культурі відіграло українське бароко? **7.** Якою постає людина в літературі (мистецтві) бароко? **8.** Яким було ставлення митців бароко до світу та існуючих порядків? **9.** Під впливом якого мистецького напрямку розвивалася українська культура XVII ст.? **10.** Охарактеризуйте образ світу й місце людини в ньому. Якими їх бачили митці бароко? **11.** Чому трагедію Шекспіра «Гамлет» деякі дослідники відносять не до ренесансу, а до бароко? **12.** Які ви знаєте твори мистецтва бароко, які й нині є в Україні?



13. Напишіть за матеріалами розділу твір-мініатюру на одну з тем: «Мистецтво бароко — коштовна перлина в скарбниці світової та української культури»; «Метафора — королева літератури бароко». **14.** Складіть кросворд, зашифрувавши словосполучення «європейське бароко» і користуючись ключовими поняттями, іменами, назвами творів тощо, які ви вивчили в розділі підручника «Із літератури європейського бароко».



<http://www.krugosvet.ru/articles/96/1009649/10009649a1.htm>
<http://ae-lib.narod.ru>



**ПЕДРО КАЛЬДЕРОН де ла БАРКА
ЕНАО ла БАРРЕДА-і-РІАНЬЙО**
(1600–1681)

Людино, сутня стань: сей світ, як сон, мина.

А. Сілезіус

У XVI ст. Іспанія була «хвора театром». Ця «недуга» дуже швидко перетворилася на «епідемію», яка охопила всі прошарки суспільства: від бідноти до аристократії. На сільських і міських площах виступали мандрівні трупи, а при дворі короля ставили вишукані спектаклі, на які бувало витрачали більше грошей, аніж, як тепер би сказали, на першочергові соціальні програми. Театр супроводжував іспанців скрізь. На ярмарках ставилися комедії й жорстокі драми честі, що були особливо популярні серед збіднілого дворянства, яке часто-густо й могло похвалитися тільки незаплямованою честю. А під час безлічі релігійних свят, які були звичайним явищем у католицькій Іспанії, що вигнала євреїв із країни лише за те, що їхні пращури були винні в смерті Христа, адже звільнили «не його, а Варраву», ставилися ауто. Та, попри загальнонаціональну любов, театр мав могутнього ворога — іспанську інквізицію, яка вважала вистави породженням пекла й робила все можливе й неможливе, щоб заборонити театр як такий. Якщо пригадати долю англійського театру часів Шекспіра й Кромвеля, від утисків якого особливо потерпали лицедії, то на той час протистояння церкви й театру було проблемою загальноєвропейською.

Однак, попри все або завдяки всьому, іспанський театр переживав свою «золоту добу», межі якої визначила творчість двох геніальних драматургів — Лопе де Веги Карпйо та Педро Кальдерона де ла Барки.

Молодший сучасник Лопе де Веги, Кальдерон, прийшов у літературу як його наступник, ніби прийнявши естафету у визнаного метра, який відзначив молодого поета під час традиційного поетичного конкурсу в Мадриді на честь покровителя іспанської столиці — Святого Ісідора. Сонет Кальдерона, що його вподобав Лопе де Вега, якого сучасники називали «чудом природи», потім потрапив до збірки сонетів самого Лопе. Це свідчило не про непорядність чи неуважність драматурга, а про непересічне досягнення молодого автора, бо його твір видавці визнали «вартим Лопе» — в Іспанії тих часів більшого компліменту для письменника не існувало.

Про Кальдерона відомо водночас і багато, і мало: певні періоди його життєвого шляху досліджені докладно, але є роки, навіть десятиліття, про які майже нічого не відомо.

Педро Кальдерон де ла Барка Енао ла Барреда-і-Ріаньйо народився 17 січня 1600 р. в Мадриді у дворянській родині, яка вимушена була заробляти на прожиття службою, а не існувати за рахунок станових привілеїв. Тогочасне кредо багатьох іспанських дворянських родин: «Шляхтич має три шляхи — церква, палац, море, — обирай один із них — і забудь про горе». Хлопчик виховувався в суворій католицькій атмосфері, спочатку вдома (матір мріяла про священицький сан для сина), а потім у єзуїтському коледжі. Не забуваймо, що на той час єзуїтська освіта була найкращою у світі, тож не дивно, що його твори є глибоко філософськими й інтелектуальними. Коли Педро було десять років, мати померла, залишивши на руках чоловіка шестеро дітей.

Саме в коледжі тринадцятирічний Кальдерон написав свій перший драматичний твір. Подальшу долю хлопця багато в чому визначали родинні традиції: продовжуючи навчання після єзуїтського коледжу, Кальдерон вивчав цивільне й канонічне право, готуючись прийняти сан священника, як того хотіла покійна мати. Однак сімейні негаразди примусили його залишити навчання в Саламанському університеті й повернутися до Мадрида: спочатку брати судилися з мачухою за батьківський спадок, а потім вимушені були продати право на батьківську посаду (він був секретарем королівського казначейства), щоб виплатити компенсацію за дуель, на якій один із супротивників загинув.

У Мадриді Кальдерон жив як пересічний дворянин його віку й статків: він забув про духовну кар'єру, поринув у насолоди життя та світські розваги. Певні зміни сталися в 1622 р., коли Кальдерон переміг на поетичному конкурсі. Це спонукало юнака остаточно залишити право і зайнятися поезією.

Кальдерон активно працював для театру. За рік до смерті в списку творів драматурга було 73 духовні й 108 світських п'єс. Більшість із них ставили у величному Королівському палаці, найкращому іспанському театрі тих часів, на виставах якого бували присутніми й члени королівської родини. У 1635 р. Кальдерон був призначений придворним драматургом і став особою, яка користувалася особливою прихильністю іспанського короля Філіппа IV.

У повній згоді з естетичними вподобаннями бароко (пишність, надмірна декоративність, стирання меж між дійсністю й уявою — «життя — це сон», «життя — це театр») вистави Кальдерона розкішно оздоблювались, грошей на них король не шкодував.

Військова доля теж не оминула драматурга. Коли французькі війська вторглися до Іспанії, Кальдерон разом із молодшим братом перебував у гущі воєнних дій. У рядах кавалерів ордену Сант-Яго драматург брав участь у поході проти Каталонії за єдність Іспанії. Письменник зарекомендував себе як вправний і

сміливий воїн, що додало йому ще більшої слави.

Здавалося, Кальдерон досяг вершини успіху: він визнаний драматург, який користується особливою прихильністю монарха, багато людей шукають будь-якої нагоди поспілкуватися з ним і домогтися його дружби, знайомством із письменником пишаться. Проте сорокові роки принесли йому чи не найтяжчі особисті втрати: спочатку загинув молодший брат, потім померли старший брат, кохана жінка, маленький син... До того ж становище театру в Іспанії суттєво погіршилося: інквізиція почала свій наступ. Церковники та їхні прихильники не залишили поза увагою твори Кальдерона, назвавши їх «школою злості, свічадом розпусти, академією безсоромності». І це було сказано про п'єси, які ввійшли до золотого фонду світового театру!

18 вересня 1651 р. Кальдерон, ніби виконуючи заповіт матері, прийняв постриг і вступив до духовного братства. Для нього католицтво й духовний сан були невід'ємною частиною сутності, ще одним покликанням, як і театр. Проте коли він став настоятелем одного із соборів у Толедо, це не сподобалося деяким ієрархам іспанської католицької церкви. Вони нагадали Кальдерону про його драматургію, вважаючи, що неможливо одночасно писати для театру й опікуватися Божою домівкою. А невдовзі один із опонентів Кальдерона звернувся до нього з проханням написати ауто для свята Тіла Господня, на що письменник із викликом відповів: «Або нечесливо писати п'єси, або ні; якщо ні, то не заважайте мені, якщо нечесливо — не просіть».

Із 1651 р. драматургічна творчість Кальдерона змінилася: серед його творів переважають ауто, нові світські п'єси в театрі не ставляться, вони розраховані на інших глядачів, а точніше, глядача. Цим єдиним глядачем, для якого розігрувалися надзвичайно пишні постановки Кальдерона, був іспанський король. Він разом із почтом споглядав, скажімо, чергову виставу, дія якої відбувалася не на театральній сцені, а на березі моря серед справжніх скель чи руїн замку. Стосунки драматурга і Філіппа IV були настільки близькими, що з 1663 р. і до смерті монарха Кальдерон був його особистим духівником. Після кончини короля драматург покинув двір і став настоятелем мадрридської церкви, присвятивши свій письменницький талант служінню церкві — тепер із-під його пера виходили тільки ауто.



*Пам'ятник
П. Кальдерону
в Мадриді*

Сила духовного авторитету Кальдерона була надзвичайно великою, тож навіть свій похорон він вирішив перетворити на своєрідне повчання народу. Чого хотів від своїх глядачів видатний іспанець? Щоб вони добре запам'ятали його чи не найулюбленішу сентенцію, яка в різних варіаціях присутня в багатьох творах митця: «І вві сні слід робити добродіяння».

В Україні Кальдерон відомий здавна... Його лірику перекладали Дмитро Павличко й Олександр Мокровольський. У середині ХХ ст. Микола Лукаш переклав монолог Сехисмундо з першої хорнади п'єси «Життя — це сон». І, нарешті, до 400-ліття з дня народження великого іспанського митця (2000) Михайло Литвинець здійснив повний переклад цього шедевра іспанської та світової драматургії.

«ЖИТТЯ — ЦЕ СОН» (1635)

Аби володіти світом, треба вміти володіти собою.

П. Кальдерон

Сюжет

Якщо виводити походження терміна «бароко» від слова «перлина», то п'єса «Життя — це сон» є чи не найкоштовнішою перлиною як за місцем у творчому доробку П. Кальдерона, так і в ролі ілюстрації основоположних принципів і поетики бароко. Від часу її створення минули сотні літ, а знаменитий монолог Сехисмундо («Ох, горе тут мені...») до цього часу вивчається в іспанських школах. П'єса й нині ставиться в найкращих театрах країни, зокрема на мадридській сцені, а найталановитіші іспанські актори вважають за честь грати роль Сехисмундо. Іноді дослідники ставили літературні твори Кальдерона над шекспірівськими (як це робили романтики).

У чому ж причини надзвичайного успіху, який випав на долю творчого доробку Кальдерона, зокрема драми «Життя — це сон»? Напевно, вичерпну відповідь на це запитання дати неможливо, але сам процес її пошуку допоможе яскравіше висвітлити художні особливості твору.

Сюжет п'єси напружений і гостродинамічний, з багатьма несподіваними поворотами, що притаманне літературі бароко. Дія відбувається у вельми умовній Полонії (Польському королівстві), деякі персонажі (Росаура, Астольфо, Кларін)



Фронтиспис книжки
П. Кальдерона «Життя —
це сон». Мадрид. 1683 р.

прибувають з абстрактного герцогства Московії. Однак усе це Іспанія під маскою Полонії/Московії, усе це художні умовності, використані іспанцем Кальдероном як абстрактні назви чужинських країв, як своєрідні театральні декорації, на які спроектовані іспанські реалії. Драматург не дає жодних достеменних політичних, економічних або культурних відомостей ані про Польщу, ані про Московію.

Король Полонії, мудрець-астролог Басиліо, повірив гороскопу, який застеріг, що його син, народження якого вони з дружиною Клорілене саме чекали, стане свавільною та жорстокою людиною: *«...буде Сехисмундо / Чоловіком вкрай зухвалим, / Принцом-кривдником жорстоким / І монархом нечестивим, / За якого королівство / Стане розбратом злостивим, / Школою хвальби й пороків, / Академією зради...»* Що він збунтується проти батька, позбавить трону й страшно принизить його. Басиліо з жахом передчуває негідні вчинки Сехисмундо: *«...пойнятий шалом, / Серед злочинів і звади, / Має тут мене звалити, / І себе, хоч я правую, / Біля ніг його побачу / (Це із соромом кажу я!), / І мої сивини стануть / Для ступнів йому за килим»*. Під час пологів Клорілене помирає, страшне віщування начебто починає справджуватися. Король, аби уникнути присуду долі, наказує збудувати в горах вежу й ув'язнити там сина. Під страхом смертної кари жителям Полонії королівський указ забороняє навіть наближатися до того місця. І принц багато років жив у в'язниці самотою, *«де лише один Клотальдо (радник короля. — Ю. К.) / Спілкувався з ним і, вчений, / Викладав йому науки, / Католицького закону / Вчив так само, бувши свідком / Його злигоднів у всьому»*.

Це тривало до дня повноліття Сехисмундо, доки Басиліо, замучений докорами сумління й сумнівами, вирішив «поставити експеримент». Він наказав дати принцу сильного снодійного напою. І під час сну Сехисмундо потрапляє до батькового палацу. Басиліо пояснює придворним, що хоче вирішити три завдання:

1) якщо гороскоп не справдиться і Сехисмундо виявиться гарною людиною, то стане законним спадкоємцем престолу, принцом, загартованим у життєвих випробуваннях, оскільки він уже *«недолю звідав, / Мав за двір і почет гори, / Ну, а звірів — за сусідів»*;

2) якщо ж віщування зірок здійсниться і Сехисмундо *«помчить-ся без гнзdeckи по шляху свого пороку»*, то його знову присиплять і ув'язнять, а король морально заспокоїться — адже він позбавив волі справжнього злочинця;

3) якщо Сехисмундо виявиться «звіром», то старіючий Басиліо, аби не залишати Полонію без короля, посадить на трон своїх небожат, дітей рідних сестер покійної дружини Клорілене: інфанту Естрелью і московського герцога Астольфо.



П. Кальдерон.
Національна бібліотека
Іспанії. Барельєф

План Басиліо почали втілювати: випивши сподійного напою, Сехисмундо заснув, а коли прокинувся в палаці й нарешті дізнався про причини свого безвинного ув'язнення, то обурився і повів себе так свавільно й жорстоко, що начебто «підтвердив» віщування зловісного гороскопа. Басиліо, переконаний у своїй правоті, наказує повернути в'язня до вежі так само під час сну. Прокинувшись у добре знайомій вежі, принц вважає, що палац і всі події минулого дня були його сном («життя — це сон»).

Тим часом, дізнавшись, що є законний спадкоємець трону, але владу збираються віддати чужинцю-московиту, частина війська збунтувалася й звільнила

Сехисмундо, запропонувавши йому стати королем Полонії. У вирішальній битві війська принца перемогли армію Басиліо. Здавалося б, колишньому в'язню саме час помститися батькові за все, що той із ним зробив. Цього очікували як придворні, так і сам Басиліо. Однак Сехисмундо ув'язнив організаторів бунту, які зрадили Басиліо («Зрадник більше не потрібний / В час, коли минула зрада») і звільнили його самого, пробачив батькові кривду, повернув йому трон і визнав своїм королем. Усі сприймають це як диво, як чудесну метаморфозу — перетворення звіра на людину, причому людину шляхетну й мудру (Басиліо: «Розум твій усіх дивує»; Астольфо: «В нього вже й не та повада!»; Росаура: «Мудрий він і справедливий!»).

Сехисмундо, відчувши в собі глибинну людську (не звірячу!) духовну сутність і зв'язок із Богом, пояснює присутнім, що, оскільки його вчителем був сон, він зрозумів, що цінності й спокуси життя — усе це плінне, мов сновиддя: «Що дивує вас? Чи дивно, / Коли сон був мій учитель, / І боюсь, як не противно, / Що прокинутися можу / Знов у замкнутій темниці? / А коли цього не буде, / То воно мені насниться; / Отже, я переконався / В тому, що все щастя лідське, / Зрешистю, як сон, минає, / І я хочу скористатися / Щастям тим, що час дарує. / Я прошу вас, винуватий, / Помилки простити наші, / Бо шляхетно їх прощати». Отже, і він, вибачивши батькові його несправедливість, став шляхетною людиною.

**Жанрова
своєрідність
і композиція**

Окреме питання — жанрова належність п'єси «Життя — це сон». Без вагань можна стверджувати — це філософська драма, оскільки в ній розгля-

нуті філософські проблеми: яким є місце людини у світі? Чим вона відрізняється від звіра і що робить людину людиною? Чи впливає людина на свою долю і як може це зробити?

Водночас це твір алегоричний, адже життя Сехисмундо можна розглядати як алегорію (інакомовлення, паралель) життя людства — пошуки свого місця у світі, намагання розібратися в мотивах своїх і чужих учинків. Та й сама типова для бароко формула «життя — це сон» може розглядатися і як метафора, і як алегорія (лис — це хитрість, а життя — це сон).

Будова драми струнка й добре продумана: вона складається з трьох хорнад. Як пише чудовий знавець іспанської мови М. Литвинець, «хорнада — прадавнє іспанське слово, що означає “шлях, пройдений людиною за день”». Справді, у драмі «Життя — це сон» є три хорнади і дія в ній відбувається за три дні.

Оскільки драма є «служницею двох панів» — літератури й театру (тобто вона розрахована як на читання, так і на інсценізацію), то з цієї точки зору поділ саме на три хорнади ідеально підходить для втілення сюжету твору (зокрема — зміни театральних декорацій):

- перша хорнада (перший день) — Сехисмундо у вежі — ніч (сон);
- друга хорнада (другий день) — Сехисмундо в палаці — ніч (сон);
- третя хорнада (третій день) —

Сехисмундо спочатку у вежі, а потім — у палаці.

Як за ковтком води можна пізнати смак джерела, так і за проблематикою драми Кальдерона можна дізнатися про провідні мотиви бароко.

У добу Відродження Шекспір устами Гамлета співає «ренесансний гімн людині»: *«Який довершений витвір — людина! Шляхетні думки! Безмежні здібності! Увесь вигляд, кожен рух викликає захоплення. Вчинки нагадують янгола! Бога нагадує розуміння! Окраса всесвіту! Взірєць усього суцього!»* Як мовилося, антропоцентризм і гармонійна картина світу доби Відродження не витримали перевірки часом. Отже, необхідно було знову визначати місце людини у світі, але вже на нових світоглядно-естетичних засадах, що й робили письменники бароко, розглядаючи цілий комплекс філософських проблем.

Nota Bene

Жанрова своєрідність п'єс Кальдерона

Драма (як жанр, не плутати з драмою як із родом літератури!) — це п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійному напруженні. Автор прагне розкрити психологію персонажів, дослідити еволюцію їхніх характерів, мотивацію вчинків і дій.

Щодо п'єс Кальдерона, то їхня «жанрова класифікація» проводиться залежно від того, до якого з полюсів, трагедійного чи комедійного, тяжіють п'єси за їхнім тематичним змістом, тональністю, особливостями композиції, зокрема розв'язки — «кривавої» чи «щасливої» (Д. Наливайко).

Проблематика драми

Одна з важливих філософських проблем доби бароко — чи здатна людина перемогти в собі зло (звіра) і як це зробити? — прямо пов'язана з вирішенням провідного філософсько-морального конфлікту драми «Життя — це сон» — конфлікту між, з одного боку, пророцтвом про долю Сехисмундо, а з іншого — його справжньою долею.

Саме тут і криється одна з головних причин надзвичайно інтенсивного використання Кальдероном метафори-антитези «людина—звір». Недаремно текст твору пронизаний висловами: *«Я тут звір серед людей / І людина серед звірів»* або: *«Лють вгамуйте, щоб по стежі / Не пройти, всьому ж є міра, / Від людини і до звіра, / Від палаци і до вежі»* і т. п. Цікаво, що антитеза «людина—звір» іноді перетворюється на тотожність: *«Я не знав, та взяв, що я — / Це злиття людини й звіра»* або: *«Батько мій, аби жорстокість / Відхилить мою невинну, / Обернув мене на звіра, / На страхітливую людину»*.

Дійсно, доля Сехисмундо є своєрідною моделлю вирішення згаданого барокового конфлікту, а можливо, і своєрідним «рецептом», «кодексом поведінки» людини на шляху від зла до добра («від звіра до людини»). Так, цікавим є питання про еволюцію образу Сехисмундо. В античній драмі образи подані переважно статично, без розвитку: Прометей непохитний як на початку, так і в кінці трагедії Есхіла; Антігона хоч і вагається перед фатальним вибором, але готова до дії вже з початку трагедії. У драматургії Відродження образи подаються в еволюції, розвитку частіше. Так, Гамлет перед убивством Клавдія довго розмірковує, розпочинати чи ні смертельну боротьбу з убивцею батька й узурпатором трону, «бути чи не бути». Зрештою, він таки покарав убивцю законного короля Данії.

А Сехисмундо на початку і наприкінці твору — це взагалі дві різні людини. Спочатку це напівдикий самотник, який зріс у вежі поміж диких звірів і сам нагадує звіра як внутрішньо (дика вдача, нестриманість, намагання задовольняти свій перший ліпший інстинкт або бажання), так і зовнішньо — не випадково він постійно з'являється у звірячій шкурі.

Мало змінює його внутрішню сутність і перевдягання в пишний одяг принца, коли, за його словами, *«ретельні служники / Уклякали, називали / Мене принцом і вдягали / У шарлати і шовки»*. У гніві він викинув із вікна слугу (*«заподіяв смерть нароком»*), погрожував Астольфо, брутально поведився з жінками. Тобто сама по собі наявність королівської мантиї не є гарантією, що на троні сидить людина, а не звір (це теж важлива думка, особливо в часи монархії, коли жив Кальдерон).

Проте чи не тому Сехисмундо й перетворився на звіра, що його ув'язнили без вини, повіривши туманним віщуванням гороскопа? І саме це стало справжньою причиною, через яку жахливе пророцтво почало здійснюватися? Зло породжує зло: несправедливість,

заподіяна немовляті Сехисмундо, породила його зло у відповідь!

А в палаці, нарешті дізнавшись про причини своїх страждань, він просто почав мстити за несправедливість. То де ж витоки його жорстокості: у вродженій потребі творити зло чи в примусовому позбавленні волі, яке спровокувало його на жорстокі вчинки? І хто винен у тому, що людина перетворюється на звіра: Сехисмундо чи Басиліо?

А в очах оточуючих його жорстокість дійсно мала звіроподібний вигляд і справджувала страшне віщування: *«Що візьмеш від людини, / В якій людського — ім'я єдине, / Яка — лиха, безжальна, / Жорстока, тиранічна і брутальна, / Породжена між звірів?..»*

І лише друге звільнення принца бунтівними солдатами являє нам Сехисмундо-людину. Він сам зробив себе справжньою людиною, стримавши свої інстинкти й забаганки, і, зрештою, заявив: *«...Загнуздаєм / Честолюбство і злобу, / Це шаленство й лютість сліпу»*¹. Це — кульмінація твору, моральне переродження звіра на людину.

Однак тут не можна спрощувати й казати, що католик Кальдерон проповідував добре відому християнську аскезу, тобто філософію стриманості й самообмеження, яку церква проповідувала впродовж середньовіччя (утім, сповідує й тепер). Тоді б це був просто клерикальний твір, а не шедевр художньої



ТЕАТРИ ШЕКСПІРА І КАЛЬДЕРОНА

У драматургії Шекспіра образи набагато багатогранніші, а характери «розмаїті, як саме життя». Образно кажучи, якщо вже «увесь світ — театр», то театр саме Шекспіра. Так, Гертруда неоднозначна: вона і любляча мати, але й дружина, яка кохає вбивцю — Клавдія. А персонажі Кальдерона радше нагадують схематичні образи філософських повістей Вольтера, чії вчинки психологічно мало вмотивовані, а прямо витікають із тих ідей, які автор хоче донести до читача, це такі собі «персонажі-ідеї». Росаура — ідея боротьби за честь, Клотальдо — ідея вірного васала. Так, абсолютно внутрішньо немотивованим уявляється «обмін нареченими», що відбувається у фіналі драми, який швидше нагадує розподіл преміального фонду або матеріальну компенсацію постраждалим: «гонорова Естрелья», яка за мить до того думала одружитися з Астольфо, одразу погоджується взяти шлюб із Сехисмундо (*«Я щастя / Віднайшла таке неждане»*). Це не тому, що вона кохала Сехисмундо як Джульєтта Ромео або хоча б як Офелія Гамлета, а як «компенсація» від нового володаря Полонії: *«Щоб Естрелья / Не тужила гонорова, / Що вона втрачає принца...»* Важко уявити, щоб така мотивація вчинків персонажів задовольнила Шекспіра.



¹ Також один із найпопулярніших серед іспанців монологів із п'єс Кальдерона. Сехисмундо усвідомлює себе як особистість і осмислює свою роль у житті країни. Це моральне переродження із звіра на людину є кульмінацією твору. У монолозі відтворено бунтарство духу, після чого стає зрозумілим і виправданим повстання народу (*М. Литвинець*).



Фінал п'єси «Життя — це сон». Сучасна постановка

літератури. Мовляв, стримав («загнуздав») себе Сехисмундо — і зразу став людиною. Проте до того, як він сам «вичавив із себе звіра», відбулося багато подій. Недаремно ж Сехисмундо заявляє, що його вчителем був сон. Він усвідомив, щоб не перейти якусь межу, треба постійно стримувати себе, абстрагуючись від шаленої гонитви за славою і владою, які правлять світом, пам'ятати, що все це примарне й швидкоплинне, мов сон. Ось його другий ключовий монолог: «...Ми пе-

ребуємо / В світі, повнім тайни, / Бо життя — це сон чудний; / Знаю з досвіду, що всюди / Тут живуть сновиддям люди, / Поки збудяться вони. / Снить король, що він правує, / В королівстві тут і там, / Все вирішуючи сам... / Снить багач, що він, багатий, / Лутить гроші так і сяк; / Бідний снить, що він, бідняк, / Мусить прийти заробляти; / Снить же той, хто взявся драги, / Снить, хто гнеться й хто згина, / Снить господар, снить жона, / І, як видно, всі на світі / Снять, спокусами повиті, / Хоч цього ніхто й не зна».

Тут ідеться про ствердження Кальдероном верховенства, пріоритету духовного начала (не відкидаючи, звичайно, і необхідності самообмеження), яке пов'язує людину з Богом. Тож Клотальдо й повчає Сехисмундо: «...Й вві сні / Слід робить добродіяння»¹, а той повторює: «...Сню й добро жадаю / Я творити, бо не зникне / Те, що й в снах вдалось зробити».

І надзвичайно важливим є те, що ніхто й ніщо (ані церква, хоча Клотальдо і вчив його «католицького закону»; ані в'язниця, де він перебував із дитинства; ані спокуса владою, блага якої він відчув під час свого першого перебування в палаці) не перетворило Сехисмундо зі звіра на людину. Це зробив він сам, подолавши звіра в середині самого себе!

Отже, постійне прагнення робити добро є необхідною умовою того, щоб людина була людиною, здолала шлях від зла до добра — ось перший «рецепт» Кальдерона й одна з провідних думок твору.

Друга філософська проблема доби бароко — **чи здатна людина перемогти долю, фатум?** Ця проблема також тісно пов'язана з конфліктом драми Кальдерона: пророцтво про долю Сехисмундо не відповідає його справжній долі. То чи може людина впливати на свою долю, чи вона приречена жити за схемою фаталістів: «Хто

¹ Улюблений вислів Кальдерона, дослівно запозичений з його ауто «Великий театр світу».

долі скорився, той за нею іде, а хто ні — того вона тягне за собою силоміць»?

Кальдерон усе-таки залишає ледь помітні шпаринки в чорній запоні фаталізму, тим самим інтригуючи читача. Час від часу герої (хай побіжно й неспіливо), але припускають, що долю можна здолати, принаймні на неї можна вплинути. Так, до Сехисмундо звертається Клотальдо: *«Але з вірою, що ти / Збореш лиховісні зорі, / Бо шляхетний муж і в горі / Здатний їх перемогти»* або Басиліо: *«Я бажання / Мав зустріть тебе на волі, / Коли ти зірок і долі / Переможеш віщування»*. І правда, як мовилося, пророцтво, яке почало збуватися, «відмінилося»: син пробачив батькові несправедливість і повернув йому владу, а сивина Басиліо не стала килимом для його ніг. Здолав пророцтво саме той, проти кого воно віщувало, — Сехисмундо.

Через усю п'єсу «Життя — це сон» послідовно проводиться думка: людина може й повинна долати не присуди долі, а саму себе — шляхом духовного й морального вдосконалення, це й є той істинний шлях, що веде до добра. Треба приборкувати в собі звіра, і тоді людина не повністю залежатиме від фатуму. Цей, другий, «рецепт» теж укладений у уста Сехисмундо: *«...Хто змігши бажав / Свою долю, той розумним / І терплячим бути має»*.

Третя провідна проблема бароко, утілена в драмі, — **як свобода людини співвідноситься з волею Бога?** Мистецтво бароко буквально пронизане алегоріями, символами та емблемами. Згадаймо ланцюги й в'язницю (символи неволі), які постійно супроводжують Сехисмундо майже до фіналу твору. Він — невільник, це вже спочатку підкреслено Кальдероном.



ЛЮДСЬКЕ ЖИТТЯ: ВОЛЯ ЧИ ДОЛЯ?

Проблема долі (фатуму) і її впливу на життя людини була втілена ще в міфах і здавна цікавила письменників. Так, сам Зевс боявся долі (згадайте троянський цикл і таємницю Прометей). Не втік від своєї долі й київський князь Олег, таки вбитий своїм «вірним товаришем» — бойовим конем («Повість минулих літ» Нестора Літописця і «Пісня про віщого Олега» О. Пушкіна). Недаремно в Елладі виникла так звана «трагедія фатуму». Так, Едіп («Едіп-цар» Софокла) не зміг уникнути своєї долі, хоч як він того хотів, утікаючи від Мєропи й Поліба і тим самим наближаючись до пророкування про вбивство батька й одруження з матір'ю. Отже, Кальдерон узяв традиційну проблему. І якщо дельфійський оракул змінився на «полонський» гороскоп, то що це міняє по суті? Так само, як Едіп, від долі збирається втекти Басиліо, ув'язнивши свого щойно народженого (а тому невинного!) сина, якому Клотальдо згодом так пояснює причину його ув'язнення: *«Ти страждав тому в неволі / І в темниці був закутий, / Схований, щоб відвернути / Зло й немилосердя долі»*. Так само пояснює своє рішення й Басиліо: *«...Повіривши у долю, / Що мені явило небо / Віщуваннями лихими / І майбутньою бідю, / Я рішився ув'язнити / Звіра, зродженого мною»*. Батько на-

стільки повірив гороскопу, що наперед уважав невинну людину (бо хіба немовля винне, що його мати померла під час пологів?) звіром.

І так само, як Едіп, не втік від своєї долі й Басиліо: навіть ув'язнивши сина вдруге, він отримав бунт війська й друге (тепер уже всупереч його волі) повернення «сина-звіра» до палацу. Зрештою, Басиліо визнав свою помилку і дійшов висновку, що «даремні людські справи / І стремління марні проти / Сили вищої й причини! / Я, аби від бунту й смерті / Увільнити батьківщину, / Сам її довів до того, / Чим боявся їй зашкодити». Словом, чого Едіп і Басиліо найбільше боялися, те з ними й трапилось — «доля потягла їх за собою силоміць». Однак усе-таки Кальдерон уважав, що на долю вплинути можна, що й утілив у філософській драмі «Життя — це сон».



І тут звучить справедливе й непросте запитання: *«Де закон, причина де, / Щоб людині, мов для страху, / Відібрати перевагу / З нею й пільгу ще таку, / Що Всевишній дав струмку, / Дав і рибі, й звіру, й птаху?»*

Звісно, тут є також алегорія — «неволя Сехисмундо — це модель неволі людини і людства взагалі».

Нехай Басиліо, доки був у змозі, ув'язнював свого сина, але хіба він уник своєї долі? Ні, адже його таки скинуто з трону, і він таки схиляє голову до ніг Сехисмундо. Отже, доля, фатум, усе одно торжествує! А те, що колишній в'язень не став мститися батькові, шляхетно визнавши його королем, зовсім не є заслугою Басиліо, тим більше не є результатом ув'язнення його сина, а швидше навпаки. То чи треба, аби уникнути грізних віщувань долі, позбавляти волі невинну людину? Ні, позбавляти людину свободи (зокрема — свободи

Ad Fontes

Якби Бог тримав у правій руці всі істини, а в лівій — єдине і завжди живе прагнення до істини (навіть якщо до того ж я завжди і в усьому мав би помилятися) і сказав би мені: «Вибирай», я б смиренно вправ на коліна перед його лівою рукою і сказав: «Отче, дай мені це! Право на чисту істину належить тільки Тобі!»

Г. Е. Лессінг

вибору) не можна — це чітко підкреслює Кальдерон. До слова, це збігається з християнською доктриною: Бог хоче, щоб людина вибрала дорогу добра сама, а не програмує її, як комп'ютер, активуючи режим «шлях добра». Інакше людина буде не людиною, а якимось роботом, машиною. Сехисмундо зробив свій вибір сам — відмовився «топтати батькову сивину» і так здолав присуд долі.

Отже, кожна людина має обрати дорогу добра самостійно — це третій «рецепт» Кальдерона й одна з провідних думок твору.

І всі ці проблеми так чи інакше пов'язані з роздумами про місце людини у світі.

І, нарешті, четверта проблема доби бароко (надзвичайно важлива в умовах тогочасної монархії) — **яким має бути ідеальний монарх?** У драмі стрижневим є мотив самовиховання принца Сехисмундо як ідеального монарха.

У XVIII ст. подібна проблема «освіченого монарха» розроблятиметься просвітниками (Свіфтом, Вольтером, Руссо, Гете, Шиллером, Сковородою, Ломоносовим, Радищевим та ін.), а її постановка ще на початку XVII ст. — безумовна заслуга Кальдерона. І потрібно віддати належне розуму та інтуїції іспанського драматурга, який поставив її так рано й талановито. У словах вигаданого польського принца-самодура й потенційного тирана Сехисмундо: *«Правда тільки та підходить, / Що моїй натурі годить»* можна легко впізнати майбутні цинічні вислови реального короля Франції Людовіка XIV: *«Держава — це я!»* або: *«Після нас — хоч потоп!»*

У драмі є такі повчальні крилаті вислови, які можна було б золотими літерами написати на палацах усіх монархів світу: *«Розважним будь, як хочеш панувати; / Не будь жорстоким, ставши до правління»*. І не випадково у творі є моменти перетину стрижневих мотивів (виховання ідеального монарха й необхідність доброчинності навіть уві сні): *«Доле, йдемо королювати; / Не буди, якщо дрімаю, / Якщо правда — не всипляй; / Я добро чинити маю, / Правда це чи сон — байдуже; / Якщо правда — їй служити; / Якщо сон — то пробудитись / Поміж друзів, білий світе!»*

Пам'ятаймо, що Кальдерон писав у часи розквіту абсолютної монархії, коли від волі однієї особи — короля, царя, імператора або султана залежали долі мільйонів людей і навіть цілих народів. Отже, його драма є соціально значущою.

Можна помітити ще одну проблему — **проблему честі**. Тут вона найяскравіше втілена в образі Росаури, яка готова відстоювати свою гідність зі зброєю в руках. Узагалі в Кальдерона була ціла низка «драм честі», та й самому письменнику доводилося захищати свою честь навіть у двобоях. Проте в драмі *«Життя — це сон»* ця проблема не є центральною.

Головні художні засоби й риси

Стильовою домінантою бароко вважається його метафоричність, доведена до своєрідної «універсалізації». Уся драма Кальдерона власне і є розгорнутою метафорою. Уже в самій її назві використана одна з найяскравіших і найулюбленіших метафор бароко — «життя — це сон». Вона буквально пронизує весь текст твору, стаючи його лейтмотивом: *«Що таке життя? Омана! / Що таке життя? Це сон, / Це ілюзій всіх полон, / Чорна тінь і страховіття; / Все життя — це лиш сновиддя, / А сновиддя — тільки сон»*.

Цікавою є наявність у творі іншої улюбленої метафори бароко — «життя — це театр», як мовилося, суголосної написові на театрі Шекспіра «Глобус»: «Увесь світ лицедіє». У Кальдерона читаємо подібну думку: *«Хай на сцені у просторім / Цім театрі світовім / Вже в оформленні новім / Розіграється картина, — / Помста Сехисмундо-сина / Із тріумфом бойовим»*.

Часто відзначаване дослідниками прагнення вразити читача, подіяти на аудиторію, підкорити її своєму впливові притаманне мистецтву бароко, відчутне в драмі в тому, що звичайні слова часто замінюються надмірно пишними розгорнутими метафорами. Так, на самому початку твору звертання Росаури до свого коня, яке могло б уміститися в коротку фразу: «Куди ти поспішаєш, мій коню?», перетворюється на пишний, пафосний монолог: *«О гіпногрифе¹ ярий, / Який примчався вітрові до пари, / Куди на горе наше, / Безлуска риба і безкрилий пташе, / Мій коню, в шалі тому / По лабіринту² плутанім, крутому / Цих скель стрімких і голих / Летиш кризь зарості, немов на сполах?»* Причому суто в інформативному плані така заміна абсолютно нічого не дає, це декоративний, «заворожуючий» читача художній прийом, який до того ж уповільнює читання і десь навіть спантеличує його, бо це справжнісінька загадка. Проте це і є виявом поетики бароко.

Іноді Кальдерон ще й підкреслено «оголює прийом» (В. Шкловський) метафоризації звичайнісіньких речей, немов прочиняючи перед читачем двері до своєї творчої лабораторії. Так, уживши звичайне слово «двері» (вони вели до в'язниці Сехисмундо), він немов спохопився (а як же без метафори?) і уточнив: *«...не двері,*

¹ *Гіпногриф* — словотвір італійського поета Маттео Марії Боярдо (1441–1494) від грецьких іменників *hippos* (кінь) і *grips* (гриф) на означення тварини з тулубом коня і з головою та крилами птаха. Цей образ, що поєднав у собі античні уявлення про колісницю Аполлона, яку тягнули то коні, то грифи, дуже часто вживається в іспанській поезії XV–XVII ст.

² *«Світ — це лабіринт»* — ще одна традиційна для бароко метафора, яка згодом широко використовувалася в літературі інших напрямів і епох (зокрема, постмодернізму: Х. Л. Борхес, У. Еко та ін.).

а чорна паща». Однак якщо двері ведуть до печери, то паща (рот) є входом до утроби. Тому й виходить дуже поетично (не так, як у звичайній мові, не зрозуміло з першого погляду, а «зашифровано») і водночас страшно: в'язниця Сехисмундо немов оживає, перетворюючись на казкову потвору, яка проковтнула принца чорною пащею до своєї страшної утроби: «...Двері / (Вірніше, чорна паща у печері). / Відкриті, й там утроба, / В якій народжуються ніч і злоба. (Чується брязкіт кайданів)».



*Декорації до вистави
П. Кальдерона
«Життя — це сон»*

У п'єсі «Життя — це сон» утілені провідні світоглядні та художні принципи й риси бароко. Передовсім це **необмежена універсальність, космічні масштаби**, якими вільно оперує Кальдерон. Так, змальовуючи жахливе затемнення Сонця (як зловісне віщування, лихий знак), що було якраз у день народження Сехисмундо, пензель художньої уяви драматурга робить воістину грандіозні мазки, призначаючи на роль акторів у цьому космічному спектаклі Сонце, Місяць і Землю:

*...Кров ллючи, стялося Сонце
З Місяцем в жахнім двобої.
За бар'єр обравши Землю,
Двоє світичів небесних
Бились, промені схрестивши,
Як на шаблях величезних...
Цього ж дня, що з болю корчивсь,
Жару сонячного повен,
Сехисмундо народився.*

І в знаменитих пишних барокових метафорах теж відчуваються якісь космічні виміри: «Видніє карта світу в осіянні, / Адже Земля — це тіло, / Вогонь — то серце, що затріпотіло, / Дихання — вітер, море — біла піна, / І весь цей хаос бачу я, людина, / (Бо тілом, піною й душі горінням — / Це моря, вітру і Землі створіння)». Подібне бачення нашої планети знаходимо в прадавніх міфах різних народів світу, наприклад у троянському циклі еллінських міфів, з якими ви ознайомились у восьмому класі, — згадаймо скаргу Землі-Геї на те, що люди дряпають її тіло плугами, яка підштовхнула її онука Зевса до розв'язання Троянської війни.

Як зазначалося, мистецтву бароко притаманна схильність до вживання антитези, «поетика контрастів». У драмі «Життя — це сон» наявна ціла низка стрижневих антитез (утілених переважно в антонімічних парах), які пронизують увесь текст твору: «людина — звір»; «свобода — неволя»; «добро — зло»; «палац — вежа»; «життя — смерть»; «колиска — труна» і т. п. Остання антонімічна пара у творах Кальдерона особливо значуща. Колиска (як символ початку людського життя) і труна (як символ його кінця) є улюбленою емблемою бароко й особливо його драматургії. Так, під час вистав п'єс Кальдерона з одного боку сцени часто виставляли колиску, а з іншого — труну як алегорію життєвого шляху людини (від початку до кінця — від колиски до труни — від «А» до «Я» — від «альфи» до «омеги»).

Не випадково ця ж алегорично-антонімічна пара вжита Кальдероном у його вже згадуваному відомому сонеті «Ті, що були веселістю й красою...»: *«Для розквіту троянда чарівна / Росте і розцвітає, щоб зів'язи, — / Один бутон — колиска і труна»*.

З уживанням цієї антитези пов'язане втілення ще одного важливого мотиву літератури бароко — **відтворення швидкоплинності людського життя й часу взагалі**. Адже, як мовилося, бароко зображує «світ, що не знає спокою». Як нерухома й пласка до того часу Земля в свідомості людей «перетворилася» на летючу кульку в безмежному космічному просторі, так і статичне, гармонійно-врівноважене мистецтво Відродження поступилося невпинній плинності мистецтва бароко, що й знаходимо в Кальдерона: *«Життя, як день, майне, коли з дитяти / Стає дідусь, і вже пора вмирати; / Вік — що година, рік — що мить одна»*.

Часто вживаються **оксюмори** (поєднання непокєднуваного), що особливо цінувалося митцями бароко, бо обов'язково вражало читача: «живий скелет», «живий склеп» (живіт матері). Близькою до оксюмору є антитеза-парадокс. Так, Клотальдо каже Сехисмундо: *«Ти з волі неба / Вмер до того, як зродився»*. Поліском антитетичності позначені й парадоксальні формули (силогізми), наприклад: *«Я — людина, бо почав я / За добро вже злом платити»*.

Наступною рисою драми «Життя — це сон» є вміле **використання традицій і здобутків світової літератури й культури**, з якою Кальдерон був добре обізнаний. Його твір інтелектуальний, у ньому вільно обігруються мотиви світової міфології та літератури. Так, слугу, який потонував, бо його викинув у вікно Сехисмундо, Кларін порівнює з персонажем еллінської міфології Ікаром, який упав у море, коли сонце, до якого від надто наблизився, розтопило йому крила, зліплени Дедалом із воску. А коли Кларін під час битви військ Сехисмундо й Басиліо ховається в горах, аби з безпечного

місця споглядати її, він порівнює себе з римським імператором Нероном, який, за переказами, з усмішкою спостерігав за пожежею в Римі, щоб згодом описати у своїх віршах це жахливе видовище. Така освіченість драматурга не могла бути не поцінованою шляхетною іспанською публікою (а на виставах п'єс Кальдерона, як мовилося, часто бував сам король Іспанії зі своїм почетом).

Сприяє популярності твору Кальдерона й афористичність його мови. Мудрі життєві повчання подані в досконалій формі: *«Хто від біди біжить — біду зустрине»*; *«Що зберігав я, те і змарнував»*; *«Хто від смерті утікає, той скоріш її знайде»*; *«Зрадник більше не потрібний в час, коли минула зрада»* і т. п. Треба підкреслити й поетичну майстерність Кальдерона. Його вірші довершені, вони є взірцем іспанського віршування. Недаремно ж знаменитий іспанський поет Ф. Г. Лорка захоплювався ними.

Як бачимо, Кальдерон порушував загальнолюдські, «вічні» проблеми: хто така людина в цьому світі? Чи може вона впливати на свою долю? Чи може збезчещена людина вважатися людиною? Чого в людині більше — божественного чи тваринного? Як їй не перетворитися на звіра? Щодо останнього питання, то воно є основним і в ХХ столітті, коли людство розділилося на тих, хто разом зі своїми приреченими учнями добровільно йшов до побудованих фашистами газових камер, і тих, хто прирікав мільйони собі подібних на вогнища бухенвальдів і хіросім. Хоча всі вони народжені людьми. Отже, драма Кальдерона є актуальною і нині.

Якось один митець сказав, що видатний іспанець Мігель Сервантес перебуває на небі поряд із престолом самого Бога і донині з лагідною сумною усмішкою чекає, хто ж із людей нарешті посправжньому зрозуміє-розгадає його роман «Дон Кіхот»...

Нікарагуанський поет Рубен Даріо так само уявив собі іншого іспанця, Педро Кальдерона, якому присвятив вірш:

*З Ваших слів «життя — це сон»
Бачу я, що добродіинна,
Мудра й знаюча людина
Ви, дон Педро Кальдерон.*

*Тож, віддавши свій поклон,
Я скажу Вам, як нікому,
Що життя не сон, і тобму
Ви кните звідтіль, мастак,
З тих, хто каже, що це так
В світі нашому малому.*

Переклад М. Литвинця



П'єса П. Кальдерона «Звір, промінь і камінь». Гравюра. 1690 р.



1. Яку роль відігравав театр у житті Кальдерона? На підтвердження своєї думки наведіть конкретні приклади. **2.** Сформулюйте тему, визначте провідну ідею, коло основних проблем драми Кальдерона «Життя — це сон». **3.** Визначте жанрову своєрідність п'єси «Життя — це сон». **4.** Розкрийте символіку назви й алегоричний зміст образів драми «Життя — це сон», місце мотиву сну в розгортанні сюжету, розкритті ідейного спрямування твору. **5.** Які образи змалював письменник: національні, загальнолюдські, християнські, типові? **6.** Чому у фіналі драми Сехисмундо нагороджує свого суворого тюремника Клотальдо? **7.** Доберіть цитати до характеристики образу Сехисмундо й складіть план його характеристики. **8.** Порівняйте монологи Сехисмундо в другій і дев'ятнадцятій сценах. Чи знайшов він відповіді на ті запитання, що його хвилювали? **9.** Чому Басиліо вирішив ув'язнити власного сина? Хто ще з літературних героїв намагався уникнути долі, провіщеної в пророцтві? Чи вдалося йому це? **10.** Чи справдилося пророцтво стосовно Сехисмундо? Чи стала сивина Басиліо «килимом» для Сехисмундо? **11.** Як ви ставитеся до твердження: «Я — людина, бо почав я / За добро вже злом платити»? Чи актуальним є воно в наш час? Відповідь аргументуйте. **12.** Які ідеї є рушіями дії в п'єсі Кальдерона? **13.** Порівняйте образи, створені Кальдероном, із шекспірівськими характерами. У чому полягає різниця між ними. Якому театру, Кальдерона чи Шекспіра, ви віддаєте перевагу? Чому? **14.** Якою постає людина в драмі Кальдерона? Відповідь аргументуйте цитатами. **15.** Як ви розумієте вислів: «...Бо й вві сні / Слід робить добродіяння»? **16.** Порівняйте монолог Гамлета «Бути чи не бути?...» з монологом Сехисмундо з дев'ятнадцятої сцени. Що їх об'єднує? Відповідь аргументуйте. **17.** Порівняйте образи Гамлета й Сехисмундо. Що об'єднує цих героїв, а що в них є відмінним? **18.** Які барокові погляди на людину втілилися в п'єсі «Життя — це сон»? **19.** Знайдіть у п'єсі метафори, які можна вважати бароковими. Чи багато їх у творі? Яку роль вони відіграють? Чи допомагають вони краще зрозуміти філософське підґрунтя драми, чи ускладнюють її сприйняття? **20.** Якому королівству, Данському (Шекспір. «Гамлет») чи Полонії (Кальдерон. «Життя — це сон»), ви надаєте перевагу й чому? **21.** Що потрібно було б змінити, аби трагедія «Гамлет» перетворилася на драму, а драма «Життя — це сон» — на трагедію?



22. Напишіть твір на одну з тем: «...Бо й вві сні слід робить добродіяння...»; «Як приборкати в собі звіра?»; «Життя немає без честі» (за твором П. Кальдерона). **23.** Складіть тези повідомлення: «Бароко — перший загальноєвропейський художній стиль». **24.** Напишіть творчу роботу «Бароко — коштовна перлина світової літератури та культури».

Узагальнення за розділом «ІЗ ЛІТЕРАТУРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО»

Бароко (*італ.* barocco — дивний, химерний; *португ.* perola barocca — перлина неправильної форми; *фр.* baroque — розчиняти, пом'якшувати контур) — напрям у літературі та мистецтві XVII–XVIII ст.

Доба бароко прийшла на зміну Відродженню, але водночас не була його запереченням.

Література бароко характеризується тяжінням до різких контрастів, пишної, навіть надмірної метафоричності, алегоризму, прагненням уразити читача пишним барвистим стилем, риторичним оздобленням творів.

Бароко стало першим спільним художнім стилем, що поєднав Західну та Східну Європу (у т. ч. Україну). Тому говорити про загальноєвропейську культуру (а не окремо про культури Західної та Східної Європи) можна, починаючи лише від доби бароко.

Барокові тенденції помітні в європейській літературі й мистецтві приблизно від кінця XVI до середини XVIII ст. (в Україні — протягом майже всього XVIII ст.).

Бароко зародилося й досягло найвищого розквіту в Іспанії, поширилось майже по всій Європі, а також на теренах Південної Америки, передовсім підвладних іспанцям.

«Україна належала до культурної зони, яка в часи Контрреформації розвивалася в стилістиці бароко... Україна для всієї Російської імперії залишилась учителькою барокової символіки» (М. Попович).

Найвидатніші представники літератури бароко:

П. Кальдерон, Ф. де Кеведо, Л. Гонгора (Іспанія); Дж. Маріно (Італія); Дж. Донн (Велика Британія); Т. А. Д'Обін'є (Франція); А. Гріфіус, М. Опіц (Німеччина); Я. Кохановський, Я. А. Морштин (Польща); Л. Баранович, І. Величковський, І. Галятовський, Ф. Прокопович, Г. Сковорода, М. Довгалецький (Україна).

Провідні риси літератури бароко:

- відтворення відчуття неспокою, динаміки дій і почуттів персонажів, невизнання спокійного споглядання, розміреної оповіді (у творах літератури бароко змальовано «світ, що не знає спокою»: усе рухоме, плинне, динамічне, звідси й улюблені образи: водограї і ріки, струмки й водоспади, бурі й вітер, хмари та дим);

- усвідомлення влади часу, швидкоплинності й мінливості життя, долі людини й людства, притаманне літературі й мистецтву бароко, зумовлює наявність улюблених мотивів: усевладдя долі, швидкоплинність часу, мінливість і скороминучість жіночої краси, людського щастя, взагалі всього сущого; звідси улюблені теми: примхлива гра випадку, різка зміна долі персонажів — «із грязі та в князі» чи навпаки; стрижневі образи: щойно розквітла й миттєво зів'яла квітка, палац і в'язниця, король і в'язень, колиска й труна;

- необмежена універсальність, космічні масштаби, «образна гігантomanія» (героями творів постають Усесвіт, Сонце, Місяць, Земля);

- прагнення до активного впливу на аудиторію, до її зацікавлення (один із головних шляхів досягнення цієї мети — вразити читача, викликати в нього здивування й афект, аби потім, через емоції, впливати на його розум).

Стильові домінанти бароко

Метафоричність, доведена до своєрідної «універсалізації». Улюблені барокові метафори: «життя — це сон», «світ — це театр», «світ — лабіринт», «світ — ярмарок», «світ — книга» та ін. Остання з наведених метафор ілюструє особливе ставлення митців доби бароко до життя й світу як до загадкової книги, на сторінках якої записані до кінця не «розшифровані» символи.

Пишна декоративність, славнозвісні «перебільшення» та «надмірності». Ця риса притаманна не лише художній літературі, а й іншим видам мистецтва: архітектурі (чудернацька ліпнина на храмах і світських будівлях), живопису (феєрверк яскравих фарб, перенасиченість картин розмаїтими орнаментами й дрібними деталями).

Схильність до використання антитези та контрасту. Звідси — інтенсивне використання оксюморонів — поєднання непоєднуваного: «людина—звір», «живий труп» і т. п. Антитеза стає не лише одним із художніх засобів, а й провідним принципом будови творів. Сюди ж можна віднести також антитезу між, з одного боку, похмурою тональністю настроїв бароко як такого, а з іншого — оспівуванням життя («трагічний гуманізм»).

Із літератури класицизму



Класицизм (латин. *classicus* — взірцевий, першокласний) — напрям у європейському мистецтві й літературі XVII–XVIII ст., зорієнтований на античні (класичні) зразки, що проголошувалися ідеальними, незмінними для всіх часів і тому гідними наслідування, тобто класичними. Найвищого розквіту класицизм набув у Франції, поширившись звідти майже по всій Європі. Класицизм вирізнявся детальною регламентацією, суворою вимогою дотримання чітких, назавжди встановлених норм і правил.

Найвидатніші представники:

П. Корнель, Ж. Расін, Мольєр, Ф. Малерб, Н. Буало, Ф. Ларошфуко, Ж. де Лафонтен, згодом — просвітники Вольтер, Ж.-Ж. Руссо (Франція), А. Поуп (Велика Британія). В Україні впливом класицизму позначені деякі твори Ф. Прокоповича, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка.



КЛАСИЦИЗМ. ПОРТРЕТ ДОБИ



*Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам
Принадність і красу утворює пісням.*

Н. Буало

Ідейно-естетичне тло епохи

Чи звертали ви коли-небудь увагу, наскільки різними часом бувають рідні брати й сестри, нехай навіть близнята? А здавалося б, де тій різниці взятися? Батьки в них спільні, час і місце життя — теж, навіть одяг і їжа однакові, але, попри все, ця відмінність між ними іноді просто вражає. До того ж часто між ними ще й ладу немає... Подібна ситуація склалася й з двома «естетичними дітьми» XVII ст. — бароко (період найвищого розквіту — перша половина століття) і класицизмом — європейським мистецьким напрямом, який запанував у другій його половині. Дружні відносини між ними, прямо скажемо, не склалися.

Діти однієї історичної доби, представники бароко й класицизму «дихали одним історичним повітрям», переймалися подібними проблемами. Чому ж тоді те, що робили й чого прагнули одні, рішуче відкидали інші?

Так, вони жили в одну історичну добу, але спільна ідейно-естетична ситуація (руйнація ренесансного антропоцентризму й гуманізму, «метафізичний неспокій», проблема «людини в безконечності», нескінченні релігійні війни — усе, про що ми вже вели мову), сприймалося ними діаметрально протилежно.

Ad Fontes

**«Одного батька й матері
синів, вони ніколи
не були братами...»**

У цьому складному, суперечливому, багатоплановому світі природи й людської психіки міг підкреслюватися його хаотичний, ірраціональний, динамічний і емоційний бік, його ілюзорність («життя — це сон»), його почуттєві властивості. Такий шлях вів до стилю бароко. Однак акцент міг ставитися і на ясних, чітких уявленнях, які вбачали в цьому хаосі істину й порядок, на думці, на розумові, який долає пристрасті. Такий шлях вів до класицизму.

Б. Р. Віннер

Митці бароко «подібним лікували подібне» — хаотичність, ілюзорність і швидкоплинність життя вони втілювали в так само «хаотичних», «ілюзорних» і «швидкоплинних» образах і художніх засобах (улюблені метафори: «життя — це сон»; «життя — це театр»; улюблені образи: колиска і труна, розквітла й миттєво зів'яла троянда, водограї, ріки, хмари, дим).

Натомість митці класицизму якраз навпаки: хаотичності, ілюзорності й швидкоплинності навколишнього світу протиставляли підкреслені, демонстративні впорядкованість, нормативність і «незмінність» законів мистецтва. Як вони це робили? І, власне, що ж таке класицизм?

Кожне вагоме мистецьке явище має філософську, світоглядну основу. Філософським підґрунтям класицизму був **раціоналізм** (від латин. *ratio* — розум) — учення, яке стверджувало, що головний інструмент пізнання світу — це розум. Навіть віра відступала на другий план, а життєвий досвід ставився під сумнів, якщо щось у них не мало раціонального («розумного») пояснення. А водночас на другий план відходили й почуття людини, бо раціональне проголошувалося вищим за емоційне, а людські емоції та почуття часто не мають раціонального, «розумного», пояснення. Людині інколи дуже важко логічно пояснити навіть самій собі, чому вона сумує або радіє, плаче або сміється.

Засновником філософії раціоналізму Нового часу був француз **Рене Декарт** (1596–1650). Це він проголосив відому формулу тотожності людського життя й розумової діяльності, що стала крилатим висловом: «*Cogno ergo sum*» («Мислю, отже, існую», а можна прочитати й так: «Хто не мислить, той не існує, не живе»). Ще одним видатним філософом-раціоналістом був **П'єр Гассенді** (1592–1665), учитель видатного комедіографа Мольєра.

Тож у повній злагоді з «розумовими» побудовами філософів-раціоналістів і паралельно з ними будувалася й естетична програма класицистів. Свавільний, нерегламентований фантазії митця чітко протиставлялася дисципліна творчості. Безумовна перевага в літературній праці надавалася розуму. Так, відомий трактат **Ніколя Буало** (1636–1711) «**Мистецтво поетичне**» («Поетичне мистецтво», 1674) — це справжній гімн раціоналізму, він буквально пересипаний такими рядками: «...Уму коритися повинні завжди співі, / Бо римі з розумом не слід ворогувати. / Вона — невільниця і мусить послух мати»; «Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам / Принадність і красу утворює тісням» або: «Здоровий розум нам хай сяє, як мета» і т. п.

ПРОТИСТОЯННЯ КЛАСИЦИЗМУ Й БАРОКО

«Слово й поняття “бароко” народилися як вираз осуду, як визначення відхилень від норми, від канонізованих уявлень і форм. Ця точка зору на бароко була підхоплена класицистами й просвітниками, які, претендуючи на роль єдиних спадкоємців Ренесансу, прагнули повністю усунути свого противника, який, треба сказати, мав не менші права на згадану спадщину» (*Д. Наливайко*). Класицисти взагалі вирізнялися неабиякою естетичною агресивністю, особливо в цитаделі класицизму — абсолютистській Франції. Так, Вольтер називав геніального Шекспіра... «п'яним дикуном» лише за те, що той не дотримувався правил класицизму (!). А Жан-Жак Руссо в знаменитій «Енциклопедії...» буквально «знищив» музику бароко: «Бароко в музиці означає музику, гармонія якої заплутана, переповнена прикрасами й дисонансами, з нечіткими інтонаціями й штучним ритмом». І це сказано про божественну музику Йоганна Себастьяна Баха, Георга Фрідріха Генделя й Антоніо Вівальді! Лише пізніші епохи визнали, що бароко — не «фальшивий самоцвіт» (*Н. Буало*), а коштовна перлина в скарбниці всесвітньої культури.

А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ

Французький досвід був дуже привабливим для інших абсолютистських режимів Європи. Копіювала його й Російська імперія, спинаючись на ноги й набираючи сили після реформ Петра I в XVIII ст. Російські дворяни, спілкуючись французькою мовою, забували рідну, російську (Тетяна Ларіна пише листа Євгенію Онегіну саме французькою). А в літературі й театрі запанував класицизм.

В Україні ж класицизм залишив менш помітні сліди. Українське XVIII ст. — переважно барокове. Винятком була хіба що офіційна державна архітектура, де класицизм утілював імперське художнє мислення. Вона абсолютно ігнорувала національні особливості народів, і всі її будівлі були подібні одна до одної, як солдати в уніформі. Можливо, якраз це й спонукало самодержців багатонаціональної Російської імперії підтримувати класицизм. В Одесі й нині можна побачити яскраве втілення класицизму — знаменитий пам'ятник дюку Рішельє. Це робота петербурзького майстра (вихідця з Полтавщини) Івана Мартоса.



Пам'ятник дюку Рішельє
в Одесі

Теоретики класицизму закликали не до спонтанної творчості, не до миттєвого осяяння, а до добре продуманого аналітичного процесу: *«Ви вчіться мислити, тоді уже писати»* або: *«Спішіть поволі ви; не здавши зарання, / Вертайте знов і знов до вашого писання; / Шліфуйте, щоб ще не раз пошліфувати, / Не бійтесь креслити, а інколи й додати»* (Н. Буало).

Зародившись ще в ренесансній Італії, класицизм остаточно сформувався й досяг найвищого розквіту у Франції в XVII ст., що є не випадковим. Адже саме там існувала «взірцева» монархія — абсолютизм, бо влада французького короля була абсолютною, тобто необмеженою й неподільною. Захоче король — і кого завгодно стратить або ув'язнить у Бастилії (як Вольтерового Простака, який навіть не знав, за що туди потрапив), а захоче — то помилує, і навіть суд йому був не потрібен для винесення вироку. А коли хтось із придворних наважився сказати «королю-сонцю» Людовіку XIV, що якесь його рішення суперечило державним інтересам, той циро здивувався: які ще можуть бути інтереси в державі, окрім його особистих? І цинічно заявив: «Держава — це я!» А після того, як короля попередили, що за його свавільну політику (згадайте поведінку Сехисмундо, коли він уперше опинився в палаці) будуть розраховуватися наступні покоління французів, той ще цинічніше прорік: «А після нас — хоч потоп!»

Коли влада до такої міри абсолютна й централізована, коли все замикається на одній-єдиній людині — монархові (королі, царю, султані, імператорі), то така форма правління, зазвичай, є надзвичайно регламентованою. Регламент — це чіткий припис, кому, що і в якій ситуації можна або не можна робити.

Така державна регламентація, унормованість, жорстка субординація дуже добре узгоджується із самим духом, унормованістю і регламентацією класицизму — найнормативнішої з усіх естетичних теорій світу. Для тогочасних правителів Франції свобода у творчості асоціювалася з анархією в державі. Недаремно ж провідні теоретики (передовсім Н. Буало) і практики класицизму були наближені до двору, ставали академіками, їм видавали одноразові винагороди, призначали пожиттєві пенсії, а це були дуже великі гроші.

«Французький Арістотель» — Ніколя Буало

Теорія класицизму у Франції розроблялася протягом тривалого часу. Біля її витоків стояли **Ф. Малерб** (1555–1628), **Ж. Шаплен** (1595–1674), абат **Д'Обіньяк** (1604–1676) і Н. Буало.

Це вони висунули положення про «правдоподібність», згідно з яким реальна дійсність у художньому творі мала бути перероблена, опрацьована відповідно до законів логіки та краси, до вимог гарного, вишуканого смаку. До слова, виховання витонченого, рафінованого смаку є важливою заслугою класицизму.

Виняткове місце в колі теоретиків класицизму, безсумнівно, належить **Ніколя Буало-Депрео**. Річ у тому, що його численні попередники лише *відчували* ті правила, які взято за основу естетичної доктрини класицизму. Іноді вони та інші митці навіть *застосовували* ці правила в конкретних творах, а ось *сформулювати й описати* їх ніяк не могли. Це виявилось під силу лише Буало. Причому зробив він це в блискучій художній формі, написавши віршований трактат «Мистецтво поетичне».

Людовік XIV не тямився від захоплення — ще б пак, у нього з'явився власний Арістотель! «Король-сонце» отримав у свою орбіту «літературознавця-зірку». То хто ж він такий, цей «французький Арістотель»?

Ніколя був п'ятнадцятою дитиною поважного парламентського чиновника. Здавалося, доля з дитинства

РЕГЛАМЕНТ ПОНАД УСЕ!

Цікавий факт: у Росії, яка посилено копіювала паризькі моди аж до наполеонівського вторгнення (1812), запрягати одночасно чотирьох коней дозволялося тільки тому, хто мав чин майора й вище. Можна запитати: а якщо капітан мав гроші й захотів би запрягти шестерик, то хіба не можна? Скажімо, нині в Україні людина будь-якого походження й суспільного стану може купити автомобіль будь-якої марки — аби були гроші. А ось у тогочасній Російській імперії капітан не мав права їздити четвіркою коней, допоки не стане майором. Хай собі їздить максимум на «птиці-трійці», бо такий регламент!

У деяких країнах міщанам, хай навіть вони мали великі статки, під страхом покарання (аж до страти!) було заборонено носити золоті прикраси — бо *благородний* метал могли використовувати лише *благородні* люди, тобто аристократи.

відвернулася від хлопчика: дворічним він утратив матір. Батько, попри свою заможність, не міг забезпечити гідного майбутнього всім своїм дітям, хоча й старався, аби вони не оббивали чужі пороги в пошуках шматка хліба. Тож семирічного Ніколя було віддано до єзуїтського коледжу, де він провчився дев'ять років. На той час навчальні заклади єзуїтів були одними з кращих у світі й давали своїм учням знання, які в інших школах отримати було неможливо. Хлопчик навчався блискуче, тому його тонзурували одинадцятирічним! Тонзурування — це вистриження волосся на маківці голови, знак належності до католицької церкви. Це робили лише тоді, коли людина вважалася достатньо підготовленою (у тому числі інтелектуально) до прийняття священницького сану. Зазвичай тонзурували юнаків у віці двадцяти років. Тож тонзурування одинадцятилітнього підлітка — свідчення неабияких його успіхів у навчанні.

Ще в коледжі юнак захопився літературою. Його кумирами були Гомер, Вергілій і Горацій, а викладачі схвалювали перші літературні спроби юного Дебрео. Після закінчення коледжу Ніколя продовжив навчання спочатку на богословському, а потім на правничому факультеті Сорбонни, одного з кращих і нині європейських університетів. Ці факультети відкривали здібному юнакові широкі перспективи, але його єдиним уподобанням залишалася література. Тож хоча Буало прийняли до колегії адвокатів, активно практикувати він не поспішав.

Щойно отримавши невеликий батьків спадок, одразу відмовився від будь-якої діяльності, окрім літературної, яка дійсно стала справою всього його життя.

Тим часом у Парижі один за одним почали з'являтися літературні салони. Шляхетні аристократки слідом за тодішньою законодавицею мод маркізою де Рамбульє оточували себе шанувальниками словесності. Добірне, відточене слово (французи кажуть: «мо»), удалий дотеп, несподівана метафора могли за день зробити людину, про яку ще вчора ніхто нічого не знав, відомою на весь Париж. Літературні здібності й дотепність допомагали незначній людині потрапити до кола аристократів, які полюбилися займатися літературною творчістю. Найулюбленішими розвагами в подібних салонах були літературні ігри: різноманітні шаради, ребуси, поетичні експромти (згадаймо «homo



*Невідомий художник.
Буало на Парнасі.
Гравюра XVIII ст.*

ludens» — людину, яка грається словом). Вірші, романи й драми писали всі, навіть знаменитий кардинал Рішельє.

Часто між салонами велися літературні «війни» з хитромудрим мереживом інтриг, виснажливими облогами й блискавичними штурмами. Те, що хвалили в одному салоні, гудили в іншому. Ніколя Депрео пірнув із головою в цей літературний вир. Він побував (щоправда, без особливого успіху) в знаменитому салоні мадам де Рамбульє. Швидко в нього з'явилися друзі-однодумці, які разом із ним змагалися на передовій лінії в паризьких літературних баталіях. Це були письменники, творчість яких представляла літературу не лише Франції, а й усієї Європи: Расін, Лафонтен, Мольєр. На жаль, нова «лінія фронту» незабаром розділила цю «велику четвірку», як їх тоді називали. Адже Расін не лише почав ставити свої трагедії в театрі, що конкурував із мольєрівським, а й переманив від видатного комедіографа «пріму», тобто провідну актрису. Однак це не завадило Буало підтримувати дружні стосунки і з Лафонтеном, і з Мольєром, і з Расіном.

У цій літературній війні в Буало були найголовніші «особисті вороги» — сірість, відсутність таланту й брак літературного смаку. У своїх сатирах (а вони користувалися такою винятковою популярністю, що навіть видавалися «піратськими» накладками) він уперше в історії літератури поіменно назвав поганих, із його точки зору, письменників, які, за його влучним висловом, *«нерозмірковано поквапились вбачать прикмету генія в охоті римувань»*. Читачі були надзвичайно задоволені, а ображені письменники затаїли злість, ставши його лютими ворогами. Вони навіть прізвище Депрео

Ad Fontes

Повчання поетичного мистецтва: Арістотель

Еллін Арістотель — один із перших літературознавців. Свої погляди на літературну творчість виклав у знаменитому трактаті «Поетика» (між 336–322 рр. до н. е.). Відтоді будь-яку працю, у якій містилося повчання письменницької майстерності (Горацій, Буало, Верлен, Рильський та ін.), стали називати «поетикою». Поміж найвірніших продовжувачів Арістотеля — теоретики класицизму.

Є в Арістотеля знамените визначення трагедії як «відтворення витонченою мовою... серйозної й закінченої дії, що має певний обсяг; відтворення не розповіддю, а дією, яка, викликаючи жаль і страх (співпереживання), сприяє очищенню подібних афектів». Термін «очищення» (*грец. катарсис*) теж часто обговорюється в літературознавчих працях.

Арістотель також заявив, що «трагедія стоїть вище, аніж епопея». Чи не тут витoki того почесного місця, яке відводили «високій трагедії» класицисти? Еллінський учений не забув дати й приписи щодо хронології дії трагедії: «Трагедія має відбуватися протягом одного обігу сонця й лише трохи вийти за його межі». Це було одним із зародків майбутнього «правила трьох одиностей», на безумовному виконанні якого наполягали теоретики класицизму.

перекрутили на Девіперо́ (від *фр.* *virére* — гадюка). А що ж Буало? В естетичній боротьбі його не могло зупинити ніщо, адже на противагу багатьом письменникам він не заздрих своїм талановитішим побратимам і був вірним лицарем літератури. Навіть після його смерті, коли естетичні положення поетики Буало почали ставити під сумнів, сама його особистість викликала захоплення.

У 1674 р. Буало закінчив роботу над трактатом «**Мистецтво поетичне**», який складався з чотирьох пісень. Перша присвячена загальним принципам побудови поетичних творів, друга і третя — характеристики окремих літературних жанрів, а четверта насичена різноманітними моралізаторськими настановами. Саме в цьому трактаті в афористичній формі було сформульовано теоретичне обґрунтування класицизму, його основних законів і правил. Після публікації трактату авторитет Буало в питаннях літератури став незаперечним. «Поетичне мистецтво» стало подією в мистецькому житті не лише Франції, а й усієї Європи, його перекладено багатьма мовами. Та й королю Людовіку XIV праця першого в Європі літературного критика, як мовилося, надзвичайно сподобалася. Вона нагадувала знамениту «Поетику» Арістотеля. І «король-сонце» вирішив віддячити своєму літературному теоретику. Буало, як і Расіна, він призначив придворним історіографом. Це означало, що Буало й Расін повинні були постійно супроводжувати короля й фіксувати у вишуканій літературній формі його славні діяння «на користь, повчання і заздрість нащадкам».

За своєю природою Буало був людиною радше домашньою, аніж світською. Він не любив затримуватися в королівському палаці, а прагнув якнайшвидше повернутися до своєї оселі й улюблених книг. Проте після «високого» призначення, замість роботи в затиш-

— Літературне від / у ннн —

Максим Рильський

ПОЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Лише дійшовши схилу віку,
Поезію я зрозумів
Як простоту таку велику,
Таке єднання точних слів,

Коли ні марній позолоті,
Ні всяким викрутам тонким
Немає місця, як підлоті
У серці чистім і палкім,

Коли епітет б'є стрілою
У саму щонайглибшу суть,
Коли дорогою прямою
Тебе метафори ведуть,

Коли зринає порівняння,
Як з моря синього дельфін:
Адже не знає він питання,
Чом саме тут зринає він!

Слова повинні бути покірні
Чуттям і помислам твоїм,
І рими мусять бути вірні,
Як друзі в подвигу святім.

Свій парус ладячи крилатий,
Пливти без компаса не смій!..
Світ по-новому відкривати,
Поете, обов'язок твій!

ному кабінеті, Буало мусив мандрувати світами, щоб на власні очі спостерігати військові звичаї свого короля. Розгублений, утомлений і брудний — таким постає він у спогадах тогочасної фаворитки короля. Настав час для ворогів Буало. Саме їхні епіграми примусили історіографа-невдаха відмовитися не лише від цієї почесної служби, а й навіть від своєї частини гонорару на користь Расіна. Варто зауважити, що Буало до гонорарів ставився вельми своєрідно — він їх просто не брав, бо вважав, що матеріальна вигода пробуджує корисливість, а для поета це надзвичайно небезпечно...

Після «Мистецтва поетичного» Буало довго нічого не писав. Його авторитет літературного критика, здавалося, був непохитним. Однак членом Французької академії, одним із «безсмертних», він зміг стати лише після безпосереднього втручання короля (1683). Академіки були ревнивими й заздрісними, тож неохоче пускали до своїх лав «чужаків».

Усе частіше й частіше сучасники Буало брали під сумнів його мистецькі ідеали. Чергова літературна війна спалахнула, коли **Шарль Перро**, теж член Французької академії, прочитав на її засіданні свою поему «Доба Людовіка Великого», у якій, зокрема, стверджував, що сучасна література краща, аніж антична. Фактично, це були зачатки порівняльного літературознавства (компаративістики).

Літературні салони розділилися на два ворогуючі табори. На чолі «давніх» став Буало, «нових» же очолив Перро. Полеміка була жорсткою і особистісною. Буало звинуватив

Ad Fontes

Повчання поетичного мистецтва: Горацій

Римський поет Горацій (автор уже відомих вам оди «До Мельпомени» та елегії «До Манлія Торквата») є ще й автором «поетики» — «**Послання до Пізонів**». У ньому він як уславлений майстер слова дає поради своїм друзям, батькові й синам Пізонам, як стати вправним поетом.

Він радить обирати предмет зображення по силах: «Отже, хто пише, — беріться за те, що було б вам по силі, / Зваживши добре, що втримають плечі, під чим — подадуться». Інакше поет ризикує виявитися неспроможним реалізувати величну тему, і вийде, що «гори в пологах важких, а родиться... мишка маленька».

Далі автор з'ясовує, що для поета важливіше: обдарованість чи працелюбність: «Хист чи майстерність потрібніша віршам? — Ось де питання». Відповідь Горація була в його манері, близька до «золотої середини»: «...Як на мене, то й пильність сама, без природного хисту, / Як і без пильності хист, — це слово пусте: вони в парі, / В дружбі й у праці взаємній і сили, й ваги набирають». І все-таки античний поет, формулюючи поняття майстерності, надавав перевагу вченості, розуму: «Тільки в знанні — джерело й запорука справжнього вірша» або: «І джерело, і засади писання поправного — розум».

Чи це не початки майбутнього поклоніння класицистів перед розумом («любіть же розум ви...») (Н. Буало)?

Перро в невігластві, а майбутній автор «Попелюшки» стверджував, що Блез Паскаль не гірший за Платона, а Буало — за Горація й Ювенала. Ці літературні змагання закінчилися перемир'ям: ворогуючі сторони обмінялися примирливими посланнями...

Проте літературні закони, сформульовані Буало, які начебто відкривали секрети поетичної творчості, з часом почали сприйматися як рутинні штампи, що гальмують розвиток справжньої поезії.

І людство знову почало шукати дорогу до вершин творчості, намагаючись, як і Арістотель, Горацій або Буало, віднайти верстові знаки, які б указали правильний шлях.

Естетична програма класицизму

Як мовилося, естетична програма класицизму — найнормативніша, найрегламентованіша з-поміж усіх естетичних систем, які коли-небудь знало людство. Які ж її основні положення?

Передовсім естетичним підґрунтям класицизму була **орієнтація на античні зразки**. Ще гуманісти Відродження поставили собі за мету створити мистецькі твори, які нічим не поступалися б античним взірцям. Повністю виконати свою естетичну програму вони не змогли, а втілити її в життя саме класицисти.

Тож не випадково діяльність класицистів (трагіка Расіна, комедіографа Мольєра, теоретика літератури Буало) сприймалася тоді як своєрідна паралель до творчості еллінів: трагіка Есхіла, комедіографа Менандра, теоретика літератури Арістотеля.

Причому античні взірці проголошувалися неперевершеними. Це вже згодом, у добу романтизму, надмірне замилювання літературознавців і наслідування письменниками-класицистами античних зразків порівняли з марними намаганнями людини наздогнати зростом пальму, споживаючи тільки сік цього дерева. А в XVII ст. античні взірці вважалися незмінним і вічним еталоном для всіх наступних поколінь. Саме тому, до речі, у «високих» жанрах діяли переважно античні (тобто «високі») персонажі — Федра, Едіп, Цезар та ін.

Підкреслену нормативність класицизму було помітно вже на рівні ієрархії літературних родів. Найпрестижнішою, «найшляхетнішою» вважалася драма. У свою чергу вона поділялася на жанри: «високу» трагедію та «низьку» комедію. Тому комедія була як віршована, так і прозова, тоді як «висока» трагедія писалася тільки віршами!

У ліриці й епосі регламентація була менш суворою, але теж досить чіткою. Так, «високим» жанром епосу вважалася епопея, а в ліриці — ода, яку класицисти й відродили, наслідуючи античні зразки.

Згідно з приписами класицизму, змішувати жанри (наприклад, із комедії й трагедії робити трагікомедію) категорично заборонялося.

До «низьких» жанрів чомусь потрапила й літературна казка, яка саме тоді зароджувалася в Європі. Може, саме через це Шарль Перро й боявся оголошувати себе автором своїх чудових казок, написавши над текстами ім'я свого 18-річного сина (юнаку, на відміну від дорослого чоловіка, не соромно було й «побавитись» «низьким» жанром).

«Французький Езоп» — Жан де Лафонтен

Цікавим було ставлення класицистів до байки. З одного боку, вона начебто й не могла бути приналежною до кола «високих» жанрів, адже її герої — звірі та рослини. Згадайте героїв Лафонтенових «Зачумлених звірів»: Вовк — *«учений писарчук»*, *«паршивий і коростявий»* Осел — усі вони далекі від ідеальних героїв античної міфології та літератури. Проте, з іншого боку, байка народилася влюбій серцю класицистів Елладі, а мармурові бюсти хай і некрасивого, зате античного байкаря Езопа прикрашали алеї родинних парків французьких аристократів. Та головне, що в Парижі саме тоді жив і творив блискучий поет і байкар **Жан де Лафонтен** (1621–1695) — «французький Езоп». Він так і називав свої твори — *«Fables d'Esop, mises en vers par M. de LaFontaine»* («Байки Езопа, у поетичному перекладі мес'є де Лафонтена»).

Жан де Лафонтен народився в Шато-Тьєррі. Його батько був лісником, тож хлопчик чимало часу проводив на природі, уважно спостерігаючи за життям рослинного й тваринного світу. Ці спостереження дуже знадобилися йому потім, коли він визначив для себе улюблений жанр — байку, «близьку родичку» тваринного епосу.

Здобувши освіту, Жан оселився в Парижі. У столиці молодий провінціал присвятив себе літературі, його твори мали неабиякий успіх. У 1657 р. він знайшов покровителя в особі міністра Фуке, який призначив йому непогане грошове утримання. Паризькі аристократи любили твори Лафонтена й спілкування з ним. Однак Людовік XIV недолюблював його за непокірний характер і небажання дотримуватися тонкощів придворного регламенту, тому шлях до двору йому був закритий. Та коли в немиість до «короля-сонця» потрапив і міністр Фуке, Лафонтен, хоч і сам опальний, широко вступився за свого покровителя, написавши «Елегію до німф у Во» (1662).

Цікава деталь: хоча Лафонтен, як колись Анакреонт, жив у будинках багатих аристократів і, звісно, змушений був «розраховуватися» за це зі своїми покровителями, він не



Жан де Лафонтен

перетворюювався на улесливого підлабузника (згадайте Тонкого з оповідання А. Чехова «Товстий і Тонкий»), залишаючись незалежним і навіть вишукано іронічним.

Про цю рису байкаря поширювалися анекдоти. Переказують, що того дня, коли померла його чергова покровителька — маркіза де ла Сабльєр, Лафонтен залишився без даху над головою. Вийшовши на вулицю в пошуках нового житла, він випадково зустрів свого знайомого. Дізнавшись про ситуацію, той запропонував письменнику переїхати до нього. «А я саме до Вас і йшов», — спокійно й миттєво відповів поет.

До історії літератури Лафонтен увійшов насамперед як автор **«Байок»**, саме за них його обрали членом Французької академії (1684).

Лафонтен добре розумів людей і природу; так, відтворюючи звичаї суспільства, він не засуджував їх як проповідник, а відшукував у них щось кумедне або зворушливе. Змальовуючи царство звірів, тонко й влучно відтворював проблеми людського суспільства. З одного боку, Лафонтен використовував античні зразки (Езоп, Федр), твори індійських байкарів, народні традиції тваринного епосу. З іншого — він відмовився від моралі — традиційного з часів Езопа компонента байки. Поет стверджував, що вона має виховувати лише тим, що знайомить читача зі світом.

Байки Лафонтена відрізняються розмаїтістю, ритмічною досконалістю, умілим використанням архаїзмів (що імітують стиль середньовічного **«Роману про Лиса (Ренара)»**), тверезим поглядом на світ і яскравою образністю. Недаремно ж байки **«французького Езопа»** називають **«талановитою комедією на сто актів»**.

Автор часто використовує уособлення, спираючись при цьому на національну традицію. Так, уже в середньовічному французькому **«Романі про Ренара»** вовк символізував жадібного й вічно голодного рицаря, лев був главою держави, лис — найхитрішим з-поміж мешканців тваринного світу. У знайомій вам байці **«Зачумлені звірі»** Лафонтен за допомогою уособлення створив панораму всього суспільства: звірі сповідаються в гріхах, щоб вибрати найбільш винного й принести його в спокутну жертву богам. Лев, Тигр, Ведмідь та інші хижаки зізнаються в кровопролитті, насильстві, віроломстві, але натомість покарали Осла, який украв жмут трави з монастирського поля.

Ще одним засобом узагальнення поет уважав алегорію: у байці-трактаті **«Шлунок і Органи тіла»** він уподібнює королівську владу до шлунка — ненажерливого, але необхідного для нормального життя тіла.

Проте, хоча **«найвищим»** тоді вважався жанр трагедії, нині найвідомішим твором літератури класицизму є саме комедія (Мольєр. **«Міщанин-шляхтич»**). А твори **«низького»** жанру — **«Попелюшка»**,

«Кіт у чоботях», «Червона Шапочка» та ін. — пересічна людина пам'ятає значно краще, ніж ті, які класицисти вважали «високими». Недаремно відомий французький письменник і філософ Вольтер, який сам працював у річищі класицизму, з притаманною йому гостротою думки й влучністю фрази заявив, що немає жанрів «високих» або «низьких», а є твори цікаві або нудні.

Герої літератури класицизму

Література класицизму виправдовувала свій статус «взірцевого» мистецтва, пропонуючи не тільки взірцеві правила, за якими треба писати твори, а й «взірцевого героя», приклад для наслідування громадянами держави. Оскільки у творах класицистів (передовсім трагедіях) зазвичай діяли **античні персонажі або видатні історичні особи** (зображувати простолюду у «високих» жанрах заборонялося), то такі взірці адресувалися насамперед шляхті, придворним і самому королю.

Правда, дозволялося зображувати і людей нешляхетного стану, наприклад міщан, буржуа (як пана Журдена з «Міщанина-шляхтича» Мольєра), але вони зазвичай висміювалися, тобто були персонажами комедій. Отже, «високі» жанри призначалися високим суспільним станам (дворянам), а «низькі» — суспільним низам (міщанам, селянам). Так формувалася зручна для панівних класів схема: високі поривання й риси притаманні високим класам, нижчі ж класи заслуговують тільки висміювання, зображення лише в «низьких» жанрах. Звідси стає зрозумілим, що Мольєр сміливо порушив це правило класицизму, зобразивши в «Міщанині-шляхтичі» дворян Доранта й Дорімену не як внутрішньо шляхетних людей, а якраз навпаки.

Виходило, що література класицизму своєрідно наслідувала стану монархії, відому Європі ще від часів середньовіччя. Тоді казали, що все суспільство ділиться на три стани: тих, хто воює (дворянство, шляхту), тих, хто молиться (священнослужителів), і тих, хто оре (селян). Перших можна було зображувати в трагедіях, третіх — у комедіях, а других — краще було взагалі не зачіпати. Мольєр і тут ризикнув, зобразивши лукавого й підступного «святенника» у своїй комедії «Тартюф». Твір негайно заборонили, а коли Мольєр помер, то через образу церкви його навіть відмовлялися поховати за християнським обрядом.

Намагаючись дати раціональний, «упорядкований» аналіз людської психіки, класицизм виокремлював якусь **одну основну рису в людському характері**. Наголошення на такій рисі створювало односторонній цілісний характер, таку постать літературного героя, *«щоб від початку вона й до кінця мала цілісну вдачу, / Їй лиш одній притаманну і їй відповідну»* (Горацій. «Послання до Пізонів»). Щоправда,

герой як носій однієї домінуючої риси характеру або пристрасі не є винаходом класицистів, а існував від часів античності (отже, і в цьому класицисти наслідували древніх).

Тож персонажі творів класицистів зазвичай наділені лише однією-двома рисами. Позитивні риси — чесність, вірність, діловитість, мужність, талановитість — притаманні зображенням героям античної та національної історії, представникам панівної верхівки. Негативні риси — хитрість, підступність, недоумкуватість, лінощі — властиві переважно вихідцям із соціальних низів.

Тематика, конфлікт і композиція творів літератури класицизму

У «високих» жанрах тематика має бути вагомою, **основна тема — держава й особистість**. Типовим для класицистичної драматургії є **конфлікт особистого й державного інтересів** на користь останнього. Теми, сюжети й образи широко запозичувалися з міфології та історії (античної й національно-героїчної): про доньку Едіпа Антігону та її конфлікт зі своїм дядьком Креоном, про кохання Федри до Іполіта, про римлянина Юлія Цезаря та єгипетську царицю Клеопатру тощо.

У своєму трактаті Н. Буало акцентував увагу на суспільній функції літератури, на відповідальності поета перед суспільством. Етичне (моральне) мало бути тісно пов'язане з естетичним.

Тема «держава й особистість» уперше довершено втілена в трагедії **П'єра Корнеля «Сід»**, де відтворено суперечності між особистістю та законами й умовами абсолютної монархії. Провідним конфліктом, головною рушійною силою класицистичної «високої» трагедії та конкретно згаданого твору є гостре протиставлення особистих інтересів і громадянського обов'язку персонажів.

Слід зауважити, що головним героєм цього твору став не античний персонаж, а Родріго Діас де Бівар, видатний діяч Реконкісти — руху за відвоювання в мусульман іспанських земель (це про ті часи йдеться в середньовічному іспанському героїчному епосі «Пісня про мого Сіда», а також у вивченій вами баладі «Альпухара» з поеми А. Міцкевича «Конрад Валленрод»).

Араби називали Родріго, якого дуже боялися й поважали, по-своєму — «аль-Сеїд», тобто «пан», «господар». Звідси скорочено — «Сід». Конфлікт трагедії полягає в тому, що Сід, закоханий у чарівну Химену, сам того не бажаючи, змушений убити її батька, захищаючи честь свого батька. Розпочинається ціла низка гостро драматичних подій: закохана в Сіда Химена, підкоряючись законам честі, просить короля Іспанії стратити свого коханого. Як донька, вона має помститися за смерть батька. Королю, з одного боку, не хочеться вбивати свого могутнього васала, захисника від маврів, а з іншо-

го — нікуди й подітися, бо правосуддя — його обов'язок... Зрештою, усе закінчується щасливо, і закохані через рік (стільки триватиме жалоба за батьком Химени) мають побратися.

Трагедія Корнеля була настільки довершеною й так захоплено сприйнята французькою публікою, що навіть пихата Академія, яка виносила щодо літературних творів суворі присуди, не могла на це не зважати. Хоча лаяти Корнеля їй «було за що». Дивно, за що ж йому дорікати, коли він створив шедевр, який і дотепер ставиться в театрах? А за те, що хоча «Сід» є справжнім шедевром, але його автор порушив деякі правила класицизму. Так, трагедія закінчується щасливо, а тому вона просто не має права називатися трагедією. Та й події там розгортаються впродовж не 24-х, а 36-ти годин, тобто порушена чи майже порушена єдність часу... Ось що буває, коли кимось установлені мистецькі правила сприймаються не як засіб, а як мета. Однак, за свідченнями сучасників Корнеля, одночасно в різних куточках Франції, де пройшла вистава, народився вислів, що відтоді став крилатим: «Це прекрасне, мов “Сід”!».

Композиція класицистичного твору тверда й нормативна: суворе дотримання пропорційності всіх його частин, стрункість будови; чіткість, ясність і простота викладу; єдність почуття для лірики тощо. Продовження античної традиції відчувалося на рівні поділу творів на частини: героїчна поема мала складатися з 24 (як «Іліада» й «Одіссея» Гомера) або 12 пісень, драматичний твір — зазвичай із 5 актів (дій), як, наприклад, комедія Мольєра «Міщанин-шляхтич».

Правило трьох єдностей

Ми вже вели мову про регламентацію творчості класицистів згідно з певними нормами, законами, правилами. Які ж із них основні? У драматургії класицисти багато уваги приділяли **«правилу трьох єдностей»** — часу, місця й дії. Як мовилося, воно бере початок ще в «Поетиці» Арістотеля, де зазначено, що *«трагедія має відбуватися протягом одного обігу сонця і лише трохи вийти за його межі»*. Як бачимо, еллінський учений звернув увагу на час (приблизно доба), протягом якого має відбутися дія трагедії.

Класицисти, ставлячись до античної спадщини з великою шаную, продовжили розробляти норми, за якими мала створюватися «висока» трагедія. **Правило єдності часу** вимагало, щоб дія драматичного твору тривала протягом одного дня. **Правило єдності місця** полягало в тому, щоб дія відбувалася в одному місці (наприклад, у будинку Журдена). А **правило єдності дії** передбачало, щоб основна дія твору не переривалася сторонніми сюжетними лініями (наприклад, лінією кохання доньки іспанського короля до Сіда в уже згаданій трагедії Корнеля).

У «Мистецтві поетичному» Буало вимагає від трагіків дотримання всіх «трьох єдностей»:

*Одну подію в час єдиний розгорнім,
Єдине місце їй за тло ясне узявши:
Така трагедія сподобається завше.*

Переклад М. Рильського

І тут же дає «естетичного стусана» талановитому іспанському драматургові Лопе де Везі. Бо хоча той і писав геніальні драми, але не дотримувався в них правила трьох єдностей — дія його творів не вкладалася в одну добу:

*За Піренеями такий собі піїт
Втискає в день один десятки довгих літ.
Спочатку хлопчиком малює він героя,
А далі з довгою виводить бородою...*

Переклад М. Рильського

Вимагаючи від сучасників неухильного дотримання норм і законів, класицисти підкреслювали свою орієнтацію на високі античні зразки. Проте найвидатніші, «найкласичніші» античні драматурги (Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан та ін.) часто не дотримувалися ані «правила трьох єдностей», ані інших канонів, які так дотепно виклав Буало. Кажуть: не можна бути більшим католиком, аніж Папа Римський, а класицисти іноді бували «класицистичнішими» навіть за самих античних класиків!

**Нормативність
мови
класицистичних
творів**

Головна вимога класицистів до мови літературних творів — це її **ясність і чистота**:

*Закони язика ви майте за священні,
Хоч би в найвищому писалося натхненні.
І мелодійністю не знайти мене,
Як бачу слово я невірне чи чудне.*

Переклад М. Рильського

Тут Буало суголосний Горацію, який теж уважав, що «*буде добірний твій вислів, якщо звичайнісіньке слово / Блисне в незвичнім зв'язку, мов нове...*».

Белику увагу класицисти приділяли також питанням **мовного стилю**. Тут вони керувалися **теорією трьох стилів**: високого, середнього й низького, започаткованою ще в античній риторичі, але найповніше втіленою саме в класицизмі. Мабуть, ви вже звернули увагу на особливу роль у поетиці класицистів числа «3»: правило *трьох єдностей*, наявність *трьох стилів*, розподіл жанрів на *три «ранги»*. Тож не дивно, що деякі з цих «тріад» є взаємопов'язаними:

скажімо, у «високих» жанрах використовуються переважно слова «високого» стилю. Так, для досягнення урочистості вживалися **архаїзми**, тобто застарілі слова (наприклад, *вуста* замість *губи*) або **слова-алегорії** (*Марс* — війна, *Венера* — кохання тощо).

У трагедії панувала «висока» лексика, а на живу народну говірку було оголошене справжнє гоніння. Якщо в бароко, особливо «низовому», використовували літературний жарт, бурлеск, то для класицизму вони були неприйнятними. Причому теоретики класицизму вимагали «ідеологічного», «придворного» засудження всього «некласичного», розмежування смаку на «столичний» (гарний) і «провінційний» (поганий, бридкий):

*Був час, коли бурлеск, базарний стиль низький,
Усім подобався, бо був для всіх новий,
У дотепях брудних вигострювали слово
І від перéкупок для музи брали мову...
Пішла хвороба ця в провінції пізніше;
Хай нісенітниця, аж уші в'януть, пише
Який-небудь отам нездара Д'Асусі, —
А й князь, і міщанин — милуються усі.
Нарешті при дворі належно засудили
Ті вигадки бридкі, блазе́нство те немиле,
Наївний з вуличним розмежували тон,
І лиш провінції ще до смаку́ Тіфон...*

Переклад М. Рильського

Контраст між «високим» і «низьким» стилями майстерно використовували талановиті письменники. Подібно до того, як змішування холодного й теплого атмосферних фронтів породжує блискавку, Мольєр, зіштовхуючи класицистичні вимоги до трагедії й комедії, «високий» і «низький» стилі мовлення, шляхетне та міщанське розуміння краси, «видобуває» яскраві блискітки дотепу й сатири. Так, у комедії «Міщанин-шляхтич» учитель музики пропонує Журдену прослухати нову арію. Її сюжет є типовим для серенади і щонайбанальнішим — це докори закоханого своїй коханій через її збайдужіння до нього:

Nota Bene

Бурлеск (від *італ.* *burla* — жарт) — бурлескна поезія, що виникла у Франції в 40-х роках XVII ст. Зачинателем її вважається Поль Скаррон (1610–1660). Бурлеск — це форма протесту проти канонів класичного мистецтва. Пародіюючи героїчні класичні поеми й міфи, «перелицьовуючи» їх засобами підкреслено зниженого стилю, бурлескна поезія звертала увагу на повсякденне життя, іронізувала над героїчним пафосом мистецтва абсолютизму. В українській літературі зразком бурлеску є видатний твір І. Котляревського «Енеїда», написаний під впливом поеми «Перелицьований Вергілій» П. Скаррона.

*Нудьгую день і ніч, нудьгую і страждаю,
Бо став немилий я чудовим цим очам;
Коли так мучите того, хто вас кохає, —
Що ж можете вчинити, Ірісо, ворогам?*

Переклад І. Стещенко

Тут дотримано всіх вимог «високого» стилю: героїня має екзотичне ім'я — Іріса. Віршові розміри теж довершені, римування послідовне, чітке: АБАБ («страждаю — кохає» і «очам — ворогам»). Повтор слова «нудьгую» в першому рядку підкреслює лейтмотив арії (нудьга закоханого)... Словом, трохи штучно-натягнутий, пишномовний, але дуже «шляхетний» стиль для вершків суспільства, куди так прагнув потрапити пан Журден.

Однак міщанин Журден звик до зовсім іншого стилю, тому він начебто хвалить арію, але зізнається, що вона йому не до вподоби: «Ой, та й сумна ж яка пісня! Аж спати захотілося...» Хоча суть арії — претензії закоханого до коханої — «міщанин-шляхтич» зрозумів правильно. Тому він утілює той самий мотив, але вже в «низькому» стилі («базарному», за образним і образливим визначенням Буало):

*Я гадав, що Жанетон
Ніжна та гарненька,
І ласкава, мов мала
Овечка біленька.
Дарма! Дарма!*

*Я ж не відав того,
Що ці білі зубки
І гостріші, й зліші,
Ніж в тигра лісного.
Переклад І. Стещенко*

Начебто те саме: і шляхетна Іріса, і простенька Жанетон мучать своїх коханих. Проте яка стильова різниця! Ось і комічний ефект, «видобутий» із зіткнення стилів, які так чітко розмежували теоретики класицизму.

Класицизм проти бароко

Щоб краще уявити, якою була поетика класицизму, треба знати, яким не було й в принципі не могло бути бароко. Узяти хоча б таку типову рису бароко, як постійне прагнення вразити, здивувати публіку. Як мовилося, один із найвидатніших поетів бароко Дж. Маріно категорично заявляв, що той, хто неспроможний вразити, приголомшити читача, не має права називатися поетом, тож місце такого нездари не на Парнасі, поряд із крилатим конем Пегасом, а на стайні — біля звичайних коней. І сам Маріно, і його послідовники (маріністи) полюбили вразити читача й робили це передовсім за допомогою вже згаданої барокової пишності й надмірності в прикрашанні віршів. Вони так нагромаджували метафо-

ри й порівняння, що важко було відразу збагнути, про що, власне, ідеться у творі.

Погляди ж класицистів на поетичне мистецтво були абсолютно протилежними. Так, Н. Буало в «Мистецтві поетичному» наполегливо вимагав від поетів **простоти вислову та прозорості думки**:

*Чистіти й ясності пильнуйте у словах.
Як не відразу вас я можу зрозуміти, —
Не хочу ум собі у здогадах томити,
Від марнословства він тіка тоді мерциї
І віри не дає поезії такої.*

Переклад М. Рильського

А популярний дотоді пишний бароковий стиль, особливо словесні барокові пишноти Маріно та його послідовників — маріністів — Буало назвав «фальшивими самоцвітами Італії»:

*Чимало є таких шаленців поміж нами,
Що в творах ясності цураються і тямі;
Було б їм соромно — в рядках своїх тяжких,
Те саме висловить, що й інший хтось би міг.
Та марні крайнощі. Італії лишити
Повинні ми ці всі фальшиві самоцвіти...*

Переклад М. Рильського

Сучасному читачеві важко навіть уявити, яка шалена боротьба ідей і смаків приховувалася за цими скупими рядками Буало. Адже тогочасна Франція перебувала під сильним впливом поезії італійця Маріно, який колись жив у Парижі й формував літературні смаки французів безпосередньо в їхній столиці. І ось знайшлася людина, яка назвала славнозвісну барокову «надлишковість», цей стовп поетики марінізму, «фальшивими самоцвітами Італії», а прихильників бароко — «шаленцями»!

Особливо ж яскраво різницю між бароко й класицизмом видно з порівняння видатних драматичних творів, адже саме драма вважалася святою святих класицизму. Читаючи драму «Життя — це сон» Кальдерона й комедію «Міщанин-шляхтич» Мольєра, можна дійти висновку, що до одного мистецького напрямку вони належати аж ніяк не можуть. Різниця між ними просто вражає. Так, мова Кальдерона — надзвичайно барвиста, ускладнена метафорами та пересипана антитезами, мова ж Мольєра — проста, прозора, лаконічна. Образи головних героїв можна наводити як приклад антитези. Сехисмундо, пройшовши шлях «від звіра до людини», на початку й у кінці п'єси принципово різний, натомість пан Журден упродовж усієї дії абсолютно однаковий: як захотів стати шляхтичем на початку комедії, так і проніс цю одну, але палку пристрасть через

увесь твір. Дія «Міщанина-шляхтича» відбувається протягом одного-єдиного дня, і для Мольєра це принципово важливо, інакше порушилася б знаменита класицистична «єдність часу». Натомість Кальдерон спокійно розгортає події свого твору впродовж аж трьох днів. Тому може навіть скластися хибне враження, що драматурги жили в надзвичайно віддалені одна від одної епохи, але ж ми знаємо, що Кальдерон і Мольєр — майже сучасники.



1. Що митці класицизму запозичили з античної спадщини? **2.** Як співвідносилися між собою літературні напрями бароко й класицизм? Чим обумовлена різка відмінність між ними?



3. Які вимоги до мистецтва висували теоретики класицизму? Що є спільним і відмінним у значеннях прикметників «класичний» і «класицистичний»? У чому полягає різниця між цими термінами? **4.** Що було філософським підґрунтям класицизму? Чи випадково цей мистецький напрям досяг найбільшого розквіту саме у Франції? Відповідь аргументуйте. **5.** Назвіть найвидатніших представників мистецтва класицизму. Чи був він представлений в Україні? **6.** Яку роль у становленні літератури класицизму відіграв Н. Буало? Яким він бачить ідеальний літературний твір? Сформулюйте головні положення естетичної програми класицистів. **7.** Як ви розумієте настанову Буало: «В природи вчітеся, питайтеся в ума»? **8.** Визначте роль літературних салонів у формуванні вишуканого смаку публіки. **9.** Яку роль відіграв Ж. де Лафонтен у розвитку жанру байки? Чому його байки називали «комедією на сто актів»? **10.** Який літературний жанр знаходився на вершині класицистичного Парнасу і чому? **11.** Звідки драматурги доби класицизму брали сюжети для своїх трагедій? Яким постає головний герой класицистичної трагедії? **12.** Визначте основний конфлікт драматургії класицизму. **13.** У чому конкретно полягає класицистичне «правило трьох єдностей»?



14. Напишіть за матеріалами розділу твір-мініатюру на одну з тем: «Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам приналежить і красу утворює пісням»; «Бароко й класицизм — діти XVII століття». **15.** Складіть узагальнюючий кросворд, зашифрувавши словосполучення «література класицизму» і користуючись ключовими поняттями, іменами, назвами творів тощо, які ви вивчили в розділі підручника «Із літератури класицизму».



<http://www.sheba.spb.ru/lit/7kla.htm>

<http://www.krugosvet.ru/articles/49/1004959/1004959a1.htm>

<http://www.portalus.ru/modules/biographies>



МОЛЬЄР

(1622–1673)

Мольєр — це зірка, що ніколи не згасне.

Н. Буало

На вході до шекспірівського театру було написано, що весь світ — це театр («Увесь світ лицедіє»). А видатний комедіограф і актор Жан Батист Поклен, якого світ знає як неперевершеного Мольєра, міг би сказати, що театр — це його доля, адже він поклав на вівтар музи комедії Талії все своє життя. Навряд чи була у Франції, та й у всій Європі професія, більш шанована й водночас зневажена суспільством, аніж професія актора, особливо комедійного. З одного боку, він міг бути настільки близьким до короля, що інші про таке навіть мріяти не могли, а з іншого — йому могли відмовити у визнанні тільки через його фак. Свого часу Мольєр не став членом Французької академії, так званим «безсмертним», тільки через те, що інші академіки не хотіли сидіти на одній лаві з комедіантом...

Жан Батист Поклен народився 15 січня 1622 р. в родині заможного шпалерника. Хлопчик рано втратив матір і його вихованням опікувався дід. Однак батько не забував про свого первістка й домігся зарахування його до найкращого привілейованого навчального закладу тих часів, де навчалися діти аристократів і дуже заможних буржуа: серед шкільних товаришів маленького Поклена були навіть принци. Пізніше п'ятнадцятирічний хлопець почав працювати в цеху шпалерників, аби успадкувати посаду батька, який хотів, аби син став ліценціатом права, поважним адвокатом вишуканої публіки. Тож грошей на освіту Жана Батиста батько не шкодував. Проте юнак не дуже переймався майбутньою блискучою юридичною кар'єрою, його більше приваблювали філософія, література й театр.

Спочатку це не дуже хвилювало батька, адже молодості притаманна легковажність, та й, зрештою, уся Франція тоді «хворіла» театром. Однак коли син почав учашати до будинку Бежарів, де молодь просто марила сценою, і заходився вести розмови про створення нового паризького театру, батько занепокоївся. Спочатку, сподіваючись зацікавити сина розкішшю королівського двору, він відрядив його замість себе в складі почту супроводжувати Людовіка XIII. Проте коли після цієї подорожі Жан Батист відмовився не від своєї «театральної» ідеї, а від почесного звання королівського шпалерника, батько вдався до рішучих дій. А що може бути кращим учителем, аніж необхідність самотужки розв'язувати життєві, передовсім матеріальні проблеми? Тож Жан Батист Поклен отримав належну

Nota Bene

Комедія дель арте (італ. *commedia dell'arte*) — комедія, що виникла в Італії в XV–XVI ст. Інша її назва — *комедія масок* — походить від того, що в цій комедії були постійні персонажі, які мали маску-характер і справжню маску, яка закривала півобличчя актора та була складовою частиною його сценічного костюма, указуючи на особливі якості героя: чи то професію (лікар обов'язково в окулярах), чи то соціальний стан.

Найвідоміші маски цієї комедії — Арлекін, П'єро, Коломбіна, Панталоне, Брігелла та ін. Кожен із цих героїв мав свій визначений характер. Наприклад, Арлекін — веселий, трохи нахабний переможець над П'єро в змаганні за Коломбіну, він не переймається відчаєм у найскрутнішому становищі. Старий Панталоне — у минулому відважний мореплавець — поводить себе так, наче він ще на палубі корабля, любить залицятися до дівчат або бере собі молоду дружину.



А. Дерен.
Арлекін і П'єро. 1924 р.

йому частину материного спадку й заборону використовувати у своїх фіглярських забавах славне й горде прізвисько Покленів. Так «народився» Мольєр.

У 1643 р. Мольєр разом із родиною Бежарів відкрив «Блискучий театр», бажаючи ставити «високі» трагедії, де головні ролі шляхетних героїв мав грати він сам — молодий красень, який прагнув завоювати Париж і заради цього рішуче відмовився від свого респектабельного середовища. На цю славетну кампанію були витрачені всі гроші, що їх отримав юнак. Однак на спектаклі, які іншим театрам давали чималі збори, публіка не йшла. Тож замість слави й визнання Мольєр отримав борги, з якими розрахуватися не зміг, через що потрапив до боргової ями, звідки його визволив батько. Тоді Мольєр вирішив змінити тактику й спочатку завоювати провінцію. У 1645 р. молоді театральні ентузіасти спорядили фургон із нехитрим начинням і вирушили за славою до провінції.

На такий крок могли відважитися лише молоді відчайдухи, бо провінційна сцена вже мала своїх улюбленців. Ними були або ярмаркові трупи, що ставили народні фарси, іноді грубуваті й напівпристойні, або виступи італійських акторів-імпровізаторів (так званої «комедії дель арте») з їхніми жвавими діалогами та веселими сюжетами. І на молодих парижан, які привезли трагічний репертуар, провінція їх міняти не збиралася. Що мав робити Мольєр? Він кинув виклик своїм суперникам і, об'єднавши дві комічні традиції, створив свій особистий театр. Відтепер трупа отримала не тільки Мольєра-актора,

а ще й драматурга, який спочатку переробляв чужі, а потім почав писати й свої поки що невеличкі веселі п'єси.

У 1655 р. в Ліоні була поставлена перша велика комедія Мольєра «Навіжений, або Все не в лад», що користувалася серед глядачів неабиякою популярністю. Сподобалася вона й принцу Конті, з яким Мольєр колись навчався. Він дозволив трупі взяти назву «Власні комедіанти принца Конті». Тринадцять років трупа Мольєра завойовувала провінцію і, досягнувши мети, вирушила до Парижа.

Звичайно ж, там провінційних акторів ніхто не чекав. Однак чи то слава їх все-таки випередила, чи просто примхлива Фортуна привітно всміхнулася Мольєру, але його театр таки домігся виступу перед молодим королем Людовіком XIV. Важливість цього виступу важко було переоцінити. Тож не дивно, що Мольєр надзвичайно серйозно поставився до майбутнього спектаклю й вибрав для постановки, звичайно ж, «високу» трагедію П'єра Корнеля, який тоді вже користувався у Франції незаперечним авторитетом. Проте вкотре трагедія підвела Мольєра — зал залишався незворушним. І ось тоді драматург наважився на ризикований і водночас зухвалий крок: він попросив у короля дозволу показати невеличку комедію, яка дуже подобалася провінційній публіці. «Сміливців супроводжує успіх» — цей давньоримський вислів справдився, бо успіх перевершив усі сподівання, і сам Людовік XIV сміявся до сліз. Король передав Мольєрові приміщення старого театру Пті Бурбон, призначивши чималий пенсіон, а брат короля дозволив акторському колективу називатися трупа «Брата короля».

Нарешті в Мольєра з'явився час на драматургійну творчість: одна за одною з'являються його комедії, а гра самого автора була незрівнянною. Дуже швидко трупа «Брата короля» стала однією з найулюбленіших у парижан. Проте цей успіх породив і заздрісників. Через них у розпал сезону мольєрівська трупа була позбавлена приміщення й опинилася на вулиці. Конкуренти Мольєра засиляли своїх агентів до його акторів, аби переманити їх до себе, але жоден із них не зрадив драматурга в цей скрутний час. Тим часом Фортуна знову всміхнулася Мольєру: сам король Франції перейнявся майбутнім його театру. Трупа отримала приміщення Пале-Роялю та дозвіл відремонтувати театр за королівський кошт. Парадокс: колись старий Поклен мріяв за допомогою королівського двору відвадити свого сина від лицедійства, а тепер саме театр

Nota Bene

Комедія — жанр драми, у якому сатиричними й гумористичними засобами відображається смішне в житті, висміюються потворні суспільні й побутові явища, людські вади, у яких характери, ситуації і дії представлені в смішних формах. Мольєр уважав, що мета комедії — зображення і висміювання людських недоліків.



Мольєр

наблизив Мольєра до вінценосної особи та її двору.

Якось непомітно, крок за кроком, Мольєр змінив саме ставлення до комедії. Якщо раніше веселий жанр тільки розважав і потішав публіку, часто потураючи її вульгарним смакам, то п'єси Мольєра, викриваючи й особистісні, й суспільні вади, намагалися виховувати її, стверджуючи певні громадянські ідеали. Така п'єса отримала назву «висока» комедія». Сміх викликала не ситуація, у яку потрапляла дійова особа, (скажімо, як у Шекспіра в його комедіях помилок), а її характер і

вдача: наприклад, пан Журден через маніакальне прагнення стати шляхтичем сам виставляє себе на глум. Якщо раніше серед недоброзичливців Мольєра були в основному його конкуренти, то поступово до них долучилися й ті, кого комедіограф висміював у своїх творах.

Найгучніший скандал стався 12 травня 1664 р., коли мольєрівський театр поставив комедію «Тартюф». У тогочасній Франції надзвичайно потужною силою були єзуїти, які прагнули впливати на життя французів скрізь: від сільської кухні до королівського кабінету. Релігійний фанатизм суспільства був таким великим, що нерідко люди позбавляли спадку своїх близьких, відписуючи майно церкві. Тільки часто між проповідями святенників і їхніми вчинками різниця була такою ж, як між пеклом, яким вони лякали обивателя, і раєм, куди через свої гріхи вони самі навряд чи мали шанс потрапити.

Головним героєм скандальної п'єси був Тартюф — хитрий святенник, який мешкав у родині дворянина Оргона. Він настільки підкорив своєму впливові господаря, що той, у всьому вбачаючи гріх і мріючи тільки про спасіння душі, не помічає, що насправді криється за лицемірними проповідями його нахлібника. А Тартюф хотів накласти руку на майно пана Оргона та водночас спокусити його дружину. Господар надто пізно починає розуміти, що діється: масток уже переданий лицеміру. І тільки втручання короля (усі розуміли, що в підтексті йшлося про «короля-сонце») відновило справедливість. Відтоді у Франції, та й не тільки в ній, лицемірних, підступних людей, які прикривали свої темні справи благочестивими проповідями, почали називати «тартюфами». Це — найвищий ступінь визнання письменника, коли власні імена героїв його творів стають прозивними, як це було, скажімо, із Софокловим Едіпом, із Сервантесовим Дон Кіхотом, із Дон Жуаном Тирсо де Моліні та ін. А нині

навіть комп'ютерні програми пропонують варіант «тартюф» (з маленької літери) як синонім до слова «лицемір».

Під час вистави фанатична католичка королева-мати на знак протесту покинула зал. Можливо, Людовік XIV і не заборонив би комедію, адже особливою релігійністю він не вирізнявся, а свою абсолютну владу не хотів ділити ні з ким, у тому числі й з єзуїтами. Однак король змушений був зробити вигляд, що невдоволений. Якийсь священик після постановки «Тартюфа» звернувся до нього: «Певна особа або, точніше, демон у тілесній оболонці й в людському образі... заслуговує публічних тортур і спалення». Мольєр нажив собі надзвичайно сильного ворога — єзуїтів і католицьку церкву, які домоглися заборони вистави. Тож драматург написав королю: «Тартюфи ввійшли в довіру до Вашої величності... оригінали добилися заборони копії».

У церквах священики проклинали і «Тартюфа», і його автора. Довгі роки драматург боровся за повернення свого твору на сцену й домогся дозволу тільки після смерті королеви-матері, скориставшись, як завжди, добрим ставленням до нього короля.

Водночас він і сам допомагав Людовіку XIV. Так, особливою гордістю «короля-сонце» був Версаль, яким він завжди вихвалявся перед іноземними посольствами. Тож коли до Парижа приїхав посол турецького султана, французький король не без відчуття зверхності сказав, що навряд чи в султана є щось подібне за красою й пишністю. Ображений турок відповів, що кінь його повелителя прикрашений коштовностями більше, аніж сам король Франції. Такої зухвалості «король-сонце» стерпіти не міг, але що робити? Дипломата не стратиш, та й війною на Османську імперію не підеш. Ось тоді на допомогу прийшов Мольєр, якому король замовив комедію, у якій би висміювалися всілякі турецькі церемонії. Так з'явився **«Міщанин-шляхтич»**.

Однак хто уявляє Мольєра королівським підлесником, який ладен витерпіти будь-що заради монаршої милості, той дуже помиляється: не король посварився з Мольєром, усе сталося навпаки. Коли Людовік XIV віддав пільгове право на музичні вистави видатному французькому композитору Люллі, то Мольєр не лише відмінив прем'єру нової комедії в королівському палаці, а й викинув із неї пролог, у якому прославляв короля. Що й казати, вчинок, як на ті часи, досить мужній. Вистава **«Гаданий хворий»** користувалася в публіки шаленим успіхом і закінчувалася овацією Мольєру і як автору, і як актору. 17 лютого 1673 р., коли йшов четвертий спектакль, великий комедіограф почував себе зле — він уже давно хворів. Проте через присутність у залі членів королівської родини й іноземних гостей виставу розпочав. Публіка помітила стан Мольєра, але комедія була зіграна до кінця. Після вистави драматурга віднесли додому й кинулися шукати



*Пам'ятник
Мольєру*

священика. Тільки третій абат згодився піти до автора «Тартюфа», але було вже пізно — Мольєра не стало. Після смерті великого комедіографа церква захотіла взяти реванш і відмовилася ховати його за католицьким обрядом. Удова драматурга поспішила в Сен-Жермен просити аудієнції в короля. Людовік XIV наказав архієпископу уникати галасу й скандалів. Дуже неохоче той підкорився, але наказав поховати Мольєра вночі (подібна ситуація згодом повториться з Вольтером, коли церква цинічно заявить, що «труп ворога добре пахне»).

У ніч з 21 на 22 лютого 1673 р. тіло Мольєра з вулиці Рішельє, де він мешкав, принесли на кладовище святого Йосипа, де церква дозволяла ховати самогубців і нехрещених дітей.

Шлях процесії, яку супроводжували шестеро дітей із хору зі свічками, освітлювали смолоскипами. Зібрався натовп 700–800 чоловік. Отже, Мольєра поховали вночі, але зовсім не таємно, як того хотіли колеги Тартюфа.

На початку XIX ст. у Французькій академії, яка свого часу відмовилася прийняти до своїх лав Мольєра, установили його бюст, де було написано: «Для його слави не потрібно нічого, але для нашої слави потрібен ВІН».

Щороку 17 лютого в славетному паризькому театрі «Комеді Франсез» ставлять п'єсу видатного француза, яка незмінно закінчується сценою, у якій востаннє зіграв Мольєр — великий пересмішник, який так любив людей і життя.

«МІЩНИН-ШЛЯХТИЧ» (1670)

*Немає жанрів високих або низьких,
а є твори цікаві або нудні.*

Вольтер

Цей вислів Вольтера став крилатим і не втратив свого сенсу дотепер. Справді, у добу класицизму (як і в інші епохи) бували й нудні трагедії, хоча вони вважалися «високим» жанром, і цікаві комедії, хоча й належали до «низьких» жанрів. Однак значно цікавіше інше: а які конкретно твори і якого конкретно автора мав на увазі Вольтер, формулюючи цю сміливу як на той «регламентований» час думку? Можна висунути гіпотезу, що першопопштовхом для неї могли бути саме комедії Мольєра, і ось чому.

По-перше, Мольєр підніс жанр комедії, яка до нього зазвичай розважала невибагливий ярмарковий натовп, до рангу «високої»

комедії, що виховувала. Мольєр узагалі полюбляв висміювати вади сучасного йому суспільства: манірність і схильність деяких аристократів до пишних фраз, їхню салонну фальш водночас із брутальністю в поводженні зі своїми підлеглими («Кумедні манірники», 1660); безпідставні претензії буржуа на аристократизм, інтелігентність, освіченість («Міщанин-шляхтич», 1670); некомпетентність, зарозумілість і зажерливість лікарів («Хворий, та й годі», 1673). Недаремно ж він заявив: «Найкраще, що я можу робити, — це викривати в смішних зображеннях вади мого століття».

По-друге, комедії Мольєра були настільки художньо довершеними, що публіка просто забувала про всю класицистичну ієрархію жанрів і від душі сміялася. Повною мірою сказане стосується перлини світової драматургії — комедії «Міщанин-шляхтич».

Сюжет

Сюжет комедії «Міщанин-шляхтич» простий: у Парижі живе такий собі пан Журден — багатий міщанин, точніше «буржуа», торговець-крамар (в оригіналі твір так і називається «Le bourgeois gentilhomme» — «Буржуа-шляхтич»). У нього є дружина й донька Люсіль, у яку закоханий сусід, юнак із міщанського стану Клеонт, і вона його теж кохає. Пані Журден не проти того, аби молодята побралися. І все було б добре, але в пана Журдена з'явилася мрія стати шляхтичем. Це прагнення в нього таке сильне, що полонило всі його думки, бажання й навіть здоровий глузд, ставши буквально манією.

Сім'я стурбована — ще б пак, розважливий розумний глава сімейства, досягнувши сорокарічного віку, раптом забуває народну мудрість — «Знайся віл із волон, а кінь із конем» або «Не у свої сани не сідай», заводить дружбу з графом Дорантом, який йому зовсім не рівня, та ще й постійно позичає цьому шляхтичу гроші. Окрім того, позамовляв собі чудернацьких і дорогих «аристократичних» костюмів, які йому шили так, що часто він їх навіть одягти не міг («Пан Журден: Я сьогодні вбрався так, як убирається шляхетне панство, а мій кравець прислав мені такі вузькі шовкові панчохи, що я втратив був усяку надію їх натягти...»). А ще пан Журден найняв цілий гурт учителів танців, музики, фехтування, філософії, які з нього беруть чималенькі гроші. Причому серйозно вчитися, докладати зусиль він не хоче, а швидше імітує навчання, бо в аристократів прийнято наймати собі наставників. Учителі чудово розуміють, що фактично оббирають



Ілюстрація до вистави комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич». XVII ст.

**Цей серйозний жанр —
комедія...**

Як це не дивно, але похмура трагедія і весела комедія виникли зі свят на честь еллінського бога родючості Діоніса — Діонісій. Як сказав Н. Буало, «вінчалися лаврами видовища трагічні, / А з того вирости й комедії античні». Чому ж тоді до цих «рідних сестер» таке принципово різне ставлення? Чому в добу класицизму трагедія пишалася в шатах «високого» жанру, а комедія частенько задовольнялася блазенським ковпаком «низького» жанру?

Перша частина Діонісій була похмурою (бог зникав — приходила зима), і суголосними цьому були похмури трагедії. Друга їхня частина була нестримно веселою (Діоніс повертався, «приводячи» за собою весну), і відповідно до цього ставилися веселі комедії. До того ж термін «комедія» має не дуже «шляхетне» походження: «комос одє» буквально означає — «пісня веселого натовпу», того самого натовпу еллінів, який вітав повернення свого бога родючості.

Чи не тому класицисти, які орієнтувалися на вишукані смаки аристократів, тобто вищих прошарків суспільства, дещо зневажливо дивилися на «мистецтво натовпу», ярмаркову розвагу — комедію. Недаремно ж учитель філософії у «Міщанині-шляхтичі» називає своїх колег — учителів танців і музики — «ярмарковими комедіантами».

Заслуга Мольєра в тому й полягає, що він возвеличив комедію до рангу «високого» жанру.

міщанина, і з усіх сил намагаються залишитися в його домі, бо він їм добре платить («Учитель танців: *Тепер у нас з вами діла з головою. Учитель музики: Ого, ще б пак! Ми знайшли саме такого чоловіка, якого нам треба! Його фантазія — вдавати з себе галантного кавалера — просто скарб для нас! Звичайно, панок наш — людина зовсім темна, плеще про все, не тямлячи нічого, і аплодує кожній нісенітничі, та за його гроші можна пробачити йому всяку дурість. Розуміння мистецтва в нього в гаманці, а похвала його — червінці, і цей міщанин-неук, як бачите, платить нам значно краще, ніж той високородний вельмож, який нас сюди привів»).*

І всі ці нерозважливі кроки Журден робить із незмінною «мотивацією» — мовляв, так прийнято в аристократів...

Однак коли він відмовив Клеонту віддати за нього заміж Люсіль лише тому, що той не шляхтич, а особливо тоді, коли пані Журден відчула, що її чоловік захопився іншою жінкою (бо й це прийнято в аристократів), сім'я розуміє — потрібно щось робити...

І тут стає в пригоді розумний слуга Клеонта — Ков'ель (образ «служиспритника» у світовій літературі — тема окремої серйозної розмови), який починає діяти. Він чудово розуміє, що пан Журден ніби захворів (Ков'ель про Журдена: «Хіба ж ви не бачите, що він із глузду з'їхав?»), і єдиним способом чогось домогтися від нього було зробити або говорити про щось, пов'язане з дворянством, а найкраще — імітувати процедуру нагородження пана Журдена дворянським званням.

Після справжнісінького фарсу з переодяганням (Клеонт «став» сином

султана, а Ков'ель — його перекладачем) міщанин Журден нарешті отримав те, чого так прагнув, — його було посвячено в «мамамуші», тобто він «став» хоч і турецьким, але таки шляхтичем. А оскільки «син султана», звісно, теж «був шляхтичем», то новоспечений «мамамуші» — пан Журден — залюбки віддає за нього заміж свою дочку.

Особлива роль у комедії в аристократів — графа Доранта й маркізи Дорімени. Бездоганно вишукані зовні (особливо на тлі незграбності Журдена), вони зовсім не вирізняються внутрішньою шляхетністю. Граф тонко й цинічно грає на згубній пристрасті Журдена, постійно оббираючи його (пані Журден до чоловіка: *«Цей панок робить із тебе діїну корову»*). Адже, попри постійні обіцянки віддати борги, шляхетний хитрун просто не має грошей, аби хоч коли-небудь їх повернути, навіть якби він цього й хотів. А для того аби простака-міщанин легше розлучався зі своїми грошима, добре знаючи про його манію стати шляхтичем, він уживає «гіпнотичні» для Журдена фрази на кшталт: *«Саме сьогодні ранком я говорив про вас у королівській спочивальні...»* Мало того, він дурить ще й маркізу Дорімену і знову-таки за рахунок Журдена, який передав своїй «дамі серця» дуже дорогий перстень із діамантом, бо чув, що саме так прийнято у справжніх аристократів. «Шляхетний граф» сказав маркізі, яка йому самому подобалася, що цей коштовний подарунок їй зробив саме він, Дорант.

Однак пані Журден розгадала «хитрі» плани свого чоловіка, і він почувається ніяково, коли вона застає його під час прийому цієї «шляхетної» парочки. Зрештою, як і годиться в комедії, усе закінчується щасливо: Люсіль одружується з Клеонтом, їхні слуги, Ков'ель і Ніколь, теж, і той самий нотаріус має зареєструвати ще один шлюб — графа Доранта з маркізою Доріменою. До речі, про те, що граф бідний мов церковна миша (інакше для чого йому було робити нещирі компліменти міщанинові Журдену, до якого він насправді ставився з презирством?), ніхто, крім пані Журден, не здогадується. А пан Журден думає, що граф «виручив» його, одружившись із маркізою, аби розвіяти підозри пані Журден щодо Дорімени. Так весело, але з якимось присмаком співчуття до пана Журдена, закінчується комедія Мольєра.

Композиція і проблематика

Будова комедії чітка й добре продумана: вона складається з 5 дій, як і було усталено в класицизмі.

Дія твору розгортається протягом одного дня (єдність часу дотримана) у будинку пана Журдена (витримана й єдність місця). Основна дія не переривається другорядними сюжетними лініями (якщо не вважати за таку лінію кохання Ков'еля й Ніколь), отже, і ця вимога виконана.

Водночас Мольєр сміливо вводить до драматичного твору балет. Це було прямим порушенням вимог класицистів, які забороняли змішувати різні жанри, адже балет — окремий вид мистецтва.

У комедії «Міщанин-шляхтич» наявна ціла низка проблем. Тут реалізована важлива настанова класицизму — прагнення виховати глядача, адже Мольєр не лише розважав, а й повчав глядача. Тому перша група проблем твору — проблеми суспільні, ідеологічні та дидактичні.

**«Не у свої сани
не сідай»**

Перша з проблем комедії втілена вже в самій її назві — «Міщанин-шляхтич». У цих словах поєднане непокєднуване, це яскрава антитеза.

Нам навіть важко уявити, наскільки несумісними були поняття «міщанин» і «шляхтич» у ті часи. Це майже фантастична ситуація, щоб міщанин Журден, який заробляв на життя крамарюючи (торгуючи різним товаром, крамом), раптом захотів стати шляхтичем і вести спосіб життя, притаманний аристократії. Це в наш час із першого погляду іноді важко зрозуміти, до якого суспільного кола належить людина, з якою ми щойно познайомилися. Більше того, демократичними країнами часто керують люди різних професій, які походять із різних суспільних прошарків.

А за часів Мольєра життя міщанина та шляхтича відрізнялося практично всім: освітою, поведінням, побутом, манерою одягатися... Тож на вулиці з першого погляду можна було визначити, хто перед тобою — якийсь буржуа чи високородний шляхтич. При всьому цьому часто грошей у міщан було набагато більше, ніж у шляхтичів, а ось розкошів і поваги — значно менше. І саме шляхтичі від народження мали права, яких були позбавлені інші верстви суспільства, аристократи вважалися найкращою частиною суспільства, вони керували країною й визначали її долю. І панові Журдену, заможному міщанинові, стало тісно в межах свого стану, захотілося потрапити до верхівки суспільства, «видряпатися знизу нагору». Журден обрав для цього форму зовнішнього наслідування життя аристократів, не бажаючи особливо обтяжувати себе справжнім навчанням. Як мовилося, ця манія довела його до того, що він вирішив навіть завести коханку-аристократку, бо саме так «заведено в аристократів»: *«Ничого не пошкодую, щоб протоптати собі стежку до її серця. Вельможна дама має для мене особливу, чарівну принадність; таку честь я ладен купити за всяку ціну...»* Отже Дорімену він не кохає, а зв'язок із «вельможною дамою» лестить його самолюбству. Він навіть не прагне її кохання, не добивається його, а ладен саме «купити за всяку ціну», як справжнісінький крам. Тому й дарує їй дорогий перстень із діамантом, передаючи його через графа Доранта. А про те, що він одружений і стосунки з маркізою Доріменою були б подружньою зрадою, «міщанин-шляхтич» не згадує взагалі.

Журден чудово розуміє, що сім'я не схвалює його прагнення потрапити до кола аристократів, наслідувати їхні зовнішність і манери, дружити з ними: *«Сто чортів! Усі мені дорікають, що я, мовляв, злигався з вельможними панами, а на мою думку, немає нічого приємнішого, як знатися з вельможним панством. Від них маєш тільки повагу та шану. Далєбі, я дав би собі на руці два пальці відрубати, аби народитися вдруге — графом чи маркізом»*.

Отже, він широко шкодує, що народився міщанином, а не шляхтичем. Якщо тепер ми говоримо про те, що людина сама визначає свою долю, робить кар'єру, то в ті часи найважливішим було народитися саме аристократом, адже від народження така людина мала більше прав, ніж усі інші. Журден був розумним чоловіком (попри єдину пристрасть, яка затьмарила йому розум і яку висміяв Мольєр), тому бачив, що найбільшу повагу й найвищі посади у Франції мають саме шляхтичі. До того ж їм притаманні високий рівень культури та вишукані манери. Саме тому він і рветься в шляхтичі, щоправда, добиваючись лише того, що стає для всіх посміховиськом (*«Дорант: У цього доброго міщанина, як бачите, вельми кумедні манери»* або: *«Ручуся вам, що другого такого навіженого, як оцей наш дивак, у цілому світі не знайдеш!»*).

Натомість пані Журден дивиться на всю цю ситуацію й, зокрема, на «шляхетну пристрасть» свого чоловіка зовсім по-іншому. Керуючись здоровим глуздом, вона добре розуміє, що і їм із чоловіком, і їхній доньці краще спілкуватися з людьми їхнього кола, суспільного стану. І навіть якщо панові Журдену поталанило віддати Люсіль за аристократа, то їхні онуки

«ДІМ МОЛЬЄРА»

Один із найвідоміших театрів світу, паризький театр «Комеді Франсез», іноді називають «Театром слова». Його спектаклі належать до високої драматургії, які шанують, як найвеличніші національні надбання.

Після смерті Мольєра в Парижі існувало два провідних театри — «Генего», основою якого була колишня трупа Мольєра, і «Бургундський отель», що ставив переважно трагедії. Між ними «спалахували» справжнісінькі війни за прихильність короля. Зайняті інтригами, їхні власники не помітили, що глядачів у них ставало чимдалі менше. Для збереження національного театру 18 серпня 1680 р. король Людовік XIV, палкий прихильник Мельпомени, об'єднав ці трупи. До нового театру, що отримав назву «Театр французьких комедіантів», перейшли лише кращі актори. Це було унікальне явище, адже за декретом короля театр фінансувався державою, а володіли ним актори.

Хоча «Комеді Франсез» заснований після смерті великого комедіографа, його часто називають «Дім Мольєра». Театр розміщено в Пале-Роялі, саме там, де востаннє у своєму житті вийшов на сцену великий Мольєр.



Будівля театру
«Комеді Франсез»

швидше за все соромилися б свого міщанського походження, уникали б або ставилися з презирством до своїх дідуся й бабусі, тобто до них із паном Журденом: *«Твоїй дочці потрібен чоловік до пари: для неї чесний, заможний, гарний на вроду хлопець набагато кращий від будь-якого шляхтянчика — жебрака та потвори... Нерівний шлюб завжди нещасливий. Не хочу я, щоб мій зять дорікав моїй дочці ріднею, щоб мої онуки соромилися називати мене бабунею».*

Отже, першу з проблем комедії можна сформулювати за допомогою крилатого вислову «Не у свої сани не сідай». То, може, як сказав Клеонт, *«негідно ховати своє справжнє походження, з'являтися товариству на очі під чужим титулом, видавати себе не за те, що ми є насправді»?* Може, краще реалізувати себе у своєму природному стані? Таке виховне, дидактичне питання ставить Мольєр у своєму творі.

**«Знайся віл із волем,
а кінь із конем»?**

Тісно пов'язана з першою й наступна проблема — чи може людина в жорстко регламентованому станомому суспільстві (яким була тогочасна абсолютистська Франція) піднятися на вищий шабель суспільної драбини, перейти зі стану міщанства (буржуазії) до стану аристократів (шляхтичів)?

Пан Журден, вислухавши аргументи своєї дружини щодо необхідності «знати своє місце» в суспільстві, дорікає їй за відсутність життєвих амбіцій: *«Отак собі міркують обмежені люди: не мають навіть бажання видряпатися знизу нагору! Досить балачок! А таки наперекір вам усім моя дочка буде маркізою! А як розлутуєш мене ще дужче, то я з неї герцогиню зроблю!»*

З одного боку, тодішні глядачі дивилися виставу, з якої можна було зробити такий повчальний висновок — не можна ставати таким посміховиськом, як Журден. Звісно, передовсім це стосувалося збагатілих міщан, які мали низький, «неаристократичний», рівень культури (нині таких презирливо називають «нуборішами»).

Тим самим Мольєр ще й своєрідно полоскотав самолюбство деяких шляхтичів. Можливо, переглядаючи виставу й підсміюючись над Журденом (а отже, відчуваючи себе розумнішими, вищими за нього), вони тішилися — мовляв, як ти, міщанине, не старайся, а все одно до нас тобі не дотягтися, аристократи є аристократами, тобто найкращими (*грец.* арісто — найкращий). Логічно припустити, що ця думка мала подобатися також придворним, та й самому Людовіку XIV. Адже можна було зробити й такий «соціальний» висновок: якщо шляхтичі до такої міри вищі за міщан, як манери й лоск графа Доранта і маркізи Дорімени вищі за смішні потуги, безпідставні претензії буржуа Журдена на аристократизм, інтелігентність та освіченість, то значить абсолютно законотвірним і виправданим є те, що

країною управляють аристократи. Отже, комедія Мольєра начебто стверджувала незмінність і правомірність розподілу французького суспільства на верстви.

Проте був ще й інший бік проблеми: а чи такі вже бездоганні шляхтичі, до кола яких прагне потрапити пан Журден? Дехто з аристократів був обурений тим, що моральні якості «шляхетних» Дорімени й особливо Доранта дуже далекі від шляхетності. Так, вельможний граф безсоромно обирає сім'ю Журденів, тонко й підло граючи на пристрасті Журдена, та ще й водночас зневажаючи й дурячи його. Так, він іронічно підхвалює міщанина при зустрічі, водночас підсміюючись над ним перед маркізою: *«Досить, досить, пане Журдене! Пані не любить довгих компліментів. Вона й без них багато вже чула про ваш гострий розум...»* (Стиха до Дорімени). *У цього доброго міщанина, як бачите, вельми кумедні манери*». Це було дуже незвично — так висміювати аристократів, бо сміятися можна було тільки над представниками нижчих суспільних верств: селянами, лакеями, тими ж таки міщанами. Адже в ті часи у творах класицизму аристократи були зазвичай ідеалізовані, героїзовані, а тут їх виставили в комедії, та ще й далекими від ідеалу!

А розумний глядач міг поглянути ще далі: якщо прості міщани (пан і пані Журдени, Люсіль, Клеонт) і навіть їхні слуги (Ков'ель і Ніколь) набагато симпатичніші за шляхетних лицемірів Доранта й Дорімену, то, власне, яке право мають такі «доранти» й «дорімени» правити нацією, країною? Лише тому, що, на відміну від міщанина Журдена, їм пощастило народитися шляхтичами?

До Великої французької революції (1789), яка написала на своїх знаменах гасла свободи, рівності, братерства (зокрема — рівності усіх людей від народження) і зрештою усунула аристократів («дорантів» і «дорімен») від влади, залишалось майже сто двадцять років, але її ключову проблему Мольєр порушив уже в XVII ст.

ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА Й ІДЕЯ СОЦІАЛЬНОЇ РІВНОСТІ

Згодом проблеми необхідності скасування станових привілеїв аристократії розглядатимуть французькі письменники-просвітники: Вольтер, Дідро, Руссо. У драматургії справу Мольєра продовжить ще один видатний французький письменник — П'єр Огюстен Карон де Бомарше. Герой його безсмертних комедій, слуга Фігаро, викличе шквал роздратування спадкоємців Доранта й Дорімени — аристократів XVIII ст. Цей «нікчемний плебей» після нескінченних докорів і повчань свого хазяїна, графа Альмавіви, заявить, що якби аристократи застосували до себе ті вимоги, які вони висувають до своїх слуг, то він не певен, що хоча б половина шляхтичів були б гідні стати слугами.

Глядачі комедій Бомарше (звісно, переважно аристократи) були обурені таким монологом, а дослідники творчості геніального французького комедіографа переказують тогочасну фразу про те, що Велика французька революція розпочалася не зі штурму Бастилії, а під час прем'єри трилогії про Фігаро.

Роль освіти в становому суспільстві

Однією з проблем у комедії є роль освіти в соціальному статусі людини, можливість однакового доступу всіх громадян до якісної освіти. Через увесь твір червоною ниткою проходить думка, що Журден не зміг у дитинстві й не може (а точніше — не хоче) у дорослому житті отримати повноцінну освіту, яку мають аристократи: *«Я ж спрах як хочу зробитися вченим! Така лють мене бере, тількино згадаю, що батько з матір'ю не вчили мене різних наук у дитинстві»*. А коли вчитель філософії спитав у Журдена про рівень його освіти, той відповів: *«Я вмію читати й писати»*. Інакше кажучи, за сучасними мірками він отримав початкову освіту.

Отже, аристократи мали більше прав від народження передовсім на отримання якісної освіти, а вже потім (зокрема, й завдяки цій освіті) — і на кар'єрне зростання та високе становище в суспільстві. Такої освіти, яку отримували аристократи, міщани просто не мали змоги отримати — батько та мати не вчили їх *«різних наук у дитинстві»*.

Тому Журденові тільки й залишається, що розкривати рота від здивування, коли учитель філософії називає йому галузі знань, яких може навчати: *«А що це за штука — логіка?..; Що ж вона розповідає, ота мораль?..; А що воно таке ота фізика?»* Зрештою, цю ж думку підкреслює анекдотична розв'язка цієї сцени: *«Навчіть мене, як його довідуватися, глянувши в календар, коли саме буває місяць, а коли не буває»*.

Однак те, що пана Журдена «батько з матір'ю не вчили різних наук у дитинстві», зовсім не означає, що вони були поганими батьками й не дбали про майбутнє сина. Річ у тому, що в абсолютистській Франції, де суспільство було поділено на різні соціальні стани, міщани не мали рівного зі шляхтичами доступу до якісної освіти. І таку поверхову «освіту» отримав не лише Журден, а й переважна більшість буржуа, міщан. «Логіка» була така: навіть повноцінна освіта представникам середніх і нижніх прошарків суспільства, якщо вони зможуть виконувати свої обов'язки, маючи навіть початкову освіту, уміючи лише читати та писати, як Журден?

Щоправда, іноді й нешляхтичі отримували аристократичну освіту. Так, добре усвідомлюючи роль освіти в житті людини, батьки самого Мольєра (шпалерник) і того ж Вольтєра (юрист) доклали великих зусиль, аби дати своїм синам якісну аристократичну освіту. Проте це були радше винятки, аніж правило.

Тому стає зрозумілим, чому Журден так часто потрапляє в кумедні ситуації, пов'язані з його невіглаством. З одного боку, можна сказати, що краще йому з його освітою та манерами й не мріяти «вилізти нагору», тобто стати шляхтичем, бо це виглядає смішно. До того ж навчатися серйозно (а це дуже важко, тут простою імітацією, найманням гурту вчителів справі не зарадиш) пан Журден

зовсім не хоче. Він прагне стати аристократичним, інтелігентним і освіченим, не докладаючи до цього жодних зусиль, а просто заплативши гроші, тобто він хоче неможливого.

Проте, з іншого боку, можна й запитати, а чому це міщани, порівняно зі шляхтичами, вже від народження «другосортні»? Чому вони не мають права на якісну, однакову зі шляхтичами освіту й відтак уже з дитинства не мають жодних шансів у конкуренції з аристократами?

Причому не так уже й важливо, чи до кінця цю проблему усвідомлював сам Мольєр у XVII ст., чи як геній звернувся до неї інтуїтивно — у комедії «Міщанин-шляхтич» вона вже поставлена, а це головне.

Класицизм очима Мольєра

У підтексті твору є ще й естетичні проблеми, пов'язані передовсім з оцінкою Мольєром тогочасної естетичної ситуації у Франції. Не забуваймо, що геніальний драматург, а нині національна гордість Франції — Мольєр — за життя належав до цеху розробників комедії — «низького» жанру. Тонкий психолог, який добре «вмів глибоко в серця людські сягати, / І таємниці там заховані читати» (*Н. Буало*), він не міг не відчувати зверхнього ставлення до себе не лише багатьох вельмож, а й навіть колег. Як мовилося, це ставлення конкретно проявилось в ганебній ситуації, коли талановитого письменника не обрали до Французької академії лише через те, що академіки з обуренням казали: «Хіба ми можемо проголосувати за цього Мольєра, який пише комедії та ще й грає в них? А тоді нам доведеться в поважному залі Академії сидіти поруч із блазнем?» При цьому до його творів ні в кого жодних запитань не було: вони були довершеними.



ОСВІТА Й СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС ЛЮДИНИ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Згодом проблему освіти людини у зв'язку з її суспільним статусом порушив англійський письменник-просвітник Джона-тан Свіфт у романі «Мандри Гуллівера» (1726). Згадаймо, що в Ліліпутії школа теж поділена на «різні коридори»: одних, як Журдена, навчали лише читати й писати, а ось аристократів — «високих» наук. Тим самим життєвий успіх, кар'єрний зріст людей «програмувалися» з дитинства.

А через дві сотні років після виходу «Міщанина-шляхтича» подібні проблеми порушував інший геніальний комедіограф — ірландець Джордж Бернард Шоу, якого недаремно називають «Мольєром XX століття». У його комедії квіткарка Елайза Дулітл (як міщанин Журден у комедії Мольєра) теж намагається стати «чарівною леді» і надолужує прогаяне в дитинстві, беручи уроки фонетики, отримуючи гуманітарну освіту. Утім, якщо ви захочете дізнатися, чим усе закінчилося, — прочитайте комедію Шоу «Пігмаліон» і перегляньте художній фільм, знятий за відомим мюзиклом «Моя чарівна леді»...

Недаремно ж, як висловився «ученою латиною» вчитель філософії, герой комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич», «*Sine doctrina vita est quasi mortis imago*» («Без науки життя майже подібне до смерті»).



Згадаймо подібну ситуацію з негативним ставленням іспанської церкви до літературної творчості Кальдерона: мовляв, як це він, священник, наважується «ганьбити» свій сан написанням драматичних творів? Ось якби Мольєр писав трагедії, а не комедії, тоді ніхто з академіків і слова б супротивного не сказав, адже трагік автоматично «зараховувався» до кола поважних людей. А за життя колючки зверхнього ставлення боляче ранили самолюбство великого пересмішника, який до того ж мав розвинене почуття власної гідності.

Ви вже вивчали автобіографічні твори (наприклад, повість Марка Твена «Пригоди Тома Соєра»). Однак автобіографізм, якісь особистісні факти життя письменника можуть бути розчинені, «уплетені» до текстової тканини будь-якого літературного твору, у тому числі й драматичного. Так, тогочасна зневага до комедії й комедіографів своєрідно відлунює в репліці вчителя філософії з приводу професій учителів музики, танців і фехтування: *«Та як ви смієте так безсоромно називати наукою речі, які не варті навіть того, щоб називатися мистецтвом! Це просто злиденне, жалюгідне ремесло вуличних борців, співаків та комедіантів!»*

Зрозуміло, вчителі фехтування, музики й танців такої образи «філософу» не подарували: *«Учитель фехтування: Геть, собачий філософе! Учитель музики: Геть, огидний педанте! Учитель танців: Геть, учена шкано! Учитель філософії: Що-о?! Ах ви ж, мерзенні шахраї!.. (Кидається на них, і всі троє починають його бити)...»*

Обурення учителів фехтування, музики й танців (представників, за висловом учителя філософії, *«жалюгідного ремесла вуличних борців, співаків і комедіантів»*) можна зрозуміти. За таку зневагу й образу вони добряче нам'яли боки представникові «високої науки». Цікаво, чи не виникало подібне бажання в самого Мольєра щодо деяких тогочасних «стражів жанрового регламенту»? Принаймні висміювання пихатості, презирливого ставлення вчителя філософії до своїх колег може сприйматися як своєрідна «відповідь» Мольєра тим, хто зневажав його власну професію, — комедіографію.

Хоча Мольєр був класицистом і навіть дружив із головним теоретиком цього напрямку — Н. Буало, проте як геніальний митець він не міг не бачити (а отже, як комедіограф і не висміювати) деякі надмірності цієї суворо вноормованої естетичної теорії. Це саме той випадок, який доводить, що справжній геній ніколи до кінця й повністю не вміщається в прокрустове ложе, «не втискується в шухляду» (*Б.-І. Антоніч*) жодного з літературних напрямів. Саме тому Мольєр іноді й порушував жорсткі приписи класицистичної поетики (правда, за це йому перепало від теоретиків класицизму, зокрема від того ж таки Буало).

Ми з вами вже говорили про те, що філософським підґрунтям класицизму був раціоналізм — філософська концепція, прибічники

якої звеличували людський розум («рацію»), а почуттям і емоціям відводили другорядне місце. Надмірне захоплення тогочасних мистецтвознавців і митців раціоналізмом, їхнє надмірне «розумування» своєрідно відобразилося в образі вже згаданого вчителя «цариці наук» — філософії. Створюючи цей образ, комедіограф ніби трохи підмінюється над ученими педантами та їхньою проповіддю «беземоційного» раціоналізму. Так, під час шойно згаданої сварки вчителів щодо того, чиє мистецтво важливіше (хто з них має більше шансів подовше брати гроші за уроки з «міщанина-шляхтича!»), пан Журден просить учителя філософії, як представника «найраціональнішої» з-поміж наук, вирішити цей конфлікт: *«Ах, пане філософе, ви прийшли саме вчасно із вашою філософією. Зробіть ласку, помирить оцих добродіїв».*

Одна з найсмішніших сцен комедії розпочинається академічно-повчальним тоном філософа: *«Ах, панове, чи ж можна так аж із шкури лізти? Та хіба ж ви не читали вченого трактату Сенеки “Про гнів”? Чи ж є що гіршого, ганебнішого за ту пристрасть, що робить людину подібного до лютого звіра? Хіба ж розум наш не повинен керувати всіма нашими почуттями? Учителю танців: Даруйте, пане! Але ж він (учитель фехтування. — Ю. К.) ображає нас обох, ставлячись із таким презирством до танців, яких я навчаю, та до музики — його професії! Учителю філософії: Серйозна людина не повинна зважати ні на які образи. Найкраща відповідь на них — стриманість і терпіння...»*

Однак після того, як кожен із трьох суперників починає хвалити саме своє мистецтво, із нашим філософом і його «раціоналізмом» раптом щось трапляється. Можливо, колеги його образили, нахваляючи танці, музику й фехтування і жодним словом не згадавши про філософію? А може, він теж хоче заробляти на «навчанні» Журдена якомога довше? Адже раптом міщанин-шляхтич (їхня спільна «дійна корова»), наслуховавшись музиканта, танцюриста й фехтувальника щодо переваг саме їхніх мистецтв і не маючи змоги платити всім одразу, залишить саме їх, а його, філософа, вижене. Хай там як, але вчитель філософії, миттєво втративши всю свою статечність, кинувся в бійку (ремарка Мольєра: «Усі вчителі, лупцюючи один одного, виходять»). Ця сцена, що розпочиналася статечно й раціоналістично-розважливо,



Театральна афіша
комедії Мольєра
«Міщанин-шляхтич»

закінчується в протилежній тональності — метушливо й по-балаганному весело.

Проте коли добряче пом'ятий учитель повертається до Журдена, між ними відбувається кумедна розмова, де філософ знову набуває «академічного» вигляду: «Пан Журден: *Ах, пане, мені дуже прикро, що вони вас побили! Учителю філософії: Пусте! Філософ до всього повинен ставитися спокійно, сприймати речі просто. Я складу на них сатиру в стилі Ювенала. Ого, вона їм добре дошкулить!..*»

Варто лише уявити, як сміявся Людовік XIV і всі його придворні на виставах «Міщанина-шляхтича», коли філософ погрожував колегам сатирою в стилі римлянина Ювенала... Ще б пак, «страшнішого» покарання для них годі було й вигадати...

Провідні засоби творення смішного

Найголовнішим джерелом сміху в комедії «Міщанин-шляхтич» є **характер пана Журдена**, його надмірне прагнення стати шляхтичем (що втілюється вже в назві твору).

П'єса Мольєра — типова «комедія характеру», бо смішне в ній зумовлене не ситуацією, у яку випадково потрапляє герой («комедія ситуацій»), не його помилками («комедія помилок»), а є прямим наслідком особливостей характеру чи певної пристрасті героя (у цьому випадку — «міщанина-шляхтича»). Окрім того, як це часто буває в класицистичних творах, пристрасть героя свідомо перебільшена, акцентована. Тому смішне, «запрограмоване» цією пристрастю, реалізується на всіх рівнях твору.

Насамперед, оскільки ми розглядаємо драматичний твір (де, на відміну від епосу, обмаль розповідей, описів, розгорнутих міркувань тощо), то більшість відомостей про героїв і розвиток дії в ньому ми отримуємо з діалогів, монологів та реплік дійових осіб.

Журден — абсолютно нормальна й розумна людина — раптово на очах змінюється, коли йдеться про шляхту. Так, переодягнений турком Ков'ель миттєво увійшов до нього в довіру, варто йому було лише сказати, що Журденів батько був не крамарем (міщанином), а шляхтичем (аристократом): *«То був справжній чесний шляхтич. Пан Журден: Мій батько? Ков'ель: Атож. Пан Журден: Он як можна вірити людям! Ков'ель: А що? Пан Журден: Знайшлися такі йолоти, які запевняють мене, що він був крамарем!»*

І тут у вустах Ков'еля, який давно вже збагнув Журденову пристрасть, «нешляхетна» професія крамаря раptom «перетворюється» на таке собі «хобі аристократа». Замість сказати «продавав крам», або «крамарював», той уживає «замінюючий» вислів (перифраз) — «роздавав за гроші»: *«Ваш батько зроду не крамарював. Просто батько ваш охоче вибирав той крам по різних місцях, наказував приносити до себе додому, а потім уже роздавав його своїм приятелям за гроші».*

Міщани, крамарі, буржуа (по-сучасному — бізнесмени) продають крам, тобто заробляють на прожиток торгівлею. Однак у тому й суть комедії, що Журден нізачо не хоче залишатися міщанином, а будь-що прагне потрапити до кола шляхтичів! Тому він не любить, коли йому нагадують про його нешляхетне походження, зокрема про «нешляхетну» професію його батька. Отже, якби Ков'ель сказав прямо, що Журденів батько торгував, тобто був міщанином, то швидше за все він не ввійшов би до нього в довіру, і вся бутафорія з переодяганням на турків не відбулася б. А отже, Клеонт не одружився б із Люсіль, а він, Ков'ель, — із Ніколь. Невесела перспектива для закоханих, що й казати. Тому він і лукавить, заявляючи, що батько Журдена «зроду не крамарював».

Та варто було Ков'елеві трохи погратися словами уживши перифраз «роздавав своїм приятелям за гроші», як нешляхетне походження Журденового батька неначе «замаскувалося». Адже «роздавати своїм приятелям» — це означає дарувати. А подарунок є ознакою заможності та щедрої душі, шляхетності. Саме так чинили багаті аристократи, які жили тоді зовсім не з торгівлі, а завдяки своєму шляхетному походженню: чи то з прибутку за маєтки, чи то за рахунок жалування короля. Інакше кажучи, Ков'ель сказав неправду, бо Журден-старший таки крамарював — «продавав», але ця неправда набагато приємніша Журденові, ніж правда. Тоді в чому ж сміховинність репліки Ков'еля? А в тому, що це **оксюморон**, у якому поєднується несумісне: «роздавав приятелям» — тобто дарував (отже, він був шляхтичем), але «за гроші» — отже, продавав (а значить — він був міщанином).

Сміховинна також разюча невідповідність між, з одного боку, реальним рівнем освіти Журдена, а з іншого — його претензіями на **аристократизм, інтелігентність і освіченість**. Вона стає ще смішнішою, якщо врахувати, що він не хотів докладати зусиль до навчання, тобто хотів «здаватися», а не «бути». Так, намагаючись бути красномовним, Журден іноді плете таку «вишукану» нісенітницю зайлбженими штампами, що викликає сміх глядача.

Можна собі уявити, як сміялися присутні на постановках комедії Мольєра «король-сонце» та його рафіновані придворні, слухаючи деякі словесні «перлини» Журдена. Наприклад, коли цей «гречний залицяльник» хоче вразити маркізу Дорімену пишністю привітання: *«Це мені така честь, пані, що ви зробили мене щасливим... Я такий радий, що маю щастя... Ви були такі добрі... що обдарували мене такою ласкою... що вишанували мене своєю високою присутністю. Коли б я був гідний бути гідним такої гідності, як ваша... коли б само небо... із заздрості до мого щастя... послало мені... дало мені перевагу... щоб я міг заслужити... так би мовити...»*

Однак Журден у різних варіантах повторює одну думку: він радий, що маркиза прийшла. Цей «монолог» складається з тавтологій і повторів (тавтологія і повтори — фрази на кшталт «цукровий цукор» або «моя автобіографія» — є типовими помилками в мовленні неграмотних людей).

Подібний прийом застосований і в сцені, коли вчитель філософії допомагає Журдену написати маркизі Дорімені «шляхетну» записку. Той інтуїтивно відчуває, що його фраза: *«Прекрасна маркизо, ваші чудові оцєнята віщують мені смерть від кохання»* далека від досконалості, але не знає, що конкретно в ній не так, тому просить філософа *«ці самі слова сказати галантніше, яось делікатніше висловитися»*. Однак запропонований варіант йому теж не подобається (*«Учитель філософії: Нapiшiть, що полум'я її очей обернуло в попiл ваше серце, що ви i вдень i вночі терпите через неї жорстокі...»*). Зрештою, філософ, аби догодити щедрому учню, починає пробувати, який із варіантів улаштує Журдена: *«Можна насамперед написати й так, як ви самі сказали: “Прекрасна маркизо, ваші чудові оцєнята віщують мені смерть від кохання”; або: “Від кохання смерть мені віщують, прекрасна маркизо, ваші чудові оцєнята”; або: “Ваші оцєнята чудові від кохання мені віщують, прекрасна маркизо, смерть”; або: “Смерть ваші чудові оцєнята, прекрасна маркизо, від кохання мені віщують”; або ж: “Віщують мені ваші оцєнята чудові смерть, прекрасна маркизо, від кохання”...»* Отже, прийом той самий — плетіння мережива повторів, а глядач сміється.

Коли Дорімена й Дорант приходять до Журдена додому, той з усіх сил намагається грати роль галантного кавалера. Мабуть, Журден десь чув, що перед шляхетними дамами добре виховані шляхтичі кланяються рівно тричі! Однак що робити, коли кавалер, випадково не розрахувавши відстані, опиняється біля дами, так і не встигши зробити «необхідної» кількості поклонів? Ось як вирішує цю «проблему» пан Журден: *«...(Зробивши два поклони, спиняється занадто близько біля Дорімени) Відступіться трохи далі, пані. Дорімена: Що? Пан Журден: Відступіться трохи, щоб я міг ще втретє вам уклонитися. Дорант: Маркізо, пан Журден розуміється на витонченому поведженні»*.

Як бачимо, аристократична «галантність» у міщанина не дуже виходить. А іронічну фразу графа Доранта про «витончене поведження» Журдена інакше як знущанням над вайлуватим буржуа не назвеш.

Мольєр уміло використовує й прийоми народного театру, фарсу, маскараду, карнавалу. Так, уся сцена з «посвяченням» Журдена в мамамуші, додана Мольєром на прохання Людовіка XIV, аби висміяти турків, виконана саме в цій традиції. Там є все, що буває у

фарсах, у народних виставах: переодягнені «турки», одягання тюрбана на голову Журдена, смішні рухи, пантоміма, тарабарська мова («*Kari-gar камбото устін мораф. Устін йок катамадекі басум баче алла моран!*») або: «*Струф, стріф, строф, страф. Цей вельможний пан — гранде сеньйоре, гранде сеньйоре, гранде сеньйоре, а ця шляхетна пані — гранда дама, гранда дама...*»), недаремно ж пані Журден, побачивши свого чоловіка в такому вигляді, спитала: «*Чи не зібрався ти часом до маскараду?*»

Чи не найяскравішим фрагментом використання Мольєром традицій фарсу є сцена спілкування Журдена з дружиною після посвячення його в мамамуші. Ось тоді бідолашна пані Журден остаточно повірила, що її чоловік таки справді збожеволів: «Пан Журден (співаючи й пританцювуючи): *Га-ла-ба, ба-ла-шу, ба-ла-ба, ба-ла-да!* (Падає додолу). Пані Журден: *Ой Боже ж мій милосердний! Чоловік мій з глузду з'їхав!* Пан Журден (підводиться й виходить): *Цить, нахабо! Мусиш із повагою ставитися до пана "мамамуші"!* Пані Журден (сама): *Де він розум свій втратив? Побіжу ж я за ним... Крий Боже, ще на вулицю вискочить!*»

Звісно, усю цю маячню Журден терпів знову-таки через своє нестримне бажання стати шляхтичем. Адже «турок-Ков'ель» йому пообіцяв, що, ставши мамамуші, Журден «зрівняється з найвидатнішими вельможами на землі».

У «турецькій» сцені є типовий для ярмаркової вистави або народного анекдоту прийом: *переплутування компонентів усталених висловів, навіть ітамнів* (про таку ситуацію кажуть: чув дзвін, та не знає, де він). Унаслідок цього вони втрачають свій сенс, зберігаючи при цьому подібність із висхідними фразами, що само собою є смішним. Так, первісна фраза Ков'еля: «*Нехай пошле вам небо силу лева і мудрість гадюки!*» в «інтерпретації» Журдена

ЯК ФРАНЦУЗЬКИЙ МІЩАНИН «СТАВ» ТУРЕЦЬКИМ ШЛЯХТИЧЕМ

У «Міщанині-шляхтичі» Мольєр застосовує не раз бачений і використаний його трупом під час мандрів у провінції прийом ярмаркового фарсу. Адже фактично «Журден-мамамуші» і переодягнені «турками» Ков'ель, Клеонт та інші — це персонажі ярмаркової вистави. До слова, таке вільне використання автором традицій народного театру, італійської комедії дель арте, античної літератури та інших традицій є однією з причин успіху його творів.

Ось так комедіограф Мольєр зміг висміяти турків і тим самим задовольнити прохання свого закровителя Людовіка XIV, ображеного послом Османської імперії. Звичайно ж, зробити французького міщанина французьким шляхтичем Ков'ель не міг, адже для цього йому потрібно було «потрапити до Версалю». До того ж невідомо, як на таку «вільність» відреагувало б французьке дворянство, а надто придворні й сам «король-сонце». А ось «посвятити» простакуватого Журдена в «турецьке дворянство» (по-комедійному смішно цей «турецький сан» названий «мамамуші») було не надто важко.

зазвучала так: *«Зичу вам силу гадюки й мудрість лева»*. Тож у цьому разі переплутані компоненти двох відомих словосполучень: «мудрість гадюки/змії» (у багатьох міфологіях світу змія є символом мудрості) і «сила лева» (а ось лев символізує силу) в устах Журдена стали смішною нісенітницею — «сила гадюки» й «мудрість лева».

Щирий сміх викликають також миттєві метаморфози Журдена (які чимось нагадують зміну позицій героїв творів А. Чехова, особливо поліцейського наглядча Очумелова з оповідання «Хамелеон»). Вони теж пов'язані зі «шляхетною манією» героя. Так, кравець, який погано пошив костюм для «міщанина-шляхтича», уник скандалу лише завдяки тому, що вчасно зіграв на манії Журдена: *«Пан Журден: Що ж це таке? Ви пустили квіточки голівками донизу. Кравець: Але ж ви й слова не сказали, що хочете догори. Пан Журден: А хіба про це треба говорити? Кравець: Аякже. Усі аристократи носять тільки так! Пан Журден: Аристократи носять голівками донизу? Кравець: Авжеж, пане. Пан Журден: О! А й справді гарно»*.

Особливо ж кумедною є сцена, коли учні кравця просять у Журдена «преміальних»... за зіпсований костюм. Він дає їм гроші щоразу, коли вони звертаються до нього як до аристократа. У тогочасній Франції до представників кожного із суспільних станів уживалося особливе звертання. Так, міщанина, тобто буржуа, не могли назвати «шляхетним паном», оскільки він не був шляхтичем. Тим більше до нього аж ніяк не могли звернутися «ваша ясновельможносте», бо так зверталися не просто до шляхтичів, а до високопосадовців — міністрів. Ще вищий ранг означало звертання «ваша світлосте», адже так могли звертатися до найвищих державних сановників — канцлерів. І вже зовсім «захмарним» було звертання «ваша високосте». Так ушановували родичів самого короля!

Отже, учні кравця, знаючи про щедрість Журдена в усьому, що стосується підкреслювання його «шляхетності», навмисне перебільшували його суспільний стан: *«Шляхетний пане, зробіть ласку, дайте хлопцям децицію, щоб вони випили за ваше здоров'я. Пан Журден: Як ти на мене сказав? Учень кравця: Шляхетний пан. Пан Журден: "Шляхетний пан!" Ось воно що значить убратися так, як убираються вельможні особи! А вберися-но по-міщанському, то на тебе зроду не скажуть "шляхетний пан". (Даючи гроші). Маєш, оце тобі за "шляхетного пана". Учень кравця: Дуже вам вдячні, ваша ясновельможносте. Пан Журден: "Ясновельможносте!" Ого! "Ясновельможність!" Постривай, друже мій... "Ясновельможність" теж дечого варта, це ж неабияка дрібничка — "ясновельможність"! Маєш! Ось що дає тобі його ясновельмож-*

ність. Учень кравця: *Ваша ясновельможносте, ми всі вип'ємо за здоров'я вашої світлості.* Пан Журден: *«Вашої світлості»!* *Ого-го! Стривай, не йди ще. До мене — «ваша світлість»!* (Стиха, набік). *От, їй-право, якщо дійде до «високості» — увесь гаманець йому віддам.* (Уголос). *Тримай, ось тобі за мою «світлість»!* Учень кравця: *Глибока вам дяка, ваша ясновельможносте, за вашу ласку.* Пан Журден (набік): *Добре зробив, що спинився, а то я б йому всього гаманця віддав».*

У цій сцені відчутна **неприхована іронія**. Причому цей прийом ще й «оголений»: Журден сам коментує свої почуття, коли до нього підлещуються учні кравця, і в прямих звертаннях до них, і в репліках, позначених ремарками Мольєра («стиха, набік», «набік»).

Водночас останні репліки свідчать про те, що Журден зовсім не втратив здорового глузду, адже він сам ніби підсміюється над собою, а це є ознакою тверезої оцінки людиною своїх вчинків. До слова, про його природний розум свідчить і те, що він записав для пам'яті всі вісім позичок графові Доранту і тому знає суму його боргу не приблизно, а до останнього деньє (на наш манер — «до останньої копійки»). Тому знову й знову ми повертаємося до тієї ж думки. Як же сталося, що розумний, хазяйновитий, спостережливий чоловік, справи якого процвітають, який має гарну чесну сім'ю, раптом перетворюється мало не на блазня? **Пристрасть засліплює розум, а так бути не повинно** — таким є ще одне повчання великого пересмішника доби класицизму — Мольєра.

Н. Буало в «Мистецтві поетичному» поставив до комедіографів такі вимоги: *«Коли комедії ви хочете служити, / Природу лиш саму за вчительку візьміте. / Хто вміє глибоко в серця людські сягати / І таємниці там заховані читати, / Хто знає її джигуна, і снару, й марнотратця, / Од кого дивакам, ревнивцям не сховатися, / Той у комедії змалює легко їх / І разом виведе на сцену, як живих».* Поза будь-яким сумнівом Мольєр був чудовим знавцем людських сердець і геніальним митцем. То ж чи варто дивуватися, що амбітний Людовік XIV сказав йому невдовзі після прем'єри комедії «Міщанин-шляхтич»: «Ви написали чудову комедію, і жодна з ваших п'єс не принесла мені такого задоволення, як ця». Що ж, в естетичному смакові «королю-сонцю» не відмовиш.



1. Чому Мольєр зрештою звернувся до жанру комедії, а не трагедії?
2. Які комедійні традиції об'єднав драматург?
3. Чому комедії Мольєра називають «високими»? Чи є комедії «низькі»?
4. Чому, незважаючи на протекцію короля, Мольєр так і не став академіком?
5. Чи випадково в

сучасній Франції найвища театральна премія названа на честь Мольєра? Відповідь аргументуйте. **6.** Як ви розумієте вислів, написаний на бюсті Мольєра, установленому на початку XIX ст. у Французькій академії: «Для його слави не потрібно нічого, але для нашої слави потрібен ВІН»? **7.** Яку з п'єс Мольєра забороняли не лише інсценізувати, а й читати? Чому? **8.** Сформулюйте тему, визначте провідну ідею та основні проблеми комедії «Міщанин-шляхтич». **9.** Знайдіть у п'єсі Мольєра «Міщанин-шляхтич» ознаки класицизму. **10.** Чим незвична комедія Мольєра? Які види мистецтва поєднані в ній? У чому автор відходить від канонів класицизму? **11.** Розкрийте зміст назви «Міщанин-шляхтич». Порівняйте її з дослівним перекладом («Le bourgeois gentilhomme» — «Буржуа-шляхтич»). Чому, на вашу думку, перекладач запропонувала українському читачеві саме такий варіант? **12.** Якими засобами досягає Мольєр комічного ефекту в п'єсі «Міщанин-шляхтич»? Наведіть конкретні приклади їх використання в тексті. **13.** Проти кого спрямований головний сатиричний удар твору? Відповідь аргументуйте. **14.** Визначте основний конфлікт комедії. Розподіліть героїв на позитивних і негативних, визначте їхню соціальну приналежність. Прокоментуйте результати ваших спостережень. **15.** Як Мольєр розкриває характери персонажів? **16.** Охарактеризуйте Журдена. Визначте його позитивні й негативні риси, визначальну рису характеру. Чого він прагне, намагаючись стати шляхтичем? **17.** У комедії Мольєр іронізує і над естетикою класицизму. Порівняйте пісеньки з другої яви першої дії. Що між ними спільного, а чим вони різняться? Як вони співвідносяться з теорією «високого» та «низького» стилів? Як ви думаєте, для чого Мольєр увів їх до п'єси? **18.** За що пан Журден ображається на своїх батьків? Чи дійсно він прагне стати освіченою людиною? Що означає для нього «*видряпатися знизу нагору*»? **19.** Чому Журден прагне віддати свою дочку саме за шляхтича? Чого йому, заможному й успішному буржуа, бракує в житті? Відповідь аргументуйте цитатами. **20.** Чому пані Журден не хоче мати зятя-шляхтича? **21.** На чиєму боці ваші симпатії у сварці пані Журден із Доріменою (четверта дія другої яви)? Чому? **22.** Що таке шляхетність? Кого ви вважаєте шляхетною людиною? **23.** Чи можна вважати поведінку маркизи Дорімени насправді шляхетною? Відповідь аргументуйте. Чому для своєї комедії Мольєр обрав відкритий фінал? **24.** Людовік XIV замовив комедію, де були б висміяні турецькі церемонії. Чи вдалося це Мольєру? А кого ще висміяв великий комедіограф? **25.** Як традиції Мольєра втілилися в українській літературі XIX–XX ст.? Наведіть конкретні приклади.



26. Спробуйте продовжити комедію й написати шосту дію. Як, на вашу думку, складуться подальші стосунки в родині Журдена? Між Журденом і Дорантом? Дорантом і Доріменою? **27.** Напишіть мініатюру на тему «Похвала Мольєрові».

Узагальнення за розділом «ІЗ ЛІТЕРАТУРИ КЛАСИЦИЗМУ»

Класицизм (від *латин.* *classicus* — взірцевий, першокласний) — напрям у європейському мистецтві й літературі XVIII ст., який орієнтувався на античні зразки, що проголошувались ідеальними, класичними, гідними наслідування. Він вирізнявся суворою регламентацією, вимогою твердого дотримання чітких, раз і назавжди встановлених норм і правил, викладених у різноманітних поетиках (наприклад, у «Мистецтві поетичному» Н. Буало).

Для драматургії це «правило трьох єдностей» — часу, місця і дії. Правило єдності часу вимагало, щоб дія драматичного твору відбувалася за один день; правило єдності місця полягало в тому, щоб дія драматичного твору відбувалася в одному місці (наприклад, у будинку Журдена); правило єдності дії вимагало, щоб основна дія драматичного твору не переривалася сторонніми сюжетними лініями.

У мовному оформленні творів класицизм орієнтувався на теорію трьох стилів (високого, середнього, низького), вимагалися ясність і чистота мовних висловів.

Існувала чітка ієрархія жанрів літератури: найважливішими вважались античні (трагедія, епопея, ода, дидактична поема).

Підкреслену нормативність помітно вже на рівні ієрархії літературних родів. Найпрестижнішою вважалася драма, яка поділялася на жанри: «високу» трагедію та «низьку» комедію. Комедія була і віршована, і прозова, тоді як «висока» трагедія писалася виключно віршами! Згідно з приписами класицизму, змішувати жанри (наприклад, із комедії і трагедії робити трагікомедію) категорично заборонялося.

«Високі» жанри призначалися для високих суспільних станів (передовсім дворян), а «низькі» — суспільним низам (міщанам, селянам).

Класицизм досяг найвищого розквіту у Франції, поширившись майже по всій Європі, особливо в тих країнах, де були сильні монархічні режими.

Найвидатніші представники літератури класицизму:

П. Корнель, Ж. Расін, Мольєр, Н. Буало, Ж. де Лафонтен, Ф. Малерб; згодом — просвітники Вольтер, Ж.-Ж. Руссо (Франція); А. Поуп (Велика Британія).

Митці класицизму хаотичності, ілюзорності й швидкоплинності навколишнього світу протиставляли підкреслені упорядкованість, нормативність і «незмінність» законів мистецтва.

Філософським підґрунтям класицизму був раціоналізм (від *латин.* *ratio* — розум) — учення, яке стверджувало, що головний інструмент пізнання світу — це розум. Раціональне проголошувалося вищим за емоційне, безумовна перевага в літературній творчості надавалася розуму.

Теоретики класицизму закликали не до спонтанної творчості, не до миттєвого осяяння, а до добре продуманого аналітичного процесу: «Ви вчіться мислити, тоді уже писати».

Теорію класицизму створили не відразу. Біля її витоків стояли Ф. Малерб, Ж. Шаплен, Д'Обіньяк і Н. Буало.

Виняткове місце тут належить Н. Буало, який написав віршований трактат «Мистецтво поетичне» (1674). Він продовжив усесвітню традицію повчання поетичного мистецтва, яку започаткували еллін Арістотель і римлянин Горацій. Буало вважають першим професійним літературним критиком Європи. У своєму трактаті він акцентував увагу на суспільній функції літератури, на відповідальності поета перед суспільством. Етичне (моральне) має бути тісно пов'язане з естетичним.

Казкар Шарль Перро започаткував дискусію, у якій стверджував, що сучасна література краща за античну. Фактично це були зачатки порівняльного літературознавства (компаративістики).

Кращим тогочасним байкарем був Жан де Лафонтен («французький Езоп»).

Героя літературного твору класицисти часто наділяли однією-двома основними рисами характеру. Позитивні риси — чесність, вірність, доблесть, талановитість — притаманні персонажам античної або національної історії, представникам панівної верхівки. Негативні риси — хитрість, підступність, недоумкуватість — властиві переважно вихідцям із соціальних низів.

Література класицизму своєрідно наслідувала стану монархії. У «високих» жанрах (трагедія, поема, ода) героями виступали переважно аристократи. Герой зображувався зазвичай під час виконання державного обов'язку, який переважав особисті почуття.

Тематика цих творів мала бути загально важливою, основна тема — держава й особистість. Типовим для класицистичної трагедії є конфлікт особистого й державного інтересів на користь останнього.

Твори класицизму пропонували образ «взірцевого героя», були прикладом для наслідування громадянами держави, виховували читача.

Композиція класицистичного твору усталена й нормативна: необхідне суворе дотримання пропорційності всіх частин твору, стрункість будови, чіткість, ясність, простота викладу, єдність почуття в ліриці.

Із літератури XVIII століття. Просвітництво



Просвітництво (фр. *siècle des lumieres* — доба світочів) — широкий інтелектуальний рух (літературна доба) XVIII ст. переважно в Західній Європі, а також у США. Основа ідеології Просвітництва — раціоналізм, щира віра в перетворюючу і всепереможну силу людського розуму й освіти. Просвітники пропагували (особливо плідно — за допомогою художньої літератури) ідеї рівності всіх людей від народження (їхній заклик до свободи, рівності, братерства став гаслом Великої французької революції 1789–1794 рр.).

Найвидатніші представники:

Р. Бернс, Д. Дефо, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, С. Річардсон, Л. Стерн (Велика Британія); Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Л. Монтеск'є, Д. Дідро, П. О. Бомарше (Франція); Г. Е. Лессінг, Й. К. Ф. Шиллер, Й. В. Гете (Німеччина); К. Гольдони (Італія); Б. Франклін (США); Д. Фонвізін, О. Радищев, О. Грибоєдов (Росія) та ін. В українській літературі просвітницькі риси притаманні творам Г. Сковороди.



ПРОСВІТНИЦТВО. ПОРТРЕТ ДОБИ



Дві речі тим більше дивують мене, чим більше я думаю про них: зоряне небо наді мною і моральний закон у мені.

I. Кант

Там, де мешкають невігласи, існують монархії, а де розквітла література і працюють великі уми, устанавлюються республіки.

Т. Боккаліні

Ідейно-естетичне тло епохи

Зазвичай словом «світлий» називають усе найкраще, а погане асоціюють із «темним». Наприклад, коли кажуть: темні часи минули, мають на увазі, що відбулися суттєві зміни на краще, а коли бажають щастя — зичать світлої долі та погожої днини. Ще антонімічну пару «світлий–темний» уживають для характеристики зрозумілості або заплутаності якоїсь справи чи питання. Іноді чуємо: це темне питання, тому воно потребує, аби хтось пролив на нього світло... Або навпаки: тут усе ясно, як Божий день. На тлі сказаного висвітлюється те позитивне значення, яке закладено до назви однієї з найяскравіших епох в історії людства — доби Просвітництва. Що ж це за доба, чому вона названа саме так і чи такою вже безхмарно-світлою вона була?

Просвітництво — це ідейно-політичний і естетичний рух (доба), важливий етап розвитку європейської ідеології та культури (зокрема, літератури) наприкінці XVII — на початку XIX ст.

Отже, поняття «просвітництво» має кілька значень:

- 1) ідейно-політичний рух;
- 2) ідейно-естетична доба;
- 3) літературна епоха.

Тому це поняття не можна ставити в один ряд із літературними напрямками (скажімо, з поняттями «бароко» або «класицизм»), адже в добу Просвітництва співіснували класицизм, реалізм, сентименталізм й інші напрями в літературі. У цьому випадку поняття «просвітництво» має хронологічне наповнення: доба, епоха (як, наприклад, доба античності або доба Середньовіччя).

Однак щойно згадані періоди не характеризують якоїсь єдності або хоча б односпрямованості в ідейно-естетичному сенсі. Так, вірші середньовічних китайських поетів Лі Бо і Ду Фу в художньому плані зовсім не подібні на середньовічну лірику західноєвропейських трубадурів. А, скажімо, клерикальні (житія, сповіді, проповіді та ін.) та антиклерикальні (лірика вагантів) літературні явища,

що співіснували в добу Середньовіччя, водночас були діаметрально протилежними в ідеологічному сенсі: перші підтримували церкву та духовенство, другі, навпаки, — дошкульно критикували.

Натомість у просвітницькій літературі, за всього її розмаїття, радикальних ідейних розбіжностей не було, оскільки вже сам корінь слова «просвітництво» (від «світло», «світити») указує на магістральний напрям діяльності його представників — **розвіювати темряву незнання й невігластва, просвічувати, виховувати людину й людство, озброювати їх науковими знаннями.** Тож спільним у творчості найвидатніших письменників-просвітників було прагнення виховати, «просвітити» своїх сучасників. Тому твори просвітницької літератури були не тільки написані в одну епоху, а й мали спільну ідеологічну спрямованість.

Початком доби Просвітництва вважається поява роботи англійського філософа **Джона Локка** «Дослід про людський розум» (1690). Принципово важливою й сміливою на той час була така думка з неї: «Віра не може мати силу авторитету перед ясними й очевидними приписами розуму». Це означало, що релігія («віра»), порівняно з наукою («розумом»), утрачала пальму першості, якою володіла від часів середньовіччя.

А ось сам термін «просвітництво» («просвіта»), який трапляється вже у Вольтера та Й. Г. Гердера, остаточно утвердився аж після виходу статті німецького філософа **Іммануїла Канта** «Що таке Просвітництво?» (1784), тобто майже через століття після початку цього руху (доби).

У епоху Просвітництва слово «розум» стало ключовим навіть у назвах як наукових (уже згадана робота «Дослід про людський *розум*» англійця Дж. Локка; «Нові дослід про людський *розум*» (1710) німця Г. Лейбніца, «Про *розум*» (1758) француза К. Гельвеція, «Критика чистого *розуму*» (1781), «Критика практичного *розуму*» (1788) німця І. Канта тощо), так і художніх (наприклад, «Лихо з *розуму*» російця О. Грибоєдова) творів європейських просвітників.

Цю увагу письменників до науки, зокрема філософії, а також до проблем виховання людей відобразила також система літературних жанрів. Не випадково саме тоді особливого розквіту набули філософська повість і роман-виховання. Словом, тодішня епоха відзначалася щирою вірою найвидатніших її представників у перетворюючу й усепереможну силу людського розуму й освіти. Недаремно ж **доба Просвітництва має ще одну назву — «доба Розуму».**

Окрім того, на зміну ідеології аристократів прийшов світогляд молодого класу — буржуазії (по-сучасному — бізнесменів). Згадаймо, наскільки практичнішим і заможнішим за збанкрутілих шляхтичів графа Доранта та маркизу Дорімену був буржуа Журден (Мольєр. «Міщанин-шляхтич»). Цей паризький крамар і сам міг би

давати збіднілим дворянам уроки. Щоправда, не вишуканих манер, а вміння заробляти гроші. У добу Мольєра та в добу Просвітництва аристократи ще жили середньовічними уявленнями про «ганебність» фізичної праці, яку належить виконувати селянам і робітникам, які, мовляв, повинні годувати та обслуговувати їх, шляхтичів. На їхнє глибоке переконання, у справжнього шляхтича мали бути «білі руки» (звідси «білоручка»), не вимазані землею чи мазутом. Тож до праці, насамперед буденної, фізичної, вони ставилися з підкресленим презирством, зневажаючи тих, хто заробляє гроші. Аристократи не заробляли, а споживали зароблене кимось для них. А ось новий клас — буржуазія — був готовий не лише споживати, а й заробляти.

Звісно, цей «дух епохи», умонастрої та світогляд буржуазії впливали й на художню літературу. Так, абсолютно закономірно, що роман Даниїеля Дефо «Пригоди Робінзона Крузо» (1719), який започаткував у світовій літературі безкінечну робінзонаду, з'явився й знайшов безліч прихильників саме в добу Просвітництва. Адже непосидючий Робінзон — плоть від плоті саме тієї бурхливої епохи, коли романтика подорожей і нових географічних відкриттів поєднувалася з практичним тверезим розрахунком і прагненням наживи. Не випадково Дефо, який і сам був водночас і купцем (тобто бізнесменом), і письменником-просвітником (тобто інтелектуалом), уважав, що в розумно влаштованому суспільстві розбагатіти зможе лише розумний. А комерсант, який мандрує світом у пошуках прибутку, має бути не інтелектуально обмеженим накопичувачем коштів, а «універсальним» ученим. Так, аби заробляти більше в чужих країнах, він мусить знати іноземні мови. А щоб визначати найкращі торговельні маршрути, купець повинен вивчити географію, і не лише за топографічними картами, а й на реальній місцевості (у Африці, Америці, Азії тощо — усюди, де є його бізнес-інтереси).

Тож не дивно, що на сторінках «Робінзона Крузо» можна знайти безліч різноманітних цифр: милі й фути, фунти й фунти стерлінгів, прибутки й видатки тощо. Згадаймо хоча б, як детально і по-діловому Робінзон перелічує проценти, що набігли на його банківському рахунку за час перебування на острові. Так, наче це й не художній твір, а справжнісінький посібник для школи бізнесу. Та й у подорож наш герой вирушав зовсім не з «туристичною» метою. Проте коли жорстока доля кинула йому смертельний виклик, на допомогу Робінзону прийшли прагматичний розум і невтомна працьовитість. І сталося диво: на безлюдному острові він не лише не деградував, а й навіть удосконалився, позбувшись багатьох недоліків цивілізованої людини, на багато звичних для європейця речей поглянув ніби іншими очима. Фактично ця самотня, відрізана океаном від цивілізованого світу людина повторила шлях еволюції всього людства. Спо-

чатку він збирав усе їстівне на морському березі (у первісних людей — період збирання), потім почав вистежувати дичину (період полювання), пізніше — обробляти землю (землеробство), приручати тварин (тваринництво), створювати посуд для продуктів (ремісництво) і т. д. Повсякденна виснажлива праця Робінзона так опоетизована просвітником Даніелем Дефо, що цей роман став відомий як «гімн цивілізованій прагматичній людині та її праці».

Саме в XVIII ст. величезні досягнення природничих і точних наук, нечуваний доти науково-технічний прогрес вивели Європу (а згодом і «європеїзовану» Америку, передовсім США) у світові лідери, і цю роль вона не втратила й дотепер.

У добу Просвітництва на певний час навіть здалося, що «постає з попелу» колишня ренесансна антропоцентрична картина світу, суттєво дискредитована реаліями життя в наступні часи. Щоправда, місце гармонійної ренесансної «людини як такої» в центрі світобудови посіла «людина освічена» («Homo educatus»).

Логіка просвітників була бездоганною: якщо між собою про щось можуть домовитися дві розумні людини, то чому б цього не зробити й двом народам? А двом континентам? Та й, зрештою, усьому людству? А якщо люди, народи й держави всієї землі домовляться, укладуть одне з одним угоди про розумне вирішення всіх проблем, то звідки тоді взятися війнам, тероризмові, релігійним конфліктам тощо? Таке раціоналістичне вирішення проблем, на переконання просвітників, і мало б стати шляхом до світової гармонії, такої собі нової «золотої доби» в житті людства. Саме воно й означало б **прихід «царства розуму»**.

Проте не можна сказати, що вже в добу Просвітництва віра в необмежені можливості й винятково позитивні результати діяльності людського розуму була такою вже безхмарно-безмежною й беззастережною. Згадаймо сатиричне зображення «вчених», які видобували з огірків сонячні промені, або технічно досконалий літаючий острів Лапуту, за допомогою якого бомбардували й морили голодом неплатників податків (**Дж. Свіфт. «Мандри Гуллівера»**, 1726). Це й була відома полеміка двох просвітників — Даніеля Дефо й Джонатана Свіфта: загалом радісному світобаченню, оптимізму Робінзона Крузо протиставлялися скептицизм і сумніви Лемюеля Гуллівера. Не випадково також Олександр Грибоєдов свою комедію назвав не *«Щастя з розуму»*, а саме *«Лихо з розуму»*...

Та все ж неповторність доби Просвітництва, зокрема її літератури, визначала саме ця віра в природжену чи потенційну розумність людини й людства, оспівування нестримного прагнення людства до пізнання. Тож чи не найповніше провідний умонастрій «доби Розуму» втілювався в трагедії Гете *«Фауст»*, головний герой якої є

вченим, готовим на будь-які жертви задля пізнання законів, «одвічних таємниць» світобудови:

*Щоб я збагнув почин думок
І світу внутрішній зв'язок,
Щоб я пізнав основ основу...*

Переклад М. Лукаша

Отже, підґрунтям ідеології Просвітництва була безмежна та щира віра в перетворюючу й всепереможну силу людського розуму й освіти, у неминучість настання «царства розуму».

«Енциклопедія...» і енциклопедисти

Діяльність просвітників була надзвичайно різноманітною та багатогранною: вони започаткували журналістику (Д. Дефо), утілювали свої ідеї в літературних творах, створювали школи, відкривали приватні картинні галереї для відвідувачів і починали систематизувати й досліджувати експонати своїх зібрань (прообраз сучасних музеїв і арт-галерей), читали лекції й писали наукові праці, розробляли проекти облаштування держав. Саме в добу Просвітництва були започатковані найбільші існуючі нині мистецькі колекції паризького Лувру, мадридського Прадо та петербурзького Ермітажу. Однак навіть на тлі цієї активності особлива роль належала французьким просвітникам, яких з повагою називають «енциклопедистами». Хто ж вони такі?

Тепер енциклопедистами називають людей, які, на відміну від вузькопрофільних фахівців, вирізняються різнобічними знаннями. Це поняття походить від давньогрецьких слів *enkyklios* («навколо») і *paideia* («бачу, вивчаю, досліджую») і дослівно означає «навчання за всім колом знань».

А в добу Просвітництва слово «енциклопедисти» мало конкретніше значення. Так називали просвітників (філософів, письменників, політиків), які брали участь у виданні «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел». Це багатотомне видання відіграло надзвичайно важливу роль в ідеологічному обґрунтуванні Великої французької революції, а також дало систематизований виклад наукових досягнень свого часу. «Енциклопедія...», незважаючи на численні перешкоди, видавалася протягом 1751–1780 рр. (тобто понад чверть століття!) і всього налічує 35 томів. Вона вміщує матеріали, присвячені найрізноманітнішим галузям знань: історії, математиці, філософії, літературознавству та ін.

Головними ідеологами й виконавцями цього грандіозного проекту були її головний редактор, відомий



Дені Дідро

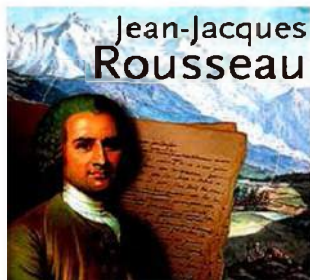
французький письменник **Дені Дідрó** (1713–1784), та його перший помічник, французький математик, механік і філософ-просвітник **Жан Лерон Д'Аламбер** (1717–1783). Вони об'єднали навколо «Енциклопедії...» найвидатніших учених і письменників того часу, налаштованих переважно антиклерикально й антимонархічно. Передовсім це друг Д. Дідро, видатний французький письменник і філософ **Вольтер**. Про його роль у розвитку ідей Просвітництва свідчить хоча б той яскравий факт, що ту епоху іноді називають «добом Вольтера». Активним енциклопедистом був також французький філософ-просвітник, правознавець **Шарль Луї Монтеск'є** (1689–1755), який різко виступав проти абсолютизму. Засобом забезпечення дотримання законів у країні він уважав принцип «розмежування влади», яким демократичні країни користуються й нині (гілки влади розгалужуються на законодавчу, судову й виконавчу).

Однією з найяскравіших постатей серед енциклопедистів був невгамовний, принциповий і «незручний» у спілкуванні **Жан-Жак Руссо** (1712–1778) – відомий французький філософ, письменник, музикант. Саме він у творі «Про суспільну угоду...» (1762) обґрунтував право народу на повалення абсолютизму, яке й було реалізоване під час Великої французької революції. Ж.-Ж. Руссо був також видатним письменником-сентименталістом, зокрема він написав відомі сентиментальні романи «Юлія, або Нова Елоїза» і «Сповідь».

До кола енциклопедистів належав також **Клод Адріан Гельвецій** (1715–1771) – французький філософ і політик. Головні його роботи – «Про розум» і «Про людину, її розумові здібності та виховання». Саме він найактивніше обстоював зв'язок суспільного середовища з формуванням особистості людини, тим самим аргументуючи необхідність заміни віджилого феодалізму більш прогресивним капіталізмом.

До видання «Енциклопедії...» долучився також німецький барон **Поль Анрі Гольбах** (1723–1789), якого доля занесла до Франції, де він провів більшу частину життя. Цей філософ був атеїстом і політиком, проповідував освічену монархію. Головний його твір «Система природи» (1770) згідно з рішенням Паризького парламенту був спалений. Саме Гольбах сприймав сучасне йому буржуазне суспільство як «царство розуму».

Виданню «Енциклопедії...» передували «**Попередні роздуми**», написані Дідро й Д'Аламбером, де була створена найпрогресивніша тоді класифікація галузей знань, наук. «*Попередні роздуми*» стали апофеозом



*Жан-Жак Руссо
на тлі сторінки
свого твору
і швейцарського
пейзажу*

науки, заклик до об'єктивного дослідження природи й суспільства, прапором світського, нерелігійного ставлення до реального світу».

Видання «Енциклопедії...» було справою непростою. Передусім вихід кожного тому викликав шалений спротив майже всесильних тоді священиків (які щодалі більше позбувалися монополії на знання) і можновладців. Багато загальноприйнятих понять в «Енциклопедії...» було переглянуто й поставлено під сумнів, насамперед — доцільність влади феодалів, яка до того багатьма сприймалася як Богом дана, одвічна й довічна. Причому непримиренні вороги — католики й янсеністи (чий конфлікт зображений у Вольтеровому «Простаку») — виступили проти «Енциклопедії...» єдиним фронтом. Тож не дивно, що час від часу видання забороняли. У 1752 р. Королівська рада не дозволила видати перші два томи через те, що там було «багато положень, спрямованих на знищення королівської влади, зміцнення духу незалежності й бунтарства й своїми темними й двозначними висловами закласти основи помилок, псування моралі й безвір'я». У 1757 р. уряд повторно заборонив видання (з великими труднощами після заборони 1752 р. енциклопедисти отримали дозвіл на його продовження), а також продаж тих семи томів, що вже вийшли друком. І наступний, восьмий, том побачив світ лише через вісім років! Видання «Енциклопедії...» було справою надзвичайно складною ще й із суто матеріальної точки зору. Дідро часом витрачав на це власні гроші, але довів справу до завершення.

Створення «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» стало визначним явищем в інтелектуально-ідеологічному й духовному житті не лише Франції, а й усього світу.

Розмаїття проявів літературного життя

Як мовилося, магістральним напрямом, головним засобом удосконалення людини й усього людства, просвітники обрали культурно-просвітницьку діяльність, пропаганду своїх ідей. Вони постійно дбали про те, аби їхня ідеологія впливала на якомога ширше коло людей. Саме тут виток їхнього уважного ставлення передовсім до художньої літератури. Адже тоді ще не було ні радіо, ні телебачення, ні тим більше комп'ютерів чи Інтернету, тому **художня література була чи не єдиним «засобом масової інформації»**. До того ж певні філософські ідеї, важкі для сприйняття у своєму чистому вигляді, могли бути «розчинені» у високохудожніх творах, легших для сприйняття широким колом читачів.

Звичайно, ідеологія ніколи не замінить естетику, тож бути гарним філософом зовсім не те саме, що бути гарним письменником. Однак у тому-то й річ, що доба Просвітництва відкрила ціле сузір'я видатних імен філософів-письменників і письменників-мислителів: Р. Бернс, Г. Філдінг, Д. Дефо, Дж. Свіфт, Л. Стерн, С. Річардсон у Великій

Британії; Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, П. О. К. де Бомарше у Франції; Й. Г. Гердер, Г. Е. Лессінг, Ф. К. Шиллер, Й. В. Гете в Німеччині; Б. Франклін у США (до слова, той самий Франклін, чий портрет нині можна побачити на стодоларовій банкноті), українець Г. Сковорода й росіянин М. Ломоносов у Російській імперії та багато інших.

У добу Просвітництва спостерігалось розмаїття проявів літературного життя, тоді співіснували й взаємодіяли різні літературні напрями. Так, помітне місце в тогочасному літературному житті все ще посідав **класицизм**. Його естетика й поетика впливали на літературу й культуру всієї Європи. Щоправда, класицистичні твори часто наповнювалися просвітницьким змістом. Так, давньогрецький сюжет про Едіпа в однойменній класицистичній трагедії Вольтера набув просвітницького пафосу. Якщо в трагедії Софокла «Цар Едіп» головний герой покійно змирився зі своєю долею і, осліпивши себе, пішов геть із Фів, то у фіналі трагедії Вольтера «Едіп» (1718) він сміливо докоряє богам за те, що вони покарали його, Едіпа, не за його, а за свої ж власні злочини. І сучасники Вольтера легко впізнавали в несправедливості верховних олімпійських богів риси панівної верхівки тогочасного французького суспільства.

Надзвичайно плідно працювали також **письменники-реалісти**, особливо в жанрі роману. Батьком просвітницького реалістичного роману вважається англійський письменник Д. Дефо (автор «Пригод Робінзона Крузо» та багатьох інших творів). Його традиції продовжили письменники-реалісти Г. Філдінг, Д. Дідро та ін.

Саме тоді виник **сентименталізм** — літературний і мистецький напрям, у творах якого домінували почуття («сентименти»). Назва цього напрямку походить від твору англійського письменника Лоренса Стерна «Сентиментальна мандрівка Францією та Італією» (1768). Сентименталісти проголошували культ широкого почуття, природи, часто ідеалізували патріархальну старовину. Цей напрям швидко поширився в усій Європі й мав багатьох послідовників, зокрема й в Україні. Крім уже згаданого Л. Стерна, найвідомішими представниками сентименталізму в європейських національних літературах були С. Річардсон, О. Голдсміт, Т. Смолетт (пізні твори), Ж.-Ж. Руссо, М. Карамзін, Г. Квітка-Основ'яненко та ін.

Ідеї Просвітництва в художній літературі

Оскільки просвітники приділяли значну увагу виховному впливу на суспільство, пропаганді своїх ідей у літературних творах, то не дивно, що характерною рисою, своєрідною «візитною карткою» літератури Просвітництва є наявність у ній соціально-філософських ідей.

Принципово важливим є питання щодо ставлення просвітників до релігії. Часто доводиться чути про атеїзм просвітників, хоча послідов-

ним атеїстом навряд когось із них можна назвати. Необхідно чітко розрізнати поняття: **атеїзм** — заперечення самої ідеї Бога як такого й **антиклерикалізм** — критика релігійної догми, церкви, кліру. Просвітники були передусім антиклерикалами. Вольтер, який закликав «розчавити гадину» (католицьку церкву), заявив: «Якби Бога не було, його треба було б вигадати». Отже, він був антиклерикалом, а не атеїстом.

Своєрідне примирення своєї ідеології з релігією просвітники знайшли в **деїзмі** — ученні про те, що Бог є і Всесвіт створений саме Ним. Однак, створивши людину і все, що її оточує, давши всьому цьому першопоштовх, на певному етапі Бог відсторонився й перестав утручатися в справи людей. Відтоді, мовляв, людство живе за божественними законами, хоч і не завжди здогадується або замислюється над цим. Просвітникам, щиро захопленим наукою і можливостями розуму, світ уявлявся ніби чудово налагодженим і добре продуманим велетенським механізмом, де кожна пружинка й коліщатко мають своє місце й виконують чітко визначену функцію. І справді, як не завмерти в благоговійному спогляданні величної краси й гармонії природи й Космосу? Як не замилюватися також відчуттям справедливості, притаманним людині, готовій на самопожертву заради інших людей? Подібне світосприйняття чи не найяскравіше сформулював видатний німецький філософ-просвітник І. Кант у своєму знаменитому вислові — епіграфі до цього розділу підручника: «Дві речі тим більше дивують мене, чим більше я думаю про них: зоряне небо наді мною і моральний закон у мені».

На думку деїстів, учені, відкриваючи закони природи, насправді відкривають божественні закони, недосяжні пересічному розумові. Саме тому видатного вченого Ісаака Ньютона й називали тоді «геніальним інтерпретатором божественного промислу». Отже, за логікою деїзму, відкривши закон усесвітнього тяжіння, Ньютон відкрив один із божественних, але до часу прихованих від людей законів. Так була знайдена хай тимчасова й хистка, але все ж таки рівновага між вірою й розумом.

Чи не найважливішою в добу Просвітництва була звична нині, але нова й смілива тоді **ідея рівності від народження всіх без винятку людей**. Передовсім рівності суспільної, соціальної: міщан і шляхтичів, селян і ченців, тобто всіх прошарків суспільства.

Ніколи доти це питання не ставилося так гостро, принципово, по-науковому ґрунтовно. Просвітники проголосили гасла свободи, рівності, братерства всіх людей! Якщо раніше церква проповідувала рівність усіх перед Богом (бо всі є «рабами Божими»), то Просвітництво проголосило рівність усіх без винятку перед законом (тут витoki сучасного «верховенства права»). Для дворян це було справжнісіньким шокком: як це можна їх, високородних, зрівняти в юридичних правах із якимись неотесаними мужиками й міщанами? Годі й уявити, щоб

граф Дорант, герой комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич», насправді визнав міщанина Журдена рівним собі.

Ні, той новий суспільний устрій, який пропагували просвітники (тобто капіталізм, буржуазне суспільство), абсолютно не влаштовував тогочасних «господарів життя» — благородних шляхтичів. Адже навіть слово «благородний» означало тоді не «чесний, ширий, незрадливий», а «народжений у “благій” (шляхетній, високій) родині», тобто — винятково шляхтич, дворянин. Усі інші члени суспільства, незважаючи на будь-які їхні чесноти, «благородними» вважатися не могли.

І раптом шотландський поет-просвітник **Роберт Бернс** кинув справжню ідеологічну бомбу, написавши такі рядки:

*Бундуються вельможний лорд,
Що сотні слуг у нього.
Дурний як пень, лихий як чорт,
А корчить з себе Бога.
Що з того пустого*

*Дворянства гербового?
Звання — лиш карб,
Людина — скарб,
Дорожчий від усього...*

Переклад Л. Первомайського

А Вольтер із притаманною йому блискучою дотепністю заявив, що повірить у природжені станові привілеї, коли побачить, що дворянин народжується зі шпорами на ногах, а недворянин — із сідлом на спині. Ось де була справжнісінька революція у світогляді, яку здійснило Просвітництво!

Просвітники пропагували і **релігійну рівність**. Так, герой філософської повісті Вольтєра «Простак», Гурон, зустрічається в Бастилії з янсеністом (релігійним опонентом панівного у Франції католицизму) Гордоном, якого зображено з великою симпатією. А ось єзуїт, отець Ту-а-Ту (Тут-і-Там, тобто «і вашим, і нашим», «до послуг усіх») є повністю сатиричним образом.

Дуже продуктивною й важливою була ідея **національної рівності**. Так, у народній драмі Фрідріха Шиллера «Вільгельм Телль» зображена національно-визвольна боротьба швейцарців проти австрійського поневолення. За переконанням автора, швейцарці мали право обирати — жити їм у складі імперії Габсбургів чи виокремитися, бо вони мали однакові з австрійцями «природні права» на свободу та національне самовизначення.

Надзвичайно актуальною для тієї доби була також ідея **расової рівності**. Траплялися випадки, коли суто ідеологічно художня література випереджала навіть саму ідеологію. Так, у романі англійця Д. Дефо «Робінзон Крузо» чи не вперше у світовій літературі темношкіру людину (дикуна П'ятницю) зображено з неприхова-

Ad Fontes

Вік Просвітництва в галузі проблеми свободи привів до таких же великих відкриттів, як і в галузі проблеми безконечності для будови Всесвіту.

М. Попович

ною симпатією. Він стає майже другом білошкірого Робінзона. Однак чому «майже»?

Річ у тім, що Дефо жив у добу, коли работоргівля й рабоволодіння процвітали навіть на державному рівні, й десятки тисяч «робінзонів» ловили й продавали в рабство мільйони «п'ятниць». На цьому тлі сам факт видання твору, де темношкірий є позитивним персонажем, був своєрідним викликом суспільній думці європейців. Проте водночас Дефо був сином своєї доби, тож не можна вимагати від нього неможливого. Для нього білошкіра людина, а тим більше англієць, уявлялася таким собі «хазяїном світу». Та й сам Робінзон вирушив у мандри, які привели його на безлюдний острів, аби розбагатіти саме на работоргівлі. Першим словом, якого навчив Робінзон П'ятницю, було саме «master» («хазяїн»), а не «freand» («друг»), але стосунки між білошкірим і темношкірим персонажами наближалися до дружніх. Тож тогочасні європейці, читаючи роман, отримували урок толерантного ставлення до представників інших рас.

Саме доба Просвітництва розвінчала систему рабоволодіння. Звичайно, індивідуальний і колективний (згадаймо хоча б повстання Спартака в рабовласницькому Римі) спротив рабству виник одночасно із самим рабством, але саме просвітники поставили питання про філософське заперечення рабства, права на володіння людиною людиною як протиприродного стану людських стосунків. Для порівняння: видатний філософ античності Платон розглядав раба як живий засіб виробництва: мотика, плуг — неживі засоби виробництва, раби — живі засоби виробництва. Натомість просвітники, уславляючи свободу як природне право кожної людини, тим самим засудили рабство як неприродний, ненормальний стан суспільства.

Нині Америку навіть уявити важко без тамтешніх «темношкірих зірок»: музиканта Луї Армстронга чи боксера Кассіуса Клея. Мулат Барак Обама став Президентом США. А один із його попередників,



Ю. Шейніс. Ілюстрація до роману Д. Дефо «Робінзон Крузо»

Вільям Клінтон, дбаючи про політичний імідж своєї країни, офіційно вибачився перед темношкірими американцями за работоргівлю й рабоволодіння, які існували на території Сполучених Штатів. Однак сталося це лише наприкінці ХХ ст., тобто десь через дві сотні років після «доби Розуму», просвітники ж почали цю благородну справу першими.

Отож саме старанням просвітників, зокрема письменників, людство завдячує тим, що рабство, ця ганьба роду людського, не тривало ще довше. Адже дух відрази до рабства, на якому були виховані покоління читачів, зрештою, вплинув на суспільну думку і спонукав

законодавців заборонити цей загалом вигідний державний «бізнес».

Для просвітників однією з центральних була опозиція «цивілізація» (часто зі знаком «мінус») — «природа» (зазвичай зі знаком «плюс»). Слово «природа» в цьому контексті означало первісний, не зіпсований цивілізацією стан людини й людства. Адже більшість просвітників уважали, що за своєю природою, від народження, кожна людина є гарною. А псують її нераціонально влаштоване суспільство, держава чи релігія, які забирають у неї права, що належать їй від народження. Отже, коли людина звільниться від тиску суспільних інституцій і почне керуватися в житті виключно тверезим розрахунком і знаннями, проблеми моралі відпадуть самі собою. Оцей ідеал людини, не зіпсованої цивілізацією, отримав назву, яка тоді ж стала терміном, одним із центральних понять Просвітництва, — «природна людина».

Тому, хоча першим у світовій літературі образом природної людини вважається дикун П'ятниця з роману Д. Дефо «Робінзон Крузо», поняття «природна людина» зовсім не обмежується значенням «людина, яка виросла на природі, не зазнавши впливу цивілізації» (хоча може включати й це значення). Просвітники взагалі оспівували природу, уважаючи її ідеалом гармонії та прикладом для наслідування.

Особливо відзначився Ж.-Ж. Руссо, абсолютизуючи роль природи й занадто радикально відкидаючи позитивний вплив цивілізації на розвиток людини й людства. Із ним дискутував Вольтер, довівши думку опонента до абсурду: мовляв, якщо цивілізація — це виключно погано, то що ви пропонуєте натомість, пане Руссо, невже закликаєте людство повернутися назад, «на карачки»?

У філософській повісті «Простак» є відлуння цієї дискусії. «Природна людина» Гурон потрапляє до Бастилії, де сидить у камері з високоосвіченим янсеністом Гордоном. «Цивілізований» учений стариган і «природний» дикун-юнак проводять наукові дискусії. Результат — взаємне вдосконалення. Це один із конкретних випадків утілення в художньому творі концептуального прагнення просвітників — спроби примирити «природу» й «цивілізацію» (суспільство).

Ad Fontes

...Вбирайся як завгодно, рабство, а все-таки ти — гірка мікстура! І через те, що тисячі людей усіх часів змушені були випити тебе, гіркоти в тобі не поменшало. — А тобі, тричі солodka й благодатна богине, — звернувся я до Свободи, — усі поклоняються прилюдно чи таємно; приємно скуштувати тебе, і ти залишишся жаданою, доки не зміниться сама Природа, — жодні брудні слова не заплямують білосніжної твоєї мантиї, і жодна хімічна сила не перетворить твого скіпетра на залізо, — селянин, якому ти посміхаєшся, коли він їсть черствий хліб, із тобою щасливіший за свого короля, з палаців якого тебе вигнали...

Л. Стерн.

«Сентиментальна мандрівка Францією та Італією», 1768 р.

З одного боку, Гордон визнає переваги «природної людини» (і це збігається з поглядами Руссо): *«Він (Гурон. — Ю. К.) записав багато думок, які вжахнули старого Гордона. “Як! — казав той сам собі, — п’ятдесят років витратив я на своє навчання і тепер боюся, що не зможу наздогнати природний добрий розум цієї майже дикої дитини. Я тремчу, зміцнивши старанно свої забобони; він же слухав тільки простої природи”»*. З іншого боку, і Гурон визнавав благотворну роль наук у своєму вдосконаленні (а це вже суголосне позиції Вольтера): *«...Мене спокушає повірити в перевтілення, — говорив він (Гурон. — Ю. К.), — бо я сам із тварини перетворився на людину...»*

Близькою до опозиції «природа» — «цивілізація» є ще одна важлива опозиція Просвітництва: **«природне право» — «суспільна угода»**. Уперше думку про «суспільну угоду, договір» висловив уже згаданий Дж. Локк у трактаті «Про державне правління» (1690). Згодом це вчення було використане в роботі Ж.-Ж. Руссо «Про суспільну угоду» (1762) і в ідеологічному обґрунтуванні Великої французької революції.

Просвітники чудово розуміли, що «жити в суспільстві і бути незалежним від нього неможливо», що іноді індивідові (який перебуває в «природному стані») треба обмежити свої права й свободи задля

ТАЄМНІ ЗНАННЯ

Існує закономірність: усе нове, навіть якщо воно покращує життя, спочатку зустрічає шалений спротив старого. І просвітники не були винятком із цього правила: їх ув’язнювали, на вогнищах інквізиції палали не лише їхні праці, а й вони самі... Звісно, просвітники розуміли, що *група людей зазвичай сильніша за одну особу*. Тож носії просвітницьких поглядів почали об’єднуватися в напівтаємні (або й суворо засекречені!) організації — масонські ложі, членів яких називали **масонами**.

Масонство (фр. *maçon* — каменярь) — це наднаціональний морально-етичний рух, що виник у країнах Європи у XVIII ст. Проповідь морального вдосконалення масони поєднували зі складною обрядовістю. Організаційну форму запозичили в середньовічних каменярів (звідси слово «масон» — каменярь). Так, масонами були Вольтер і Гете. В Україні перша ложа заснована у Вишнівці на Волині (1742). Українські масони поширювали вільнодумство в Російській імперії, чим дратували царя. Тож їхні ложі були спочатку розпущені (1819), а згодом і заборонені указом Олександра I (1822). Після цього масони почали діяти підпільно.



«Всевидяче око»
на прибережному
камені в Ольвії



«Всевидяче око» на французькій
«Декларації прав людини
і громадянина»



блага більшості членів суспільства і що «справедливість і дотримання законів є принципами, з якими погоджується більшість людей».

Саме опозицію «природне право» — «суспільна угода» використав Вольтер у своїй повісті «Простак», посилаючи Гурона «женитися» на панні Сент-Ів. Як завжди дотепний, він вигадав антонім поняттю «природне право» — «природне розбишацтво»: *«Простак захищався, посилаючись на природне право, яке він досконало знав; абат хотів довести, що перевагу мусить мати право громадянське і що коли б поміж людей не було угод, природне право мало не завжди перетворювалося б на природне розбишацтво»*.

Саме ідея «природного права» є одним із джерел ключового поняття сучасного цивілізованого світу — поняття «права людини», до яких належать: право на свободу, право на власність, право на безпеку,

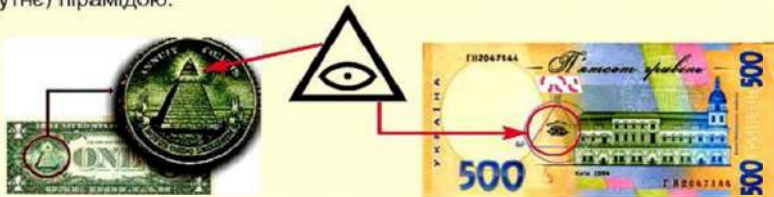
Nota Bene

Природна людина («l'homme naturel») (як літературне поняття) — тип персонажа, який виник у літературі Просвітництва. Часто — герой, який виріс на природі й не зазнав згубного впливу цивілізації; персонаж, який відмовляється від суспільних умовностей і надає перевагу природному праву. Яскраві приклади — П'ятниця («Пригоди Робінзона Крузо») і Гурон («Простак»).

НА СЛУЖБІ У ПРОСВІТНИЦТВА

До масонів належали, зокрема, українці Олексій Розумовський (чоловік російської імператриці Єлизавети Петрівни), Іван Котляревський (основоположник нової української літератури, автор «Енеїди» і «Наталки Полтавки»), Василь Капніст (виступав проти покріпачення українців і одним із перших помітив літературний хист Миколи Гоголя), відомі українські меценати Ханенки, Симон Петлюра та ін.

Масони оточували себе імлюю таїни. Цьому слугували й період тривалої підготовки новачків, і церемонія їхнього «втаємничення». Уся діяльність пронизувалася таємними знаками, кодами, шифрами, іноді запозиченими з релігійних і містичних учень. І донині таємні знаки (наприклад, «всевидяче око») можна знайти на старовинних каменях на берегах прадавньої Ольвії і на «Декларації прав людини...», американському доларові чи українській купюрі. Цим знакам приписувалися таємничі властивості. Так, стабільність американського долара іноді пояснюють саме наявністю на ньому масонських знаків, зокрема того-таки «всевидячого ока» над недобудованою (а отже, спрямованою в майбутнє) пірамідою.



«Всевидяче око» на американському доларі. В основі піраміди — римськими — «1776» — рік заснування США»

«Всевидяче око» на українській купюрі

Ad Fontes

Головний принцип лібералізму — свобода особистості. Головна проблема, яка при цьому виникає, — як забезпечити свободу кожної особистості, якщо зіткнення двох свобод може призвести до насильства.

М. Попович

право на опір насильству і т. д. А юридично просвітницька ідея «природного права» була оформлена в «Декларації прав людини і громадянина», прийнятій під час Великої французької революції: «Мета будь-якого політичного союзу — збереження природних і непорушних прав людини». А філософськи цю ідею удосконалив І. Кант: «Люди, оскільки сама їхня

природа є кінцевою метою, не повинні використовуватися як засіб».

Ще однією ключовою ідеєю Просвітництва була ідея **освіченого монарха**. Як мовилося, за магістральний напрям, головний засіб удосконалення людства просвітники обрали культурно-просвітницьку діяльність. Тому логічно поставало запитання: а з кого, власне, потрібно починати?

Найоптимальнішим початком поширення освіти серед народу уявлялася освіта монарха (короля, царя, шаха тощо). Той, у свою чергу, почне освічувати міністрів, вони — своїх підлеглих і так далі, зрештою, вони зроблять освіченим увесь народ своєї країни, адже влада в їхніх руках. Згодом німецький письменник-романтик Гофман іронізуватиме над буквально циркулярним «уведенням Просвітництва» у вигаданому князівстві Керепес. Однак самим просвітникам ідея освіченого монарха абсурдною не видавалася.

Іноді монархи дійсно сприяли поширенню наук. Так, Петро I «європеїзував» Росію саме за допомогою впровадження (іноді навіть примусового) і державної підтримки науки. І хоча він прагнув збільшити військову могутність своєї держави, а не підвищити рівень культури, без залучення вчених це було неможливо. У тогочасній Росії освіта й наука перебували, м'яко кажучи, не в найкращому стані, що стало предметом зображення в багатьох російських просвітницьких творах. Так, згадана проблема порушена в комедії **Дениса Фонвізіна «Недоросток»** (1781), головний герой якої, неук-недоросток Митрофан, заявив, що *«географію вчити не треба, адже візник сам куди треба тебе доведе»*. Тож учених до Росії запрошували з інших країв, у тому числі з освіченішої на той час України. Так, до Петербурга переїхали ректор Києво-Могилянської академії Феофан Прокопович та інші її професори. Показова навіть така деталь: український хлопець родом із хутора Лемеші Козелецького району, Олекса Розум (що то «доба Розуму»!), став чоловіком і правою рукою російської імператриці Єлизавети Петрівни, щоправда «перетворившись» на російського графа Олексія Розумовського.

Ідея просвіченого монарха для просвітників була такою привабливою, що впливала не лише на їхню творчість (образ освіченого

монарха є, наприклад, у Свіфтових «Мандрах Гуллівера»), а й на саме їхнє життя. Так, на адресу Вольтера часто лунали кпини за те, що він став придворним історіографом Людовіка XV, начебто дозволивши монарху себе «приручити». А геній Просвітництва, як завжди дотепно й іронічно, пояснював друзям, що монархів освічувати легше зблизка, перебуваючи при їхньому дворі.

Вольтерові закидають і те, що він вірив усьому, що писала йому в листах російська імператриця, чистокровна німкеня Катерина II, яка майстерно грала перед Європою роль «освіченої монархині». Навряд чи Вольтер вірив усьому. Та чи важливо це, беручи до уваги головне: завдяки втіленню ідей Просвітництва за якихось півстоліття Московія з провінційної європейської окраїни перетворилася на потужну світову державу. Ось що привертало увагу французьких просвітників до далекої північної країни, яку вони вважали своєрідним «експериментальним майданчиком» для успішної апробації і втілення своїх ідей. Тому й листувався Вольтер із Катериною II, а до Петербурга приїжджав й інший видатний діяч французького Просвітництва — 60-річний Дені Дідро.

Не обійшлося тут і без курйозів. Відомо, що найрадикальніші просвітники постійно демонстрували свою «неналежність» до аристократів, зокрема й підкресленою недбалістю одягу. Скажімо, Жан-Жак Руссо з'явився на прем'єру своєї опери «Сільський чаклун» (1752), де зібрався аристократичний бомонд Парижа й був присутній сам Людовік XV, у такому, м'яко кажучи, «непрезентабельному» вигляді, що присутні дами були абсолютно



А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ...

3 травня 1783 р., якраз у розквіт доби Просвітництва з її гаслами свободи, рівності й братерства і засудження рабства, російська «просвічена монархія» Катерина II підписала указ про закріпачення українських селян.

Практично кріпак був рабом: він не мав права піти від свого пана, його могли купити й продати, як худобу, навіть сімейні стосунки нічого не важили: дітей продавали в одне місце, а батьків — в інше.

Росія, покріпачена здавна, мовчала. А українське козацтво, яке б могло захистити своїх земляків-селян, уже було знищене (1775 — руйнація Запорозької Січі; 1782 — остання велика група козаків оселилася на Кубані, де й нині лунає українська пісня). І лише художня література виступила проти цього «прогресивного» нововведення російської «просвіченої монархині», назвавши речі своїми іменами, що було тоді дуже небезпечно. Це була «Ода на рабство», написана українцем грецького походження, полтавцем Василем Капністом (1757–1823):

*Приемлю лиру мной забвенну,
Отру лежащу пыль на ней:
Простерши руку отягченну
Железным бременем цепей,
Для песней жалобных настрою
И, соглася с моей тоскою,
Унылый звук ея пролью
От струн, рекой умытых
слезной:*

*Отчизны моея любезной
Порабощенье воспою...*



шоковані й, ледь стримуючи обурення, озиралися на дивака, аж поки їм не сказали, що це і є «той самий Руссо», який кличе людство «назад, до природи». Сам же збурювач спокою насолоджувався досягнутим ефектом. До того ж опера сподобалася королю...

Подібне трапилося й з Дідро в Санкт-Петербурзі. Він хотів продемонструвати і Катерині II, і всьому її пишному двору, наскільки він демократичний. Тож і вбрався, за висловом його доньки, як сажотрус. Варто лишень уявити, який шок охопив придворних під час появи в тронній залі цього французького світила в темному костюмі з простого сукна. Крім того, він так бурхливо полемізував з імператрицею, що та ледь устигла зупинити охорону, яка кинулася було скрутити старигану в'язи, подумавши, що він ось-ось почне бити «освічену монархиню». А перед повторним прийомом між кріслом Дідро й царським тронном завбачливо поставили маленький столик, аби француз не пом'яв і, боронь Боже, не забруднив коштовну сукню вінценосної особи.

Згодом Європа зрозуміла справжню сутність російського самодержавства й охарактеризувала його як деспотію. Однак треба визнати, що Катерина II грала свою роль талановито. Так, у 1760-х роках до Росії завітав ще один француз-просвітник — Бернарден де Сен-П'єр. Він виношував план створення в українських степах колонії, яка мала стати практичним здійсненням ідей «Суспільного договору...» його вчителя Жан-Жака Руссо. Ця колонія, заселена українцями, які уявлялися Бернардену де Сен-П'єру людьми, не розбещеними цивілізацією, мала засновуватися на принципах простоти життєвого устрою, загальної рівності й свободи. Він їхав до Росії з ідеальними уявленнями про неї як про країну, де існує «освічена монархія», де править імператриця, яку він сам називав одним із семи чудес світу. За сприяння фаворита Катерини II, Григорія Орлова, Сен-П'єр був представлений імператриці й подав їй проект устрою ідеальної республіки. Однак на цьому все й закінчилося, даремно він чекав якоїсь відповіді чи реакції. Як і деякі західні інтелектуали, які їхали тоді до Росії з подібними настроями й планами, просвітник зрозумів, що «освіченій монархині» потрібні не радники та реформатори, а обожнювачі й панегіристи, що він став учасником спектаклю, який вона розігрувала перед Європою. «Глибоко розчарований, повертався він 1764 р. з Росії й у виданій уже посмертно "Подорожі до Росії" характеризував її як деспотію, що спирається на військову потугу й чисельність, на людей підступних і вульгарних, які поважають лише тих, кого бояться» (Д. Наливайко).

**Оптимізм
як провідний настрій
доби Просвітництва**

Проте ніякі розчарування не могли вплинути на загальний позитивний настрій, оптимістичний дух епохи Просвітництва. Домінантою настроєм доби вже згада-

на безмежна та шира віра в перетворюючу й усеперемагаючу силу людського розуму й освіти, у неминучість настання «царства розуму». Саме на цій вірі ґрунтувався й домінуючий (хоч і не єдиний) настрій тієї доби — оптимізм, радісне світосприйняття.

Звичайно, це не означає, що всі просвітники були безтурботними мрійниками. Якраз навпаки: розумні й освічені, вони дуже добре бачили недоліки й вади реального життя. Однак, попри все, просвітники вірили в розум, у можливість справедливого, раціонального влаштування суспільства і саме такими залишилися у вдячній пам'яті нащадків.

Своєрідною емблемою цього оптимістичного умонастрою є просякнута оптимізмом, вірою в єднання всього людства ода Ф. Шиллера «До радості»:

*Радість, гарна іскро Божя!
Несказанно любо нам
Увійди, царице гожа,
В твій пресвітлий дивний храм...*
Переклад М. Лукаша

Видатний німецький просвітник Шиллер подає ту ідейну програму, той моральний ідеал, який актуальний дотепер і не застаріє ніколи:

*...Будь твердим в лиху годину,
Поміч скривдженим давай,
Всюди правду знай єдину,
Зроду клятви не ламай,
Не знижайсь перед потужним,
Коли треба — важ життям!
Шана й слава чесним, мужнім,
Згуба підлим брехунам!..*
Переклад М. Лукаша



Невідомий художник.
Ф. Шиллер.
Початок XIX ст.

І як апофеоз, як найвища нота заклику просвітників до єднання мільйонів і мільйонів людей усіх країн і народів лунають слова:

*Обнімітесь, міліони,
Поцілуйтесь, мов брати!
Вічний отче доброти,
Дай нам ласки й охорони!..*
Переклад М. Лукаша

Отже, нехай просвітники іноді й помилялися, хай не всі їхні проекти та «блискучі обіцянки» пощастило реалізувати, але саме вони висунули привабливі та актуальні й нині гасла свободи, рівності, братерства, заклали основи демократичного устрою сучасного

цивілізованого світу, саме на їхній ідеології засновані конституційні засади багатьох сучасних держав і різноманітні декларації та хартії прав людини. Усе те, що ми нині шанобливо називаємо європейськими цінностями, багато чим зобов'язане діяльності тих добре освічених і надзвичайно талановитих людей — просвітників. І перодовсім саме добі Просвітництва з її «фаустіанським» духом жаги пізнання завдячує західна цивілізація, що вона досягла того рівня розвитку, на якому нині перебуває.

І насамкінець ще один підсумок величної епохи: саме у XVIII ст. остаточно утвердилася ледь означена в добу бароко єдина європейська культура, а в певному сенсі — і культура світова. Тож зовсім не випадково в 1827 р., наприкінці доби Просвітництва, завершуючи тривалу роботу над грандіозною трагедією «Фауст», Гете сказав: «Зараз ми вступаємо в епоху світової літератури».



1. Визначте характерні риси доби Просвітництва. **2.** Чи можна добу Просвітництва назвати літературною (мистецькою) епохою? Відповідь аргументуйте. **3.** Які завдання ставили просвітники перед літературою? Назвіть найвидатніших представників Просвітництва в літературі. **4.** Що таке філософська повість? Чому вона набула такої популярності саме в добу Просвітництва? **5.** Якими були зв'язки просвітників із попередніми історичними та літературними епохами? У чому полягає гуманістичний зміст цього руху? Яких видатних просвітників ви знаєте? **6.** За якими напрямками розвивалася література Просвітництва, які її характерні ознаки? **7.** Що вважають початком доби Просвітництва? Як її ще називають? Чому? **8.** Що стало підґрунтям ідеології Просвітництва? Яким є провідний настрій цієї доби? **9.** Визначте комплекс проблем, які хвилювали просвітників у першу чергу. Чи вирішені вони в наш час? **10.** Яку роль у розвитку просвітницьких ідей та ідеалів відіграли енциклопедисти? Чому їх так назвали? Назвіть найвидатніших енциклопедистів. **11.** Якими були стосунки просвітників із класицизмом? **12.** У романі Д. Дефо «Пригоди Робінзона Крузо» показана одна з просвітницьких моделей розвитку людства. Проаналізувавши зміни, які відбулися з островом Робінзона і з ним самим, визначте, що саме просвітники вважали основою прогресу людства. Чи виправдані були сподівання просвітників? Відповідь аргументуйте. **13.** Роман Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» став полемічною відповіддю Д. Дефо на його історію про Робінзона Крузо. Порівнявши ці твори, визначте, що просвітника Дж. Свіфта не влаштовувало в поглядах просвітника Д. Дефо. На чиєму боці, з вашої точки зору, історична правда? Чому? **14.** Змалюйте образ світу й місце людини в ньому, якими їх бачили діячі Просвітництва. **15.** Яким було ставлення діячів Просвітництва до світу, існуючих порядків?



<http://uk.wikipedia.org>
http://vitichuzna.ukrlife.prg/3_4_05shiller.htm
<http://www.geteioogann.net.ru>



ВОЛЬТЕР
(ФРАНСУА МАРІ АРУЕ)
(1694–1778)

Поетичні сили Франції об'єднались у Вольтері.
Й. В. Гете

Остання травнева ніч 1778 р. була теплою, і вартові паризької застави приготувалися було закрити смугастим шлагбаумом широкий тракт, що вів од столиці до знаменитої провінції Шампань, коли почувся цокіт копит. «Кого ще там дідько несе проти ночі», — невдоволено пробурчав собі під ніс офіцер і майже дослівно повторив своє запитання вголос. «Слава Ісусу Христу!» — за цим церковним привітанням, що пролунало з блакитної, оздобленої зірками карети, яка щойно під'їхала до застави, вартові впізнали слугителя Божого. «Документи! — не люб'язніше, аніж раніше, проскрипів загрубілий на службі голос. — Документи в порядку, абате Міньо, але яка нагальна потреба погнала вас у дорогу проти ночі й що там у вас у кареті?..»

Якби ж то вартові знали, що затримання цих подорожніх уже наступного ранку принесло б їм підвищення по службі й значну грошову винагороду (католицька церква славилася вмінням щедро винагороджувати за послуги, надані їй у боротьбі із запеклими ворогами, а в кареті знаходився найперший з-поміж них!). Однак вони цього не знали, а окрім сплячого старигана в пічному халаті й ковпаку там нікого не було. Утім, вони цього старого добре розуміли — їх і самих хилило на сон. І хоча карета видалася офіцерові напрочуд знайомою, махнувши рукою, він крикнув: «Проїжджай!» Абат поспішив виконати команду, витираючи з обличчя холодний піт і вгамовуючи нервові тремтіння рук. Париж залишився позаду, а попереду була довга й небезпечна нічна дорога до абатства Сельєр. Та ще й поруч із трупом...

Так, той стариган дійсно спав, але вічним сном. «Ось я і виконав Ваше прохання, дядечку Франсуа», — подумав абат, зручніше вмошуючи для далекої дороги закоцюбле тіло того, чийм ім'ям згодом назвали ціле століття. Так було врятовано від ганьби прах одного з найвидатніших синів Франції й людства — великого Вольтера.

Хіба не ганьбою було б, коли його тіло, немов непотріб, викинули б на смітник? Адже саме так вчинила католицька церква з померлою видатною французькою акторкою Андрієнною Лекуввер. І це та актриса, якій, за висловом Вольтера, «храм присвятив би давній грек». Та що там Лекуввер! Мольєра, великого з-поміж великих, було заборонено ховати за католицьким обрядом — церква посмертно

«розрахувалася» з ним за «Гартюфа». Страх перед такою перспективою, немов дамоклів меч, довгі роки висів над Вольтером, адже він добре знав про люту ненависть кліру до нього. Тому, відчувши наближення смертного часу, він попросив свого небожа, абата Міньо, потай вивезти його після смерті з Парижа й негайно поховати, поки церква не довідалася про це і не видала заборони на поховання.

Однак церква скрізь мала свої вуха й очі, саме тому абат не став чекати ранку, а виїхав із міста проти ночі. Змилені коні мчали ще цілий день, а під вечір нарешті зупинилися неподалік цвинтаря в абатстві Сельєр, що в Шампані. Місцевий пріор швидко здійснив поховальний обряд.

А зранку на паризькому тракті здійснюлася рожева від променів ранкового сонця курява. Майже на ходу з карети вискочив чоловік і побіг до абатства, плутаючись у довгій рясі, щось волаючи й розмахуючи якимось папером. Пріор зробив вигляд ніби надзвичайно здивований тим, що, виявляється, існувала заборона на поховання пана Франсуа Марі Аруе, відомого під псевдонімом Вольтер. Ні, якби він, пріор, про цю заборону знав, то, звичайно, і не подумав би не послухатися грізного наказу. Однак що зроблено, те зроблено, не розкривати ж могилу. Що скаже на це пан кур'єр? Паризький кур'єр був явно спантеличений, а могила так і залишилася нерозкритою¹. Вольтер ще раз, тепер уже посмертно, «випередив» свого запеклого ворога — католицьку церкву.

Ось враження очевидця тих подій (уривок із листа тодішнього російського посла у Франції до Катерини II про смерть Вольтера): «...Усі священники виявляють непристойну радість; вони повторюють слова імператора Вітелія: “Труп ворога добре пахне”; але тому, кого вони ненавиділи, уже нічого боятися їхньої безсилої злоби, а їм залишається тільки тремтіти від люті над його могилою».

Що говорити про лють декого із сучасників письменника, коли вже в 1959 р. французький журнал «Європа» з неприхованим сарказмом писав: «І зараз ще знайдеться немало добрих душ, які із задоволенням спалили б Вольтера». Водночас Вольтер — національна гордість Франції...

Франсуа Марі Аруе народився 21 листопада 1694 р. в родині відомого паризького нотаріуса. Сім'я була заможною, мала в Парижі прибутковий магазин. Мати хлопчика походила з дворян, але Франсуа не міг успадкувати її титул, бо його батько був плебеєм. За наполяганням батька Франсуа готувався стати юристом. Протягом

¹ У 1791 р. за рішенням Конвенту прах Вольтера перенесено до Пантеону — місця поховання найвидатніших людей Франції. І не випадково тимчасовим постаментом на площі Бастилії в Парижі, де ставили труну з його прахом, служувало каміння зруйнованої фортеці (в'язнем якої бував він сам), колишнього символу могутності королівської влади.

1704–1711 рр. навчався в привілейованому єзуїтському коледжі Людовіка Великого, куди йому допомогли влаштуватися поважні клієнти батька.

Франсуа здобув, за його словами, досить однобічну освіту: «...Я знав лише латину й різні дурниці». Хоча, як мовилося, єзуїтська школа була однією з кращих у світі. Можливо, це було своєрідним «кокетуванням» високоосвіченого Вольтера. Після закінчення коледжу він зблизився з гуртком вільнодумців-аристократів — «товариством Тампля» — і почав писати вірші.

1 вересня 1715 р. помер Людовік XIV, за час володарювання якого у Франції не лише розквітнув, а й почав відцвітати абсолютизм. Розпочався період Регентства (1715–1723), яке було встановлене через малий вік дофіна (принца). При дворі панували легкі норми поведінки, що й відобразив у сміливих викривальних віршах юний Аруе. Регентом був герцог Філіпп Орлеанський, і саме його зачепив майбутній Вольтер. За це його ув'язнили в Бастилії (17 травня 1717 р.), де він просидів 11 місяців.

У в'язниці Вольтер посилено працював. Дописав трагедію «Едіп», майже завершив поему «Ліра, або Генріх Великий», яка згодом була перейменована на «Генріаду», написав декілька віршів. За клопотанням друзів регент пробачив йому образу, і 11 квітня 1718 р. Вольтера було звільнено з Бастилії.

Трагедія «Едіп» принесла йому першу й гучну славу, про нього заговорили як про найобдарованішого послідовника видатних французьких трагіків Корнеля й Расіна, першого драматурга Франції. А за «Генріаду» Вольтер удостоївся слави першого епіка Франції: її порівнювали з «Енеїдою», а Вольтера — з Вергілієм.

Він став модним, і регент... призначив йому пенсію. Та Вольтер є Вольтер — зранку весь Париж повторював його відповідь благодійникові: подяку його високості за турботу про харчі (тобто призначення пенсії) і прохання більше не обтяжувати себе турботою про його, Вольтерове, житло (натяк на недавнє ув'язнення в Бастилії).

Однак широке визнання яскравого таланту не вберегло талановитого «вискочня» (неаристократа) від принижень. Якось його запросили на вечірку до аристократичного салону, де він став центром уваги присутніх, передовсім дам. Це роздратувало одного гостя — зарозумілого магната — кавалера де Роган-Шабо, на якого, навпаки, ніхто з присутніх не звертав жодної уваги (про таких, як цей Роган, герой комедій Бомарше, Фігаро, пізніше скаже, що вони взяли на себе лише одну турботу — народитися). І щоб хоч якось дошкулити вискочню-плебеєві, Роган звернувся до нього принизливо зверхнім тоном: «Пане Вольтере, пане Аруе, або як вас там...» На що запальний юнак із гідністю відповів: «Я не можу похвалитися гучним прізвиськом, але тому прізвиську, яке маю, роблю честь». Роган розлютився і,

зачаївши образу, того самого вечора наказав лакеям побити Вольтера палицями, що вони виконали із задоволенням. Так було порушено загальнолюдський закон гостинності: люди, які запросили Вольтера, не захистили свого гостя. А Роган-Шабо, ехидно всміхаючись, керував езекуцією з вікна своєї карети.

Ображений поет не міг ніде знайти захисту. І це під акомпанемент неприхованих насмішок «друзів»-аристократів. Один із них висловився досить красномовно й однозначно: «Що б робили ми, аристократи, коли б у панів Вольтерів не було спин, які б можна було бити?»

Вольтер бере уроки фехтування та викликає Рогана на двобій, але родичі аристократа заявили в поліцію про заплановану дуель, тоді вже заборонену законом. І знову Вольтер опинився за ґратами Бастилії (17 квітня 1726 р.).

Відтоді боротьба проти кастових привілеїв аристократії стає одним із наріжних каменів світогляду бунтаря Вольтера (згадаймо його фразу про шпори на ногах аристократа й сідло на спині селянина). Хоча, з іншого боку, не можна зображувати його як такого собі народодюбця, адже саме він заявив: «Народ — це череда, якій потрібні батіг, ярмо і корм» (лист до Табаро, 3 лютого 1769 р.). У 1726 р., після п'ятимісячного ув'язнення, Вольтера було вислано за межі Франції. Місцем вигнання він обрав Велику Британію, де прожив три роки. Вивчав політичне життя, філософію, літературу, оволодів англійською мовою. Його вразили передові погляди англійців, зокрема королівські почесті, з якими було поховано (1727) Ісаака Ньютона (у Франції до вчених ставилися принципово інакше). Особливо ж те, що у Вестмінстерському абатстві, поруч зі склепами видатних людей, поховали актрису Олдфілд. У Франції ж актори автоматично відлучалися від церкви.

Саме Вольтер уперше ознайомив французів із Шекспіром, творчість якого загалом високо цінував, хоча й ставився до неї неоднозначно. З одного боку, він називав Шекспіра «найблизнірнішим із-поміж усіх блазнів, які тільки коли-небудь розважали простий народ», а його трагедії — «потворними фарсами» (бо той не дотримувався правил класицизму), а з іншого — визнавав геніальність великого англійця: «Однак у творах цієї ж людини ми знаходимо місце, що надихають уяву й проникають до серця. Це сама правда, сама природа, що розмовляє своєю власною мовою без жодної домішки мистецтва».

У 1731 р. в Лондоні видають його «Філософські листи» — «Листи про англійську націю». Через рік ці листи надрукували у Франції. Їхній підтекст — порівняння Англії й Франції на користь першої (ці мотиви є, зокрема, у «Простакові», адже Гурон приїздить до Франції саме з Англії та постійно порівнює ці країни) — був добре відчутий на батьківщині Вольтера, і «Філософські листи» були

засуджені французьким парламентом на спалення. Тож 10 червня 1734 р. біля будинку французького парламенту кат спочатку прилюдно їх розірвав, кинув у казан із киплячою смолою, а потім вилив це вариво у вогонь, і полум'я знищило все.

Пізніше Вольтер, твори якого палали неодноразово, заявив, що спалювати літературні твори — означає зізнатися в тому, що не маєш розуму на них відповісти. Автор спалених листів утік на кордон Лотарингії — у Сіре, у маєток маркізи Габріель Емілії дю Шатле, де прожив до смерті своєї подруги (1749). Там, зокрема, була написана (або дописана) іроїкомічна поема про Жанну Д'Арк — «Орлеанська діва», за яку Вольтера звинуватили в знущанні над пам'яттю про національну героїню й патріотичними почуттями французів.

З 1745 р. Вольтер знову в Парижі. Людовік XV дав йому титул камергера та призначив придворним історіографом. І знову проблеми: докори друзів, мовляв, борець за просвітницькі ідеали продався за гроші й придворні титули. Як мовилося, Вольтер відповів, що найкраще виховувати освічених монархів, безпосередньо контактуючи з ними. Тим паче, якщо для цього не треба ламати себе, робити зла іншим і грішити проти істини. «Я люблю істину, але не люблю мучеництва» — улюблена Вольтерова приповідка.

Саме завдяки історіографічним заняттям Вольтера в Європі стало широковідомим ім'я Івана Мазепи. Збираючи матеріали до своєї «Історії Карла XII», Вольтер натрапив на цікавий сюжет про юного Мазепу — у майбутньому гетьмана України. За легендою, його застав наодинці зі своєю молодою дружиною старий ревнивий шляхтич. Розлючений чоловік наказав прив'язати Івана до дикого коня й відпустити у степ. Цей епізод згодом було взято за основу однойменних поем англійця Байрона й французя Гюго, він став фрагментом поеми «Мазепа» українця Володимира Сосюри.

Вольтера нарешті обрали членом Французької академії, хоча до цього його кандидатуру двічі відхиляли.

Проте зробити з Людовіка XV освіченого монарха не пощастило. Не поталанило перетворити на освіченого монарха й пруського короля Фрідріха II, при дворі якого філософ перебував протягом 1750–1753 рр. Там також твори Вольтера палали прямо під його вікнами...



*Пам'ятник Вольтеру
в Парижі*

Вольтер доживав віку в купленому ним маєтку Ферней, на кордоні Швейцарії з Францією. Там розмовляли французькою, але французька поліція не могла його заарештувати: усе-таки територія іншої держави. За свої гроші він збудував церкву, фронтон якої прикрашає відома фраза: «Богові збудував Вольтер».

І знову несподіванка: цей напис звеліла зробити людина, яка сказала про церковне мракобісся: «Розчавіть гадину!» Проте парадокс лише на перший погляд, адже Вольтер ніколи не ототожнював Бога й церкву, чітко розмежовуючи й поєднуючи любов до Бога й ненависть до декого з Його служителів.

Щоправда, він був дійсно і розумів Бога по-своєму, іноді по-просвітницьки прагматично зводячи його функції до функцій усевидячого наглядача: «Я хочу, щоб мій поставщик, мій кравець, мої слуги, моя дружина вірили в Бога; гадаю, що в такому разі мене рідше обкрадуть і зраджуватимуть». І, як логічний висновок, уже згадувана знаменита фраза Вольтера: «Якби Бога не було, його потрібно було б вигадати». Однак релігійні забобони, культ — усе це, за його глибоким переконанням, гальмо просвіти. І він усю міць свого таланту спрямував проти католицької церкви, яка відповідала йому взаємністю.

У маєтку Ферней пройшов найпродуктивніший період його творчості. Вольтер підтримував тісні зв'язки з молодим поколінням просвітників: Дідро, Д'Аламбером, Гельвецієм, Гольбахом, активно співпрацював у «Енциклопедії...», де писав статті з історії, філософії, моралі. Згадана фраза «розчавіть гадину», якою Вольтер зазвичай закінчував свої листи, стала своєрідним паролем просвітників у їхньому листуванні. Протягом «фернейського» періоду ним написані філософські повісті «Кандід, або Оптимізм» (1759) і «Простак» (1767).

Вольтера почали називати «фернейським патріархом», монархи Європи (Катерина II, Фрідріх II, Густав III) навипередки розшаркувалися перед ним, його називали навіть «окремою державою», оскільки при всіх дворах Європи він мав своїх послів. Виникло поняття «вольтеріанство», що означало «вільнодумство, скептичне ставлення до авторитетів» і могло бути як негативною оцінкою, так і свого роду компліментом людині, яку називали «вольтеріанцем».

У лютому 1778 р., незважаючи на сувору заборону лікарів, Вольтер повернувся до Парижа. Приводом стала майбутня постановка його нової трагедії, на якій він хотів бути присутнім. Це був справжній тріумф генія. Натовпи радісних парижан вигукували: «Слава!», «Хай живе Вольтер!» Російський просвітитель Денис Фонвізін так описав ефект, спричинений його появою в столиці: «Прибуття Вольтера до Парижа справило на людей таке враження, ніби зішестя якого-небудь божества на землю».

На 30 березня була призначена прем'єра. Патріарх французької літератури у блакитній, прикрашеній зірками кареті виїхав із дому.

Якщо апогеем талановитого життя є тріумф, то й у нього буває свій апогей. Цей весняний день став апофеозом життя Вольтера.

Спочатку карета зупинилася біля будинку Французької академії. Вольтера зустріли оплесками й одностайно обрали його головою сесії. Потім він поїхав на прем'єру.

Коней і карету разом із Вольтером майже на руках пронесли через усю столицю аж до театру, де його зустріли захопленими вигуками. Важко сказати, куди більше дивилися того вечора глядачі: на сцену, де відбувалася дія й стояв бюст Вольтера, чи на ложу, де сидів він сам. Після закінчення спектаклю всі актори вийшли на сцену й увінчали бюст Вольтера лавровим вінком. Таким самим вінком прикрасили голову старого драматурга. Бурхливі оплески перейшли в овації. Наступного дня один із очевидців написав про все це так: «Скільки б пошанувань не зазнав Вольтер протягом свого життя, учорашній день, без сумніву, був найкращим».

А жити йому залишалося два місяці. Геніальний скептик, король сміху, Вольтер, який навіть для останньої у своєму житті статуї не міг позувати без усмішки перед скульптором Антуаном Гудоном. Тоді ж невесело пожартував: «Годі позувати, йду помирати».

А церква все наполягала на повному каятті філософа, і навіть в останній день життя в спальню Вольтера прийшли ченці — раптом покається, це ж так потрібно для громадського резонансу. «Дайте мені померти спокійно», — останні слова, що їх почули від нього священники.

Усенародний гучний тріумф і одночасна заборона скромного поховання — хіба це можливо? Ще й як можливо, і його геніальний земляк Віктор Гюго висловив це щонайвлучніше: *«Він покидав цей світ під супровід проклять і благословінь — проклять минулого і благословінь майбутнього... Лежачи на смертному одрі, він чув, з одного боку, овацію сучасників, а з іншого — гикання і гул ненависті, якої минуле не шкодує для тих, хто з ним боровся».*

Карета виїхала до Шампані, везучи померлого Вольтера в безсмертя. Останнім зверненням генія до людства був його вірш «Прощання з життям»:

*Прощайте, я їду в краї,
Звідкіль немає повороту.
Прощайте, друзі ви мої, —
Вам не завдам я більш клопоту.
Забудьте, вороги мої,
Втішайтеся, скільки вам охота.*



А. Гудон. Вольтер у кріслі.
Скульптура

*Але мине недовгий час,
І зникнете ви також скоро,
Як зникли в Леті ваші твори,
І ворог попенкує з вас.*

*Зігравши роль свою дрібненьку
На славній сцені світовій,
Ми з неї сходим помаленьку
Під свист юрби і без надії.
Вмирає кожен на цім світі,
Який значний не мав би сан:
Архієпископ, куртизан,
Вельможі вельми гордовиті.
Даремно в пишнім оксамиті
Різничий з дзвоником спішить,
Щоб вічну славу одспівати;*

*Дарма кюре в цю скорбну мить
Іде вашу душу сповідати;*

*Юрбу це все лише смішить.
Вона ще з день погломить,
Усе твоє життя згадає
І все забуде мимохіть.
Так час завжди цей фарс кінчає.
Чистилище чи небуття —
Одне сміховище безкрає.*

*Чудне незнане почуття,
Що, як метелик, здійнялося,
Кудись летить без вороття
У таємниче небуття, —
Скажи мені. Звідкіль взялося?
Хто з смертних може з'ясувати,
Що врешті станеться з тобою?
Найкраще людям для спокою
Незнаним жити і помирати.*

Переклад М. Терещенка

«ПРОСТАК» (1767)

Жанрові особливості, провідний конфлікт

Насамперед потрібно звернути увагу на жанрові особливості твору Вольтера. «Простак» є філософською повістю — художнім твором філософського змісту, у якому поняття та ідеї втілені в художніх образах і тому набувають художньої переконливості. У філософській повісті персонажі стають своєрідним утіленням ідей автора, умовними знаками й не мають розвинених характерів. Так, у повісті «Простак» сюжет і конфлікт зумовлені філософською концепцією Вольтера, а ідеї не просто присутні, а стали головними героями твору. Скажімо, головним героєм є не Гурон, а ідея «природної людини», її конфлікту з цивілізованим суспільством. Суперечка в Бастилії відбувається не між Геркулесом де Керкабон і Гордоном, а між філософськими концепціями Вольтера й Руссо.

До того ж логіка розвитку подій обумовлена логікою розвитку філософських ідей, а не образів людей. Колись ще Пушкін справедливо закинув Вольтерові те, що той у трагедіях, «не переймаючись ані вірогідністю характерів, ані законністю засобів, змушував... своїх персонажів до речі й не до речі висловлювати правила своєї філософії». Цю оцінку ще більше можна віднести до філософських повістей, зокрема «Простака». Саме тому мав рацію Андре Моруа, зауваживши, що героїв цих повістей «можна катувати або палити, але ані автор, ані читач не відчують справжнього хвилювання. Навіть

ридання прекрасної Сент-Ів, що помирає з відчаю, не викликають сліз співчуття. У всіх цих повістях Вольтера йдеться про катастрофи, — але під кутом зору “рацію”, — а їхній темп до такої міри швидкий, що не встигаєш навіть засмутитися».

Уже сама назва повісті Вольтера не лише вказує на її головного героя, а й характеризує його. На початку твору він так пояснює своє ймення: *«Мене завжди називали Простакон, в Англії це ім'я за мною залишилося, бо я завжди говорю простосердно те, що думаю, і роблю все, що хочу»*.

Отже, «природна людина» потрапляє в цивілізоване суспільство. Це якраз той випадок, коли вона є водночас «людиною з природи», тобто нецивілізованою, принаймні не по-європейськи цивілізованою, адже, хоча батьками Гурона були французи, він виріс у дикій Гуронії — екзотичній для тогочасних європейців Америки, а тому не зазнав впливу цивілізації.

Вибір головного героя тісно пов'язаний із головним конфліктом твору — суперечностями між світобаченням природної людини й європейського цивілізованого суспільства.

Передусім головний герой і головний конфлікт обумовлюють використання Вольтером головного прийому — **очуднення** (В. Шкловський), який полягає в тому, що давновідомі, звичні факти, реалії життя сприймаються, немов уперше побачені, незнайомі, чудні (звідси — «очуднення»). Як відомо, найкращими «очуднювачами» є діти, ось і наш герой поводить себе, ніби дитина, іноді викликаючи усмішку не лише інших персонажів твору (*«дехто вирішив, що це королівський блазень»*), а й читачів. У виборі прийому очуднення видно неабиякий талант Вольтера, бо хто, як не приїжджий гуронець, може краще побачити ті вади цивілізованого суспільства, до яких самі європейці вже так звикли, що й не помічають їх? Саме «простак» і лише він міг побачити дуже непрості речі. Це і є одним із головних ключів до розгадки сенсу назви твору.

Проблематика та образи

Безумовно, у повісті втілилася ідеологія Просвітництва, є тут і суто вольтерівські погляди, яких інші просвітники не сприймали, і навіть гостро відточена полеміка з Руссо, Шефтсбері й Лейбніцом.

Насамперед це стосується особливостей вирішення головного конфлікту повісті, згаданого вище, який відповідає глобальній опозиції Просвітництва — конфліктові природи й цивілізації. Причому Вольтер чітко продумав структуру повісті й дав своєму героєві змогу побачити різні прошарки французького суспільства.

Твір умовно можна поділити на такі епізоди:

- Гурон і провінціали;
- Гурон по дорозі до Парижа;

- Гурон у Парижі;
- Гурон і Гордон у Бастилії.

На початку твору Гурон викликає усмішку, тобто є персонажем комічним, майже блазнем. Однак він постійно виявляється вищим за цивілізоване оточення. Так, під час знайомства саме дикун дає цивілізованим французам **урок етикету**: *«Чужинця посадовили поміж панною де Керкабон і панною де Сент-Ів. Усі захоплено дивилися на нього, усі говорили з ним, і всі одночасно розпитували його. Гуронця те не хвилювало; здавалося, він керувався девізом мілорда Болінброка: “Nihil admirare” («Нічому не дивуюся». — Ю. К.), та, кінець-кінцем, від такого шуму терпець йому увірвався, й він сказав досить спокійно: “Панове, у моїй країні розмовляють один за одним. Як можу я відповісти вам, коли ви не даєте мені змоги вас вислухати?” Розум завжди на кілька хвилин отямлює людей: настала велика тиша»*. Отже, дикун перевершив французів у знанні етикету.

Такий самий урок він дає й щодо мовних проблем: *«Абат де Сент-Ів... поспитав у нього, котра з трьох мов найбільше подобається йому: гуронська, англійська чи французька? “Безперечно, гуронська”, — відповів Простак. “Чи то ж можливо?! — вигукнула панна де Керкабон. — Я завжди думала, що французька мова найкраща з усіх мов”... Потім трохи обмірковували численність мов і погодилися, що, коли б не було пригоди з вавилонською вежею, усі на землі розмовляли б французькою мовою»*. Як бачимо, «природна людина», поважаючи свою рідну мову, нікому її не нав'язує, тобто поводить себе цивілізовано, а ось французькі провінціали поводять себе в цій ситуації немов справжнісінькі дикуни.

Гурон вищий за європейців і у сфері релігійних переконань, віротерпимості: *«Суддя... хотів довідатись, яку релігію сповідує гуронець: чи вибрав він релігію англіканську чи гугенотську. “Я притри-*

Кадр із
кінофільму
Є. Гінзбурга
«Простак».
1994 р.



маюся своїй релігії, — сказав той, — як ви своїй”. *“Та, Боже мій, — сказала панна де Сент-Ів, — як це може бути, чи то ж гурунці не католики? Хіба велебні отці єзуїти не всіх їх навернули до віри?” Простака запевнив її, що в його країні ще нікого не навернули до віри, що ніколи справжній гурунець не змінював переконань і що в їхній мові немає навіть терміна, що означав би зрадливість...* “Ми охрестимо його, — говорила панна де Керкабон пріорові...” Як бачимо, дикунові й на думку не спало нікого з присутніх навертати до своєї віри, зате цивілізовані християни повели себе зовсім інакше. Їх вкрай здивував і навіть обурих той факт, що хто-небудь може сповідувати не їхню релігію.

Хоча, можливо, французи перестаралися в емоційному ставленні до релігійного питання, а саме по собі прагнення «врятувати душу» поганина було безкорисливим і щирим? Проте наступні репліки свідчать, що мотиви ці були зовсім не високими, а продиктованими бажанням уславитися незвичайною акцією: *«То буде блискуча церемонія, про неї говоритимуть по всій Нижній Бретані, і це дасть нам навіки шанобу й повагу»*. Отже, і в релігійних питаннях «природна людина» перевершує людей цивілізованих.

Принагідно зауважимо, що Вольтер не був би Вольтером, якби вже з перших рядків повісті не поіронізував над церквою. Ось показовий уривок — характеристика Гурунового дядька, абата де Керкабона: *«Пріор, трохи вже пристаркуватий, був добрий панотець, його так само любили зараз сусіди, як раніше сусідки. Найбільше зажив він пошани за те, що був єдиною духовною особою, яку не треба було нести до ліжка після вечері з братією»*. Що й казати, «непересічна» особистість і вельми «вагомий» підстави для поваги серед прихожан.

З тією ж метою використано вже згадане очуднення. Так Гурун жодного разу не назвав Біблію Біблією, а лише перифразами на кшталт «книга, яку дав мені дядько», «книга, яку мені дали». А чого варта сцена сповіді Гуруна, коли він буквально тлумачить припис Біблії «зізнаватися один одному», адже, за буквральним значенням формули «один одному», якщо він сповідався ченцеві, то і той, у свою чергу, повинен зробити те саме: *«Спочатку треба було висповідатися, і це було найважче. У Простака завжди була в кишені книжка, що дав йому дядько: там він не знайшов жодного апостола, що сповідався б, і тому правив своє. Пріор заткнув йому рота, показавши в посланні святого Якова-меншого слова, що завадали стільки лиха єретикам: “Сповідайте гріхи ваші один одному”*. Гурунець замовк і висповідався в одного францисканця. Закінчивши сповідь, він витяг францисканця зі сповідальні й, схопивши цього чоловічка дукою рукою, сів на його місце, а того поставив навколішки перед собою. “Ну, друже мій, сказано: «Сповідайте свої гріхи один

одному». Я розповів тобі свої гріхи, і ти не вийдеш звідси, поки не розповіси мені своїх". Кажучи так, він уперся своїм широким коліном у груди супротивникові. Францисканець закричав не своїм голосом. На крик збіглися люди й побачили оглашеного¹, що душив ченця в ім'я святого Якова-меншого».

Після не менш смішних казусів, зумовлених буквальною тлумаченням Святого Письма (не знаючи європейських звичаїв і вірувань, дикун просто дослівно читав те, що написано в Біблії), Гурон легко, немов між іншим, узагальнює: *«Я увесь час бачу, що у вас тут робиться безліч речей, яких немає у вашій книзі, і не робиться аж нічого з того, що там сказано»*.

Здавалося б, Вольтер абсолютно не відхиляється від загальноєвропейської просвітницької традиції: опозиція «природа» — «цивілізація» вирішується явно на користь першого її компонента. Однак саме тут починається полеміка з Руссо, який абсолютизував природу й недооцінював цивілізацію. Вольтер їдко іронізує над улюбленим Руссо поняттям «природного права». Вище вже зазначалося, що коли Гурон захотів «одружитися» з панною де Сент-Ів, із ним у полеміку вступив її дядько: *«Простак захищався, посилаючись на природне право, яке він досконало знав; абат хотів довести, що перевагу мусить мати право громадянське і що, коли б поміж людей не було угод, природне право мало не завжди перетворювалося б на природне розбишацтво»*.

Ось тут — увесь Вольтер: наче це «наївна» промова дикуна, який упевнений, що «добре знає природне право», бо він же «з природи». Насправді ж це стріла на адресу радикалізму Руссо. Причому стріла, пущена в манері саме Вольтера, адже, за його власним висловом, *«треба кидати стріли, не показуючи руки»*. Та в ту ж мить інша стріла полетіла в цивілізовані правила й закони. Абат де Сент-Ів утовкмачує Простакові порядок цивілізованого одруження: *«Тут потрібні нотаріуси, панотці, свідки, контракти, дозволи. Простак відповів йому тим висновком, який завжди роблять дикуни: "То, значить, ви дуже нечесні люди, раз із вами треба стільки пересторог"»*.

На шляху до Парижа Простак мав необережність спілкуватися з гугенотами (за що потім потрапив до Бастилії). Це французи добре знали про Варфоломіївську ніч, а звідки було дикунові знати про ставлення католиків до протестантів у Франції? Не знав він і того, що кожне його слово фіксують шпигуни-єзуїти. Гугеноти тікали з Франції до Англії, боячись чергових релігійних утисків і навіть фізичного знищення. Відповідаючи на наївні запитання Простака, чому вони тікають із рідної землі, яку так люблять, один із них *«так*

¹ Оглашеними християни звали тих, кого ще мали охрестити.

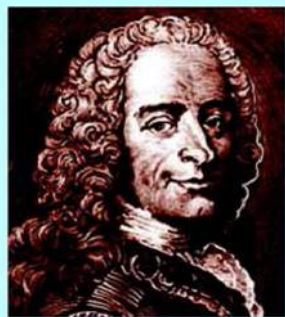
патетично оплакував долю п'ятдесятьох тисяч родин, що втекли, й п'ятдесятьох тисяч інших, яких на вернули до віри драгуни, що Простак і собі облився слізьми. “Чому, — сказав він, — такий великий король, що слава його доходить аж до гуронців, відмовляється від стількох сердець, що любили б його, й од стількох рук, що служили б йому?”».

Недаремно кажуть, що немає гіршого ворога, ніж колишній друг. Англійські військові підрозділи, сформовані з колишніх французів, билися під час постійних англо-французьких кампаній проти колишніх співвітчизників значно лютіше, ніж етнічні англійці, адже у вимушених емігрантів була особиста образа за поламаним долі. І дійсно, той самий гугенот каже, що король Франції *«не тільки втратив уже п'ять чи шість тисяч дуже корисних людей, а ще й зробив із них ворогів, і король Вільгельм, що править зараз в Англії, сформував багато полків із цих самих французів, що битимуться проти свого колишнього монарха»*. Виходить, що людина, яка не мала освіти й не була європейцем, політично вправніша за високоосвіченого короля і його радників. Як бачимо, *«природна людина»* перевершує французів у найрізноманітніших сферах життя.

Однак є одна царина, де від народження успіхів не досягнеш. Це наука. У творі Вольтера вона відіграє роль того лакмусового папірця, який показує переваги й вади цивілізації. Недаремно автор помістив Простака в одній камері з літнім ученим, янсеністом Гордоном.

Здавалося б, усі інтелектуальні переваги мав цивілізований стариган, який присвятив науці півстоліття, а не молодий неосвічений напівдикун. Та трапилося не зовсім так. Уже після кількох бесід Гордон здивувався тому, що *«молодий неук має думки, властиві тільки душам досвідченим, став високої думки про його розум і ще більш прихилився до нього»*. Простак *«записав багато думок, які вжахнули старого Гордона. “Як! — казав той сам собі, — п'ятдесят років витратив я на своє навчання й тепер боюся, що не зможу наздогнати природний добрий розум цієї майже дикої дитини. Я тремчу, зміцнивши старанно свої забобони; він же слухав тільки простої природи”»*.

Проте Вольтер знову дещо змінює курс — він указує на переваги науки, тобто цивілізації над природою: *«Читання звеличує душу, а освічений друг заспокоює її. Наш в'язень звеселяв себе цими двома благами, про які раніше й не підозрював. “Мене спокушає повірити в перетління, —*



М. Кантен де Латура.
Вольтер. Гравюра
з портрета. XVIII ст.

говорив він, — бо я сам із тварини перетворився на людину». Це знову полеміка з Руссо, який абсолютизував природу та вбачав у цивілізації лише негативні риси. Отже, для того, щоб «із тварини перетворитися на людину», потрібна освіта. Образно кажучи, для перетворення «алмазу» (природної людини) на «діамант» (людину довершеної) потрібний «шліфувальний круг» цивілізації.

Проте це не означає, що Вольтер не бачив недоліків тогочасної освіти, яка засмічувала мозок європейця всілякими забобонами. Мабуть, оптимальне рішення, запропоноване письменником, таке: усі плюси природного розуму помножені на найкраще, чого досягла наука. Саме тому Гурон і прогресував так швидко: *«Молодий Простак скидався на одне з тих дужих дерев, що, зрісши на неплоднім ґрунті, швидко простягають своє коріння й гілки, коли їх пересадять на кращу землю, і дуже незвичайне було те, що саме в'язниця стала за таку землю»*.

Цікава деталь — на «благословенній» цивілізованій французькій землі Простак найбільших успіхів досяг саме у в'язниці. Є над чим поміркувати... За підлими наклепами єзуїтів та особисто зацікавленого в ув'язненні Гурона судді, невинного, навіть заслуженого захисника Франції Простака без висунення обвинувачень і жодних пояснень кинули до Бастилії. А де ж законність, справедливість? *«Обоє в'язнів цілком погоджувалися один з одним, що ув'язнено їх несправедливо. "Я в сто разів більше за вас маю підставу скаржитися, — казав Простак, — я народився вільний, як повітря, я мав два життя: волю й моє кохання. У мене відібрали їх, і ось ми тут обоє в кайданах, не знаючи навіть причини цього, і не можемо про це запитати. Я жив гуронцем двадцять років, кажуть, що це варвари, бо вони мстяться на своїх ворогах, але вони ніколи не утискають друзів. Ледве-но ступив я ногою на землю Франції, як пролив за неї кров, я, може, урятував цілу округу й у винагороду я зник у цій домовині для живих, де я помер би від злості, коли б не ви. То значить у цій країні немає законів? Чи тут засуджують людей, не вислухавши їх? В Англії це зовсім не так. Ні, не проти англійців треба було мені битися»*». Мабуть, саме через ці реалії французького життя тієї доби «Простак», на відміну від інших філософських повістей Вольтера («Кандід...», «Задіг...» та ін.), наближається до просвітницького реалізму.

Отже, перебування Гурона в Парижі починається саме з в'язниці. І не вийти б йому довіку, якби не панна Сент-Ів. Утім, попередньо треба ще раз відзначити художню майстерність автора. У повісті є «дзеркальна», перехресна ситуація: Гурон іде до Парижа для того, щоб визволити з монастиря панну Сент-Ів, а в результаті вона сама іде до Парижа й визволяє Гурона. Ціною визволення коханого була вимушена зрада, на яку дівчина довго не наважувалась. Значить, аби щодо однієї людини здійснився акт справедливості (щоб



Простака звільнили) треба, щоб стосовно іншої людини здійснився акт несправедливості (панна де Сент-Ів змушена поступитися вельможі Сен-Пуанжу). Такий стан справ у країні називається беззаконням. Питання полягає в тому, як ставляться до беззаконня влада й суспільство. Чи є воно для конкретного суспільства нормою, чи аномалією?

І тут Вольтер, що називається, відвів душу. У «Простакові» сама влада (король, міністри, єзуїти, судді) і чинить беззаконня, а от щодо ставлення до нього суспільства, то герої повісті приймають цю аномальність за норму. Вони переконані, що тільки так і має бути, більше того, самі це беззаконня підтримують.

Так, панна де Сент-Ів у Парижі попросила в єзуїта влаштувати її до *«якоїсь доброї побожниці, яка охоронила б її від спокуси»*. Яка їдка іронія Вольтера! І от ця «побожниця», якій невинна дівчина довірилася, щоб отримати гарну пораду, як, уникнувши домагань Сен-Пуанжа, звільнити з Бастилії нареченого, дає їй «мудру

пораду»: *«Слухайте, ви викликали в мені довіру й приязнь: признаюся вам, що коли б я була така вперта, як ви, мій чоловік не посідав би той невеличкої посади, з якої живе; він знає це й зовсім не сердиться. Він убачає в мені свою добродійницю й дивиться на себе, як на моє творіння. Чи ви думаєте, що всі ті, що стоять на чолі округ чи навіть в армії, мають ці почесні й багатства за свої заслуги? Вони зобов'язані за це своїм жінкам. Коханням клопочуться про військові чини, і посаду має чоловік найвродливішої. Ваше становище куди краще, справа йде про те, щоб повернути вашого чоловіка на світ Божий і одружитися з ним, це — святий обов'язок, і ви повинні його виконати»*.

Наче все по-просвітницьки логічно й чітко. Краще за просвітника Гете не скажеш: *«Несправедливість всюди верховодить / І беззаконство стало за закон»*.

Деякі дослідники вважають, що фінал повісті примирливий, усе начебто виходить на краще. І справді, усі, крім бідолашки де Сент-Ів, непогано влаштувалися: *«Час зм'якшує все. Пан де Лювуа, нареш-*

У «Простакові» стан речей не зображений безвихідним. За Вольтером, позитивний приклад поряд — в Англії.

У позитивному зображенні цієї острівної країни відчувається автобіографізм повісті. «Англійський слід» відчутний упродовж усієї оповіді. Саме з Англії приїхав Простак, саме англійцям він дав високу оцінку в розмові із суддею, позитивне ставлення до англійців Гурон виявляє протягом усієї оповіді. До речі, фраза Простака *«В Англії зовсім не так»* (тобто краще, ніж у Франції) є стрижневою для творчості Вольтера.

Якщо серйозно, то автор знав, що в Англії не так уже й добре. Чого варті хоча б гоніння на дисидентів, гноблення ірландців, корумпованість британської виборчої системи тощо. Проте Вольтер постійно хвалить Англію, її закони, ставлення до вчених і акторів. І сам собою напрашується висновок: Вольтер не так хвалить Англію, як дорікає Франції.



ті, зробив-таки прекрасного офіцера з Простака, що з'явився в Парижі й у війську під іншим ім'ям, його похваляли всі чесні люди й він був водночас безстрашний військовий і філософ. Абат де Сент-Ів і пріор мали кожен прибуткові посади. Версальська побожниця зберегла діамантові сережки й ще одержала гарний подарунок. Отець Ту-а-Ту мав скриньки шоколаду, кави, грудкового цукру, цукатів, разом із "Роздумами" преподобного отця Круазе й "Квітами святості", заведеними в сап'янові палітурки. Добрий Гордон до самісінької смерті якнайніжніше приятелював із Простаким, він теж посідав добру посаду й забув назавжди спокутливу благодать». Однак є тут неприхований сарказм: такі детальні описи, майже смакування в зображенні благополуччя згаданих героїв на тлі смерті юної дівчини чимось нагадують пишномовні описи наїдків на чийсь тризні. Вони навіть непристойні, блюзнірські: панна де Сент-Ів померла, зате Простак став «прекрасним офіцером», абат де Сент-Ів і пріор отримали «кожен прибуткові посади» і т. д.

Та й згадані у фіналі «чесноти» Простака надто сумнівні. «Безстрашний офіцер і філософ» усі ці блага отримав від фактичного вбивці своєї нареченої, яка врятувала Гурона шляхом самопожертви й ціною власного життя.

Повість називається «Простак», бо саме так звали її головного героя. Однак у фіналі Вольтер пише, що Гурон «з'явився в Парижі й у війську під іншим ім'ям», і в цьому разі заміну імені можна тлумачити як зникнення людини, що його носила. Простака не стало, то де ж «примирення з дійсністю»? Фатальнішого й песимістичнішого фіналу в літературному творі тієї доби годі й шукати. Причому дійсно примирливо-елегійний тон Вольтера не лише не послаблює, а й посилює це враження.



К. Л. Дерер. Увінчаний
Вольтер

І остання фраза твору («У нещасті немає нічого доброго») не суперечить «примирливій розв'язці», а навпаки, є філософською крапкою в згаданій трагедійній ситуації. Ця формула суперечить новому девізові старого Гордона: «Нещастя інколи йде на добре».

Ця фраза є своєрідним відгуком на вислів німецького філософа Лейбніца: «Усе на краще в цьому кращому з-поміж можливих світів». Отже, Вольтер, не обмежуючись полемікою з Руссо, полемізує ще й з Лейбніцом, та ще й пускає «шпильку»: «А скільки чесних людей на світі можуть сказати: "У нещасті немає нічого доброго"». У під-

тексті: може, у *нечесних* людей і «все на краще...», і «нещастя іноді йде на добре», але багато *чесних* людей із цим незгодні.

Таким є основний ідейно-художній «каркас» однієї з перлин світової літератури — філософської повісті Вольтера «Простак».



1. Як ви розумієте поняття «вольтеріанство»? **2.** Чому саме Вольтер став найяскравішим представником Просвітництва? **3.** Визначте жанрову своєрідність повісті «Простак». **4.** Сформулюйте комплекс ідей Просвітництва, які порушує Вольтер у повісті «Простак». **5.** Що таке «природна людина»? У яких ще творах просвітників ви натрапляли на цей образ? **6.** Що в манері поведінки, звичаях, уподобаннях відрізняє Простака від його французьких родичів? **7.** Простежте за дискусією Простака й абата. Якому, з вашої точки зору, природному чи громадянському праву надає перевагу Вольтер? Відповідь аргументуйте. **8.** Які проблеми порушує Вольтер у сцені розмови Простака з гугенотами? Чи актуальними вони є нині? **9.** Чи є спільні риси в образах П'ятниці (Д. Дефо. «Пригоди Робінзона Крузо») і Гурона? Як змінюються ці персонажі у творах? Під тиском яких обставин відбуваються ці зміни? Чи йдуть вони на користь персонажам? Відповідь аргументуйте. **10.** Чим зумовлені вчинки Гурона і які наслідки вони мали для нього особисто і інших героїв повісті? **11.** Як змінилися характер і погляди Гурона під впливом цивілізації? Що мало вирішальний вплив на зміну його світогляду? **12.** Через що Простак ув'язнили? Як він витратив свої гроші у в'язниці? Як змінила його Бастилія? **13.** Чим роздуми Простака в Бастилії нагадують роздуми ув'язненого Сехисмундо (П. Кальдерон. «Життя — це сон»? Відповідь на яке питання вони шукають, чи однакові їхні висновки? Чию думку підтримуєте особисто ви? **14.** Що допомогло Простаку, за його ж словами, з тварини перетворитися на людину? А завдяки чому на звіра не перетворився Сехасмундо? Як ви думаєте, чи пов'язано це з ідеологією відповідно Просвітництва і бароко? **15.** Визначте причини, що завадили Простаку й панни де Сент-Ів бути разом. Чи був у них шанс стати щасливими? Відповідь аргументуйте. **16.** За допомогою яких художніх засобів Вольтер розкриває нищість французької дійсності? Коли його голос лунає іронічно, коли — гнівно-саркастично, а коли — лірично? **17.** Охарактеризуйте образи Простака та панни де Сент-Ів. Чому саме їхніми очима Вольтер показує французьке суспільство? **18.** Проаналізуйте фінал повісті «Простак». Які настрої в ньому переважають? Відповідь аргументуйте. **19.** Як історичні твори Вольтера пов'язані з Україною?



20. За біографією Вольтера і його повістю «Простак» напишіть філософське есе «Що значить бути вольтеріанцем». **21.** Напишіть твір на тему: «Які непрості проблеми міг побачити тільки Простак?»



ЙОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

(1749–1832)

Як поет, драматург, природознавець і державний діяч Гете вважається одним із останніх універсальних геніїв...

Й. Еберт

«Красивий 25-річний юнак, з голови до п'ят утілення генія, сили, могутності, із серцем повним почуття, з орлиними крилами...» Так писав про Гете його сучасник у 1774 р. І вже цей факт є вельми промовистим. На жаль, як правило, такими компліментами видатних людей нагороджують по смертю, адже «слава – завжди вдова». Проте Гете, здається, був щасливим винятком із цього правила. Завдяки чому? Чому він (разом із Лессінгом і Шиллером) вважається одним з основоположників німецької літератури нового часу, а його творчість – вершиною не лише німецького, а й європейського просвітництва? Чому саме від створення «Фауста» пальма першості в літературі й у впливі на уми європейців почала переходити від французів до німців (згодом, у добу романтизму, саме Німеччина диктувала моду всій Європі)? *«Величезний, дивний вплив, що його справив “Фауст” на європейську літературу, не цілком можна віднести до його поетичних і філософських чеснот. Значна частина його сили полягала в його сучасності. Він виражав момент переходу європейської освіченості від впливу французького до впливу німецького. Фауст є ХІХ століттям, яке тоді народжувалося. Він так само німець, як Кандід був французом, Гамлет – англійцем, Дон Жуан – іспаноміталійцем».* Що ж відомо про життєвий і творчий шлях автора цього твору, людини, яка так відчутно вплинула на долю всесвітньої літератури?

Гете народився 28 серпня 1749 р. у Франкфурті-на-Майні, у сім'ї імператорського радника, освіченого бюргера Йоганна Каспара. Здобув ґрунтовну домашню освіту, а потім навчався в Лейпцигу й Страсбурзі, де займався переважно юриспруденцією, але, крім цього, слухав лекції з найрізноманітнішої тематики, у тому числі з медицини й літератури. Рано зрозумівши практичну обмеженість тодішньої університетської науки, розпочав пошук шляху справжньої освіти, що згодом відобразив у трагедії «Фауст» і книжці спогадів «Поезія й правда».

Творчий шлях Гете поділяють на кілька періодів. У ранній період (1767–1769) він видав друком першу збірку віршів – «Лейпцизька книга пісень» (1769). Його твори мали анакреонтичний характер і вирізнялися суто гетевським відчуттям повноти життя. На вір-

шах Гете позначився також вплив грайливої літератури рококо, тому на тлі домінуючої тоді в Німеччині дидактичної поезії його творчість сприймалася як свіже, незвичне явище.

У Страсбурзі розпочинається другий період (1770–1775) творчості Гете — штюрмерський. Саме в цей час він познайомився з Йоганном Готфрідом Гердером і став не лише учасником, а й одним із лідерів руху «Буря й натиск», керівником гуртка «рейнських геніїв» (так називали себе страсбурзькі штюрмери). Під впливом Гердера він змінив свої естетичні вподобання. У його творчості з'являються фольклорні мотиви. Яскравий приклад поезії Й. В. Гете цього періоду — балада «Дика ружа» (1771):

*Хлопець подихом зігрів
Дику ружу в полі.
Він побачив і зрадив,
Що красу таку зустрів,
Мов дарунок долі.
Ружа, ружечка вогнем
Жевріла на волі...*

Переклад М. Тимочка

Як бачимо, балада дуже нагадує народну пісню. Проте не можна сказати, що Гете був таким яскраво вираженим народним поетом, як, скажімо, Роберт Бернс. Усе-таки переважно він спирається на писемну літературну традицію. Тоді ж Гете зацікавився творчістю Шекспіра («До дня Шекспіра», 1771).

Від романтистів, передовсім Руссо, Гете перейняв увагу до природи, що втілювалося в створенні пейзажної лірики («Подорожній», 1772; «Пісня Магомета», 1774), від Руссо й штюрмерства — увагу до почуття. Так, по-новому, уже серйозно, а не в грайливій манері анакреонтики чи рококо залунала тема кохання. Ось фінал типового для того періоду вірша «Побачення й розлука» (1770):

*...Яке ж важке оце прощання!
Серця всихають від розлук.
О поцілунки, о зітхання,*



ХТО ТАКІ ШТЮРМЕРИ?

«Буря й натиск» (нім. sturm und drang, звідси — штюрмерство) — літературний рух у Німеччині наприкінці XVIII ст. Виник як етап німецької літератури Просвітництва. Назву дістав за однойменною п'єсою Ф. М. Клінгера. Головні осередки: Франкфурт і Страсбург. Учасники руху називали себе «буремними геніями», штюрмерами. Ідейні засади штюрмерства найповніше сформулював Й. Г. Гердер:

- історизм у оцінці явищ культури;
 - увага та повага до національної самобутності літератури кожного народу;
 - соціальна дієвість літератури.
- Заперечуючи раціоналістичну естетику класицизму, штюрмери відстоювали культ почуття. Представники: Й. Г. Гердер, Ф. М. Клінгер, Ф. Мюллер, молодий Й. В. Гете, Г. А. Боргер, Й. Г. Фосс і молодий В. Ф. Шіллер.



*Хвилини радощів і мук!
Сльозою вмилає і пішла ти —
І потемніло навкруги.
Отак приречено кохати
Заповідають нам боги.*

Переклад М. Тимочка

Змінюється й антична тематика: Гете звертається до міфологічних образів і сюжетів, але надає їм суб'єктивного звучання, пронизує їх бунтарськими інтонаціями («Пісня подорожнього під час бурі», 1771–1772; монолог Прометея з незакінченої драми, 1773). Прометей кидає виклик самому Зевсові:

*...Тебе хвалити? За що?
Хіба полегшив ти коли
Журбу нещасного?
Хіба ти осушив хоч раз
Сльозу скорботного?*

Переклад М. Терещенка

До речі, незавершеність багатьох творів Гете, написаних у цей період, свідчить про напруженість естетичних пошуків поета. Він пише жартівливі п'єси, фарси, пародії, сатири.

Однак найгучніший успіх у штюрмерський період випав на долю сентиментального роману Гете «Страждання молодого Вертера» (1774), у якому з великою психологічною глибиною відтворені почуття й переживання головного героя.

Зацікавленість національною минувиною допомагає Гете знайти нові, національно-значущі теми. І взагалі, дослідники відзначають саме національний пафос генія Гете: «...Гете зобов'язана Німеччина, й він щирий представник не однієї тільки поезії німецької, а й всієї германської цивілізації. Він — живе втілення всієї їхньої інтелектуальної національності більше, аніж Шекспір англійської, а Вольтер французької, тому що він виражає німців і в поезії, і в ученості, і в почутті, і у філософії діє на них, на всю європейську літературу, служить разом і вірним всеохопним дзеркалом, германізму, творінням якого є він сам». Так, саме під впливом німецької народної легенди XVI ст. виникає задум «Фауста» (1773).



*Йоганн Вольфганг
Гете*

У 1775 р. на запрошення герцога Карла-Августа Гете переїхав до Веймара й поринув в адміністративну роботу. Протягом десяти років він був міністром при дворі герцога.



ВІД ХРАМУ МУЗ ДО МУЗЕЮ РОЗУМУ

Цей період творчості Гете називають перехідним. Після розчарування в ідеалах «Бурі й натиску» письменник захопився просвітницькими ідеями поступової освіти та гуманістичного виховання людей. Особливо велике місце у творчості цього періоду займає тема митця, зокрема конфлікт мистецтва й матеріальних благ. Мабуть, цей конфлікт зацікавив його не випадково. Адже Гете було нелегко: як митець він сягав найвищих вершин людського духу, а як чиновник змушений був коритися придворному регламенту й звичаям. У цей період написані драматичні фрагменти «Земне буття художника» й «Обожнювання художника» (1774); поема «Поетичне поклонання Ганса Сакса» (1776); вірш «Присвята» (1784). У 1782 р. побачила світ відома балада «Вільшаний король». Як своєрідний місток до нового періоду у творчості Гете можна розглядати його відомий вірш «Нічна пісня мандрівника» (1780), створений за мотивами вже відомого вам вірша давньогрецького поета Алкмана (VII ст. до н. е.).

Конфлікт із герцогом і його придворними закінчився фактично втечею Гете до Італії, де він жив у 1786–1788 рр. Тут він із головою поринув у вивчення античної культури, що збагатило його матеріалом для нового творчого періоду — т. зв. «веймарського класицизму» (1786–1804).

Концепцію «веймарського класицизму», незалежно один від одного, розробляли він і Шиллер. Обидва письменники жили тоді у Веймарі й приятелювали. Естетичним ідеалом Гете й Шиллер проголошують життєрадісне мистецтво Еллади. Через

Важко уявити сучасне суспільство без музеїв — культурно-освітніх і науково-дослідних закладів, що збирають, вивчають, експонують і зберігають пам'ятки духовної та матеріальної культури, накопичених людством протягом тисячоліть. Перші музеї з'явилися ще в добу античності. Це були мусейони — храми, присвячені Музам, де зберігалися твори мистецтва. До слова, одне із семи чудес світу — знаменита Александрійська бібліотека — було частиною Александрійського мусейону. Доба Відродження зародила в суспільстві нову пристрасть — любов до колекціонування творів мистецтва. Саме ці колекції експонувалися в багатьох усесвітньо відомих музеях Європи.

А доба Просвітництва спробувала перетворити тягу до прекрасного в науку. Так виникли музеї в сучасному розумінні слова. У XVIII ст. люди, яких ми тепер називаємо мистецтвознавцями, почали вивчати, систематизувати за епохами, художніми напрямками та стилями й описувати твори мистецтва. Можовладці з різних європейських країн один за одним почали відкривати для широкої публіки свої колекції. Так музеї ставали доступними для загалу. Першим таким музеєм був Лувр. Колишня резиденція королів після Великої Французької революції отримала нові завдання — стати центром поширення естетичних знань і зберегти національні культурні надбання. У Луврі почали проводити екскурсії, читати лекції на мистецькі теми, біля картин і скульптур з'явилися пояснювальні таблички, були надруковані перші художні каталоги.





В. Тишбейн. Гете в Кампанії

спротив класицизмові дехто з просвітителів (а згодом і романтики) загалом недолюбливали чітке унормоване мистецтво Стародавнього Риму, вважаючи його епігонським, вторинним, стосовно давньогрецького. Образно кажучи, вони любили більше Гомера, аніж Вергілія. Гете й Шиллер стверджували ідеали гуманності й свободи, сполучаючи у своїх творах раціоналістичну ясність із тонким ліризмом.

Гете в античному мистецтві приваблювала життєлюбність. Почуттєво-матеріалістичне сприйняття античної культури найяскравіше втілювалося в його «Римських елегіях» (1790). Цей мотив характерний і для більш раннього періоду античної літератури: його можна знайти вже в давньогрецьких поетів Анакреонта й Сапфо. Пізніше Гете протиставить античне життєрадісне світовідчуття християнському аскетизму (балада «Коринфська наречена», 1797).

У цей же період Гете звернувся до тваринного епосу XV ст. й написав сатиричну поему «Райнеке-Лис», яка спричинила значний відгомін у всесвітній літературі (наприклад, її впливом позначена казка І. Франка «Лис Микита»).

Літературне від Луния

Максим Рильський

Війнулася фіранка на вікні,
Рожевим саявом спалахнувши раптом.
І вітер у вечірній тишині
Побіг по улиці за синім клаптом.

Там, за вікном, схилився над столом
Дівочий тихий, променистий профіль,
А серед площі дивляться на дом
Старі знайомі: Фавст і Мефістофель.

Собор послався тінню по землі,
Під ним коти снують, немов примари,
І круглоокий сичик на шпилі
Ім посилає безнадійні чари.

Плащі в пилу, ступили леза шпаг,
Бажання розгубилися в завії,
Та дивляться з надією в очах,
Як молода фіранка рожевіє.



УНІВЕРСАЛЬНИЙ ГЕНІЙ ГЕТЕ

Після смерті Шиллера починається пізній період творчості Гете (до 1832 р., тобто до смерті письменника), який був позначений зростанням питомої ваги оповідної прози. Виходить друком автобіографічна книжка «Поезія і правда з мого життя».

У пізній період Й. Гете досягає зеніту майстерності й слави. З'являються нові продуктивні ідеї, одна з яких — **думка про виникнення всесвітньої літератури**.

Із нею пов'язана ще одна надзвичайно плідна ідея — спорідненість Заходу й Сходу, західних і східних літератур. Виходить друком нав'язний перською поезією «Західно-східний диван» (1814–1819).

У цей же період Гете пише й публіцистичні твори. Так, він неодноразово оцінює романтизм (який тоді зароджувався саме на німецьких теренах), протиставляючи «здорове» класичне мистецтво «хворому» — романтичному. Творчу манеру самого Гете називають універсальною, адже в ній поєднані риси бароко й рококо, сентименталізму й класицизму.

В останні місяці життя Гете закінчив і остаточно відредагував повний текст трагедії «Фауст».

Вплив творчості німецького письменника на всесвітню культуру був значним і триває нині. Так, сучасне літературознавство без уведення Гете терміна «всесвітня література» навіть уявити собі не можна.

Коли йдеться про літературні твори, у яких відчутний вплив творчості Гете, згадують романи німця Т. Манна «Лотта у Веймарі» (1939) і «Доктор Фаустус» (1947), а також відомий роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита».

Якщо ж розширити межі від літературного до культурного контексту, то не можна не пригадати чудові ілюстрації до «Фауста» французького Ежена Делакруа. Щодо музичного відлуння, то відразу

Епіграфом до цього розділу не випадково обрано слова директора Інституту ім. Й. В. Гете в Києві Йоганнеса Еберта. По-перше, завжди цікаво знати думку про письменника його співвітчизників, щоб порівняти з висловлюваннями про нього українських літературознавців. Таке зіставлення іноді багато дає для глибшого розуміння творчого доробку іноземця, забезпечуючи «стереоскопію» його сприйняття. По-друге, майже за два століття, які розділяють Еберта й Гете, оцінка інтелектуальної спадщини останнього пройшла перевірку часом. Що ж передусім сказав німець, наш сучасник, про німця-просвітника? Він назвав його «одним з останніх універсальних геніїв». Що мається на увазі? Те, що він геній у літературі — поза сумнівом і загальновідомо. А от про величезний діапазон його наукових інтересів знають насамперед фахівці, а не широкий загал шанувальників. А це несправедливо. Скажімо, Гете добре знають і зоологи. Так, одна з кісток у собаки названа — «кістка Гете», бо саме він її науково описав. Отже, життя й творчість Гете своїм універсалізмом не поступаються життю та творчості французьких енциклопедистів. Гете був справжнім німецьким енциклопедистом.



пригадуються опери французького Шарля Гуно «Фауст» (1859) та італійця Арріго Бойто «Мефістофель» (1868).

Пам'ятник друзям-письменникам не сплутаєш із жодним іншим. Вони тримають разом один лавровий вінок. І не тому, що Мельпомена поскупилася на два вінки, адже кожен із них мав повне право бути увінчаним своїми лаврами. Проте саме такими зобразив їх скульптор Рітшель, підкресливши їхню дружбу й співтворчість.

Однак основний пам'ятник митцю зводиться «не з міді гордої, не з мармурових брил» (М. Рильський). Він існує в пам'яті людей (недаремно слова «пам'ять» і «пам'ятник» однокорінні). І що б не трапилося з монументом у Веймарі (дай Боже йому стояти віки!), а «пам'ятник» Й. Гете й Ф. Шиллеру у вдячній пам'яті людства є безсмертним.

«ФАУСТ» (Ч. 1–2; 1773–1831)

Творча історія

Трагедія «Фауст» — справа всього життя Й. Гете, підсумок не лише німецького, а й європейського Просвітництва. Недаремно її перекладено багатьма мовами (україномовний переклад М. Лукаша німецькою академією наук визнано найкращим у світі). Трагедію «Фауст» називають «поетичним заповітом Гете людству». Як уже згадувалося, задум цього твору виник у 1773 р., тобто ще в штюрмерський період, а завершений був у 1832 р., незадовго до смерті письменника. Отже, робота над трагедією тривала майже шість десятиліть!

Сюжет про Фауста письменник запозичив із німецького середньовічного фольклору. Прототипом героя трагедії Гете був реальний маг і чорнокнижник Фауст (перша половина XVI ст.), легенда про якого виникла на межі середньовіччя й Відродження. Причому цей Фауст постає то чаклуном, то поетом.



Пам'ятник
Гете і Шиллеру

У рідному місті Гете Франкфурті-на-Майні Йоганн Шпіс видав першу літературну версію легенди про Фауста (1587) під довгою назвою — *«Історія про доктора Йоганна Фауста, всесвітньо відомого чаклуна й чорнокнижника, як він уклав на певний термін із дияволом угоду, які були з ним за цей час рідкісні пригоди, поки він, нарешті, не отримав заслуженої ним відплати. Складена здебільшого за його власними творами, що залишилися після нього, у страшенне повчання, жахливий приклад і доброзичливе застереження всім зарозумілим, великомудрим і безбожним людям»*. Шпіс звинуватив Фауста в тому, що той «прив'язав собі орлині крила і прагнув дослідити і небо й землю — усе до кінця». Для цього чорнокнижник підписував

своєю кров'ю угоду з Мефістофелем (цей момент використає Гете), після закінчення якої той безжально вбив Фауста.

Цікаво переосмислив образ Фауста сучасник Шекспіра, талановитий англійський драматург Крістофер Марло. У трагедії «Трагічна історія доктора Фауста» (1589; вид. 1604) він створив образ богоборця, який задля звільнення особистості від релігійних приписів поринув у таїну чорної магії. І хоча знання йому були потрібні для збагачення й влади, він постає як сміливий бунтівник проти закостенілих суспільних законів, як людина з допитливим «ренесансним» розумом.

У XVIII ст. видатний німецький просвітител ь Г. Е. Лессінг у нарисах драми «Фауст» уперше зобразив не поразку, а перемогу Фауста. Його герой – учений, одержимий жагою пізнання (це близько до тлумачення цього образу Гете).

Цей «буремний» образ особливо зацікавив штюмерів. Так, у філософському романі Клінгера «Фаустові життя, діяння й загибель у пеклі» (1791) поєднано двох Фаустів: згаданого вже середньовічного мага й видатного майстра-книгодрукаря XV ст. Така асоціація ґрунтується не лише на збігові прізвищ, а й на середньовічному сприйнятті книгодрукування як бісівської справи. До того ж у процесі написання «Фауста» письменник використав сюжети лялькових драм про Фауста, бачені ним ще в дитинстві на народних гуляннях. Отже, Гете починав свій твір не на порожньому місці, а врахував тривалу і розмаїту попередню традицію.

Композиція, конфлікт, проблематика, образи

дівчини. Остання тема була особливо популярною в штурмерів, а згодом — у романтиків (так, її майстерно втілює Т. Шевченко в поемі «Катерина»).

Трагедія «Фауст» складається з трьох вступних текстів («Лірична присвята друзям юності»; «Театральний пролог»; «Пролог на небі») і двох частин. У «Пролозі на небі» закладена зав'язка твору: «Як стверджував сам Гете, цей пролог навіяний аналогічною сценою в біблійній книзі Іова, де диявол спокушає людину з Божої волі. Ім'я Мефістофеля запозичене з народної легенди; етимологія його неясна. Пропонувалися тлумачення:

За основу свого твору Гете взяв два сюжети: про вже згаданого вченого Фауста, а також про спокусу й трагічну долю чесної



Афіша до німого фільму
Ф. В. Мурнау «Фауст».
20-і роки XX ст.

мефіз-тофель (євр.) — “руїнник-брехун”; ме-Фаусто-філес (грец.) — “не Фауста друг” тощо» (М. Лукаш).

Бог вірить у те, що Фауст залишиться вірним Йому («В душі, що прагне потемки добра, / Є правого шляху свідомість»), натомість Мефістофель переконаний у протилежному, оскільки до людей він ставиться з неприхованим презирством («Я свідок лиш мізерності людської»). Це і є початком головного конфлікту твору:

Господь

*Він поки що у мброді блукає,
Та я вкажу йому до правди вхід,
Бо знає садівник, як деревце плекає,
Який від нього буде цвіт і плід.*

Мефістофель

*Та він не ваш, я ладен закладатись!
Дозвольте лиш за нього взятись
І піде він за мною вслід.*

Господь

Я згоден, спробуй його злудить...

Тож у трагедії ключовими є «вічні» питання: що таке людина? У чому її призначення і сенс земного буття? Отже, у творі Гете йдеться не лише про конкретного Фауста, а про й долю всього людства.

Просвітитель Гете не випадково обирає головним героєм саме вченого, освічену людину. Фауст усе життя віддав науці, живучи,



Е. Делакруа.
Фауст і Мефістофель

немов чернець, у своєму робочому кабінеті — «тюрмі-норі». З точки зору середньовічної схоластики, він досяг найвищих наукових вершин, але йому цього замало, він невдоволений своєю долею й освітою: «У філософію я вник, / До краю всіх наук дійшов — / Уже я й лікар, і правник, / І, на нещастя, богослов... / Ну і до чого ж я довчивсь? / Як дурнем був, так і лишивсь...»

То що ж він шукає, чого прагне? Фауст хоче пізнати всі приховані першопричини, усі закони буття людини й Всесвіту: «...Щоб я збагнув почин думок / І світу внутрішній зв'язок, / Щоб я пізнав основ основу...» Він утілює своє світовідчуття у вислів, який уже став крилатим: «Теорія завжди, мій друже, сіра, / А древо життя — золоте».

Саме цей притаманний герою постійний творчий неспокій («фаустіанський дух»), його прагнення до пошуку нових знань, проникнення в глибинну суть життя є однією із **суттєвих рис європейської цивілізації Нового часу**, які забезпечили їй роль лідера світового прогресу.

Фауст переживає оцю свою роздвоєність дуже важко, і його душевна криза ледь не закінчується трагічно. А рятує його від фатального кроку свято Воскресіння Христового. Під великодній передзвін немов воскресає до життя і Фауст.

І тут в дію вступає ще один важливий персонаж трагедії — **Мефістофель** (Гете ґрунтовно знав демонологію, тож у повній згоді з цією богословською наукою чорт уперше з'явився Фаустові саме в образі чорного пуделя). Скепсис, постійна схильність до сумніву, насмішкувата всемогутність, дотепність і гострий розум — усе це робить образ Мефістофеля надзвичайно привабливим. Можливо, цей представник потойбічних сил зла і не мав би такого успіху, якби не вади самих людей. Так, авантюра при імператорському дворі із «золотим запасом», який неможливо добути з-під землі (II частина), стала можливою лише через гнилизну суспільного устрою. Тож він і заявляє: *«Я — тої сили часть, / Що робить лиш добро, / Бажаючи лиш злого»*. Це парадокс, але почасти так воно і є. Адже, «бажаючи злого», він чинить зло стосовно як добрих, так і злих сил. Тобто фактично карає це зло, тим самим ніби «роблячи добро». Оце і є **діалектичне вирішення Гете проблеми добра і зла**, і образ Мефістофеля тут ключовий.

Уже на початку твору намічається ще одна причина привабливості Мефістофеля — він не дає лінійній за своєю природою людині заспокоїтися: *«Господь: Людина не всякчас діяльності радіє, / Понад усе кохає супокій; / Потрібен їй супутник ворухий, / Щоб бісом грав і збуджував до дії»*.

Гете майстерно вирішує проблему конфлікту між набутими знаннями Фауста і його прагненням до нових знань. Ця суперечність утілена, зокрема, у протиставленні образів, з одного боку, схоласта, «докучливого сухого влазливця» Вагнера, а з іншого — вічно неспокійного й скептичного Мефістофеля. **Вагнера** Фауст зневажає, а розум і безмежні знання Мефістофеля не може не визнати, водночас не бажаючи йому служити. З одного боку, його спокушають таємні знання, якими володіє Мефістофель, а з іншого — людяність Фауста перемагає темні сили, тому душа вченого врешті-решт так і не дістається чортові (абсолютний фінал трагедії). Тож суперечку, яка виникла в «Пролозі на небі», виграв Бог. Цим гуманіст Гете ще раз підкреслює добру (божественну) суть людини.

Мефістофель намагається спокусити омолодженого Фауста, який провів усамітнене життя у своєму кабінеті-келії, раніше



А. Шеффер.
Фауст і Маргарита в саду

невідомими тому насолодами життя: це й вино (склеп Авербаха в Лейпцигу¹), і чуттєве кохання (стосунки з Гретхен).

Особливо привабливим є образ **Маргарити** — молоді чисті, безхитрісної дівчини, яка стала жертвою диявольської (у буквальному сенсі слова) спокуси. Спочатку Мефістофель безсилий її звабити, адже дізнався, що вона чиста душею: *«...У сповідальню я прокравсь — / Вона невинна, я дізнавсь. / Ходила на сповідь задарма, / Над нею в мене влади нема»*. Однак згодом ця чиста душа, потрапивши в болото, підготовлене чортом і Фаустом, чимдалі більше потопає в багнюці: через неї гине її брат Валентин, вона вбиває рідну матір і свою дитину. Проте у фіналі першої частини Маргарита не тікає з Фаустом, не приймає послуги Мефістофеля, а згодна нести

спокуту — отримати покарання за гріхи. Саме тому «голос з неба» й провістив, що дівчина врятована. Про особливу значущість цієї репліки в розкритті творчого задуму Гете свідчить те, що вона з'явилася аж в остаточній редакції твору.

Рядки, присвячені стосункам Фауста й Маргарити, є одними з найліричніших і водночас найтрагічніших у всесвітній літературі. Зіткнення дівочої чистоти з диявольською спокусою, ширі порухи душ героїв і сатанинський задум Мефістофеля — усе це тримає читача в постійному напруженні.

Однак Мефістофель ніяк не може досягти свого: попри всі спокуси, Фауст *«не падає, спокоєний, на ліні ложе»* і не гукає: *«Стинися, мить! Прекрасна ти!»* Більше того, саме трагічна загибель Маргарити остаточно переконує його відмовитися від індивідуалістичного пошуку сенсу буття й щастя, а звернути увагу на інших людей, подумати про людство.

Однією з головних у трагедії є проблема **боротьби за людську гідність кожної особистості**, на її право на самовизначення в житті, звільнення від духовних, етичних і соціальних пут середньовіччя. Тонку характеристику проблематики «Фауста» дав І. Франко, від-

¹ «Сцена відноситься до 1770-х років. Склеп Авербаха був місцем гулянок лейпцизьких студентів; свого часу приходив туди й Гете. У трактирі були дві фрески, на одній зображений студентський бенкет з участю Фауста, на іншій — Фауст, який летить верхи на діжці» (прим. М. Лукаша).

значивши зв'язок твору з духом Великої французької революції (хоча сам Гете її і не підтримував) щодо забезпечення свободи індивіда. Цікавим є спостереження Каменяра за еволюцією ідеї свободи особистості: переростання індивідуального бунту (I частина) на бунт для блага суспільства (II частина). Вельми влучною є також Франкова метафора, згідно з якою «Фауст» нагадує річку, початком якої є XVIII ст., а русло пролягає в XIX ст.

Аналізуючи твір Гете, І. Франко підкреслював, що бунт і свобода особистості — це «гостра з обох боків» і небезпечна зброя, тому й високо цінував Фауста, якому свобода потрібна «не на те, щоб уживати й розкошувати, а на те, щоб шукати й добиватися». У фіналі трагедії для її головного героя характерне осмислення свободи як засобу «служити суспільству й слабким». І лише колективна вільна праця, хоч і вимагатиме значних зусиль, зможе дати людині й людству щастя, допоможе досягти «висот творчості»: *«До праці, люди, шдварком умілим! / Сміливу мисль явітє чудовим ділом! / Намічене нам виконати слід — / Беріть знаряддя, заступи, лопати! / За щирий труд, за щедрий ніт / Ждіть неабиякої плати; / Одна душа та рук сто сот / Досягнуть творчості висот!»*

Не випадково пафос фінальних сцен трагедії Гете чимось нагадує зображення золотої доби людства в Біблії або в четвертій еклозі «Буколік» Вергілія. Лише тепер Фауст ладен попросити мить зупинитися: *«Мільйонам ми настачим місця тут — / Стихію збере їх свободний труд. / Простелятьсє лани широкополі, / Стада рясні заграють на роздолі, / Круті горби зведе трудящий люд, / Укриє їх узорами споруд — / І заживє в цім краї, як у раї... / Коли б побачив, що стою / З народом вільним в вільному краю, / Я міг би в захваті гукнути: Спинись, хвилино, гарна ти!.. Провидячи те щасне майбуття, / Вкушаю я найвищу мить життя»*.

Підсумком пошуків Фауста стало його переконання, що ідеал потрібно шукати й втілювати не в потойбічних сферах, а на реальній землі, у конкретних справах. Тож глибоко символічним і повчальним є остаточний висновок Фауста про «верх премудрощів земних»: *«Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них»*.



1. Чому Гете вирішив прийняти пропозицію герцога Карла-Августа стати міністром при його дворі? Які причини змусили його покинути високу посаду? **2.** Визначте проблеми, які порушив Гете в I частині «Фауста». Аргументуйте їх посиланням на текст. **3.** Визначте жанрову своєрідність твору Гете. **4.** Порівняйте характеристики, які Бог і Мефістофель дають людині (Фаусту) в «Пролозі на небі». Визначте суть угоди між Богом і Мефістофелем, між дияволом і Фаустом. **5.** Як ви розумієте вислови: *«Хто йде вперед, той завше блудить»* і *«В душі, що прагне потемки добра, / Є правого шляху свідомість»*?



6. Яку роль у «Фаусті» відіграє «Пролог на небі»? **7.** Проаналізуйте сцени «Ніч», «За міською брамою», «Кабінет Фауста». Визначте, у чому розчарувався Фауст, чого він прагне. Чому народна шана дратує його? **8.** Чим Мефістофель зваблює Фауста? Чи вдалося йому це зробити? Через що Фауст пішов на оборудку з дияволом? Чого він прагнув насправді? **9.** Як ви розумієте вислів: «Я — тої сили часть, / Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого»? Що доброго зробив Мефістофель у I частині твору? Відповідь аргументуйте. **10.** Через які спокиси Мефістофель проводить Фауста в I частині? Чи вдалося дияволу досягти своєї мети? Відповідь аргументуйте. **11.** У чому суть протистояння Фауста й Мефістофеля? Чи є щось спільне в цих образах? Чому вони вважаються вічними? **12.** При першій зустрічі Фауста й Маргарити Мефістофель відмовився допомагати зваблювати дівчину через те, що не мав над нею ніякої влади. Що змінилося до його особистої зустрічі з Маргаритою («У сусіднім домі»)? Як диявол полонив душу дівчини? **13.** Яким було життя Маргарити до зустрічі з Фаустом? Як воно змінилося під впливом кохання? Які почуття викликає у вас образ Маргарити? Чому? **14.** Порівняйте ставлення Маргарити до Фауста й Фауста до Маргарити. У чому полягає різниця? Свої висновки оформіть у вигляді схеми або таблиці. **15.** Чому Фауст у розпал кохання до Маргарити усамітнюється в лісовій печері? Що утримує його там? **16.** Чому він покидає Маргариту? Чому знову повертається до неї, коли вона знаходиться у в'язниці? Чи кохав Фауст Маргариту? Відповідь аргументуйте. **17.** Чому Маргарита, попри засудження до страти, відмовляється покидати в'язницю? **18.** Чому саме гетівський образ Фауста став вічним? **19.** Доберіть цитати до характеристики образів Фауста, Маргарити, Мефістофеля. **20.** Чи Мефістофель зробив особисто щось злочинне в I частині? У чому полягає його роль? **21.** Проаналізуйте сцену «Мефістофель і студент», визначте, у яких репліках і настановах Мефістофеля—Фауста знаходяться диявольські пастки. Чому? **22.** Чому Мефістофель, вибивши шпагу з рук Валентина, пропонує останній удар зробити саме Фаусту? Відповідь аргументуйте. **23.** У чому полягає звабна й згубна сила Мефістофеля? Обґрунтуйте свою думку. **24.** Чи можемо ми стверджувати, що Мефістофель — уособлення абсолютного зла? Чому? **25.** Чому у фіналі I частини небесні сили врятували душу Маргарити? Відповідь аргументуйте. **26.** Коли вживаються крилаті вислови «сміх Мефістофеля», «мефістофельська посмішка», «спинись, хвилино» («спинись, мить»), «договір з дияволом»? Які з висловлювань Фауста й Мефістофеля стали афоризмами?



27. За трагедією Гете напишіть твір на одну з тем: «У мене в грудях дві душі живуть... (образ Фауста в поемі Гете)»; «І глиб, і вись — все духом охоплю я, / І вітху, й біль — все в серце уберу я...»; «О Гретхен, Гретхен, бідна ти, / І що він міг в тобі знайти?», «Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них».



ФРІДРІХ ШИЛЛЕР

(1759–1805)

*Vita brevis, ars longa*¹.

Гіппократ

Ледь відлунали останні слова п'єси, як її автора пройняв холодний піт — зал мовчав. Провал... Ганьба! Чи варто було тікати зі служби, наражатися на небезпеку, щоб бути присутнім на... провалі власного твору. От і все. Як же так, адже в антракті він сам чув захоплені відгуки про свою драму.

Аж раптом усе миттєво змінилося: видно, повній залі людей, як і одній людині, для виявлення надзвичайно сильних почуттів потрібно набрати в груди повітря: «Браво!», «Слава німецькому Шекспірові!», «Смерть тиранам!», «Геній!» Від цих вигуків серце молодого драматурга затремтіло сильніше, аніж кришталеві люстри й стіни театру міста Мангейм, столиці Пфальцьського герцогства, де в січні 1782 р. відбулася прем'єра драми «Розбійники» — першого твору видатного німецького драматурга й поета Фрідріха Шиллера.

Так, мангеймська публіка не помилилася: вона дійсно побачила шедевр, що нечасто траплялося на тодішній німецькій сцені, адже естетична першість західної сусідки — Франції — здавалася одвічною й непроминушою. А що ж молодий тріумфатор? Він поспішав на службу, бо ж був офіцером, полковим лікарем у місті Штутгарті, столиці Вюртемберзького герцогства.

Тоді Шиллер повернувся додому безкарно, адже в герцога Карла-Євгенія визрів мудрий план. Побачивши силу молодого таланту, він запропонував письменникові стати його «найвищим цензором». Проте хто б міг подумати: цей полковий лікарчучок, дрібний в очах його величності, насмівився... увічливо відмовитися від найвищих «послуг»! Цього вельможі плебеям не пробачують ніколи. А приводу для помсти не довелося чекати довго: шпигуни донесли, що Фрідріх удруге «емігрував» до Мангейма на постановку «Розбійників».

Це могло б стати цікавим сюжетом для ще одного літературного твору: повернувшись після тріумфу додому, одразу потрапити під двотижневий арешт за самовільну «закордонну» відлучку. Дарма, що Пфальцьське і Вюртемберзьке герцогства були німецькими землями, що то був мирний час, що Шиллер уже був офіцером, що його вже називали «німецьким Шекспіром»... Та нехай назвуть хоч «Гомером і Вергілієм» водночас, а він відсидить на гауптвахті так

¹ Життя коротке, мистецтво вічне (латин.).

само, як і будь-який порушник військової дисципліни: порядок є порядок, або, як люблять повторювати педантичні німці, «ordnung und ordnung»! Правду кажучи, служака з Шиллера був ніякий, але ж він на ту службу й не просився.

За два тижні арешту Фрідріх мав досить часу, щоб поміркувати про своє майбутнє. До того ж відразу після арешту йому стало відомо про рішення герцога Карла-Євгенія: жодних п'єс! Жодної літератури! Медик Шиллер має писати тільки праці з медицини, а якщо ні — в'язниця, і придворні «приятелі» навіть називали її адресу — фортеця Асперг. Фрідріх збагнув, що втеча від «батьківської опіки» Карла-Євгенія — справа часу.

І ось вересневим вечором через заставу Штутгарта проїхала карета з двома юнаками. Звичайно, у супровідних документах не було й натяку на прізвище Шиллер, але одним із них був саме він. Можливо, охоронці були того дня не надто уважними, адже місто гуляло: герцог улаштував пишний бенкет на честь спадкоємця російського престолу, і за мурами його палацу, який він «скромно» звелів називати «маленьким Версалем», лунали вибухи петард, а небо розмальовували барвисті феєрверки. «Нас проводжають салютом», — невесело пожартував Шиллер: було йому 23 роки, а попереду чатувала невідомість...

Так розпочався шлях Шиллера до слави. А позаду було дитинство в небагатій сім'ї офіцера-фельдшера в місті Марбаху. Там 10 листопада 1759 р. народився хлопчик, якого назвали Фрідріхом. Батько ледве зводив кінці з кінцями й вимушений був піти служити до Карла-Євгенія вербувальником солдатів.

Можливо, саме професія батька й реалії життя спонукали Фрідріха створити сильну сцену в драмі «Підступність і кохання» (1784). Іде вербування німецьких солдатів на продаж Англії для війни проти борців за незалежність Америки. Гроші, зрошені кров'ю проданих воєнків, герцог бездумно витрачає. На запитання героїні п'єси, чи добровільно йдуть до війська завербовані, старий камердинер, у якого щойно забрали двох синів, крізь сльози з гіркою іронією відповідає: *«..Лише добровольці! Правда, декілька сміливих хлопців вийшли наперед і запитали полковника, за яку ціну герцог продає людей в ярмо? Але наш найяскравіший володар наказав вивести всі полки на площу й розстріляти базик. Ми чули, як клацали рушниці, бачили, як бризкає на бруку мозок, і все військо закричало: "Ура! До Америки!"»*

Згодом майор Йоганн Каспар Шиллер вийшов у відставку й оселився із сім'єю в Людвігсбурзі. Саме тут Фрідріх закінчив у 1772 р. латинську школу.

У житті кожної людини трапляються події, які визначають її подальшу долю. Можливо, саме такою подією стало відвідання 12-річним Фрідріхом Людвігсбурзької опери. Батьки, мабуть, і не здогадувалися, що «театральні вистави», які влаштовував дома їхній син, стануть його

долею й шляхом до слави, що саме літературна діяльність Фрідріха увічніть призвище Шиллер у пам'яті людства.

Рідні хотіли бачити його ченцем, а він переважно цікавився літературою не клерикальною, а світською, хоч і латиномовною: Вергілієм, Горациєм, Овідієм... І коли батько вперше почув Фрідріхового вірша, він поклав свою долоню синові на чоло — чи, бува, у малого не гарячка?

Проте герцога не цікавили думки Шиллерів, він наказав приписати Фрідріха до Карлсшуле (в перекладі — «Карлова школа»), яку придворні називали «академією». Муштра й дисципліна були залізними, але тут можна було здобути непогану освіту (Фрідріх спеціалізувався спочатку за юридичним, згодом — за медичним профілем). Однак його вабила література.

Згодом Шиллер фактично очолив гурток курсантів із Карлсшуле, які цікавилися поезією та філософією. Юнаки ховалися подалі від начальства й палко обговорювали твори популярних у той час «володарів дум» цілого покоління — Лессінга, Гердера, Клінгера та інших штюрмерів. Тоді Фрідріх і захопився штюрмерськими ідеалами. І рання (фактично перша) трагедія Шиллера «Розбійники» припадає на штюрмерський період його творчості. Її уривки Фрідріх декламував своїм друзям під час таємних «засідань літ-гуртка» у лісі.

Згодом Шиллер змінив свої юнацькі вподобання, але **провідні мотиви всієї його творчості** — прагнення до свободи, утвердження людської гідності, заперечення феодальних порядків — безпосередньо пов'язані зі штюрмерством.

Звичайно, літературні твори не напишеш на плацу чи під час лекцій. На це залишалася ніч, а ще — шпиталь, де можна працювати цілодобово, аби тільки здоров'я вистачило. Можливо, саме таким способом життя й була спровокована згодом страшна й невиліковна тоді хвороба — сухоти, яка звела ще молодого Шиллера в могилу...

Проте поки що після втечі зі Штутгарта все життя було ще попереду, а душу хвилював вітер свободи. Однак будь-якої миті Шиллера могли схопити агенти Карла-Євгенія. Тому й переїжджав (фактично переховувався) Шиллер із місця на місце під вигаданим ім'ям — лікар Ріттер. Треба віддати належне й Карлові Бюртемберзькому — у нього

А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ...

Українська інтелігенція завжди прагнула до європейської освіти та духовності. Так, засновник Харківського університету Василь Каразін (1773–1842) запросив туди на роботу найкращі уми того часу: Й. В. Гете, П. С. Лапласа, Й. Г. Фіхте. За рекомендацією Гете й Шиллера до Харкова приїхали викладачі з тогочасного німецького культурного центру — Єни. І хоч не всі запрошені відгукнулися, але ті, хто таки приїхав до Харкова, забезпечили в тамтешньому університеті високий рівень викладання. А в 1827 р. почесним членом Ради Харківського університету було обрано Й. В. Гете.

вистачило здорового глузду (для чого зайвий галас?) не переслідувати Шиллера, слава якого зростала щодня.

Щойно стало зрозуміло, що герцог відмовився від намірів повернути втікача, той отримав місце драматурга (липень 1783 р.) у тому самому Мангеймському театрі, де відбулася прем'єра «Розбійників». Тоді ж була написана нова п'єса, яка вважається найсильнішою з ранніх драматичних творів Шиллера, — «Підступність і кохання» (перша назва — «Луїза Міллер»).

У Мангеймі проявився універсалізм таланту Фрідріха: він редагував журнал, осмислював естетику, зокрема виступив із доповіддю «Якою є дія постійного театру». Саме розуміння театру як засобу виховання найширших прошарків суспільства є однією з причин драматургійного «нахилу» в його творчості.

Шиллер добре знав історію літератури й, зокрема, еллінського театру. Як ви вже знаєте, в Елладі театр був узаконеною виховною установою, драматурги отримували фінансування держави, а громадяни Афін, які не мали коштів заплатити за свої місця в театрі, отримували офіційну дотацію! І це в V ст. до н. е.!

Звичайно, драматург хотів, щоб його п'єси справляли не менший виховний вплив на німців, аніж твори Есхіла, Софокла й Евріпіда на давніх греків. Для просвітника Шиллера театр був ареною боротьби за свідомість сучасників, сприяв формуванню громадської думки в країні відповідно до однієї з головних теоретичних тез, сформульованих ним у статті «Театр, як моральний заклад» (1784): «Що так єднало Елладу? Що так нестримно тягло її народ до театру? Патріотичний зміст п'єс, грецький дух, величезний, усеохоплюючий інтерес до держави й до кращого майбутнього людства».

Однак зростання авторитету митця не сприяло збільшенню його заробітку: грошей Шиллерові катастрофічно бракувало, і в 1785 р. він переїхав на схід Німеччини: спочатку до Лейпцига, а згодом — до Дрездена. У цей період написано багато поетичних і драматичних творів, зокрема вже згадана ода «До радості», сповнена оптимізму, віри у всесвітнє братерство людей (вона включена Л. ван Бетховеном до фіналу його знаменитої Дев'ятої симфонії).

Шиллеру не сиділося на місці, і в 1787 р. він переїхав до Веймара, якому завдячує дуже важливим фактом своєї біографії — знайомством, особистою дружбою й творчою співпрацею з Гете. Як зізнався Шиллер, це спілкування було в його житті «цілою епохою».

Зокрема, творчо змагаючись із Гете, поет протягом 1795—1798 рр. написав багато чудових балад: «Келих», «Рукавичка», «Полікратів перстень», «Івікові журавлі» та ін. Усі вони вирізняються напруженим драматичним сюжетом, стилізацією під фольклор, ліро-епічним пафосом.

Відбувається відчутна ідеологічна еволюція Шиллера: удвох із Гете вони розчарувалися в бунтарстві й дійшли висновку про необхідність виховання особистості як шляху до змін у суспільстві.

Літературна праця настільки універсальна, що письменникові йде на користь будь-яка спеціальність, якою він володіє, а тим більше, якщо вона суміжна з літературою. За сприяння Гете Шиллер отримав посаду екстраординарного професора історії в Єні. Викладання у вищій школі багато до чого зобов'язує, і Фрідріх поринув у стихію всесвітньої історії. Він вивчав також естетику, філософію (став палким прибічником німецького філософа І. Канта). Як бачимо, Шиллера, як і Гете, за універсальністю освіти й широтою наукових і літературних інтересів можна називати «німецьким енциклопедистом».

Як мовилося, особливу увагу він приділяв драматургії. Його останнім повністю завершеним твором була «народна драма» (термін Шиллера) «Вільгельм Телль».

Роки напруження фізичних і творчих сил, мандрівок Німеччиною в пошуках притулку й заробітку фатально позначилися на здоров'ї письменника. Він тяжко хворів і розумів, що жити йому залишилося недовго. Пора було подбати про тих, хто залишиться після нього. Тому він купив для сім'ї у Веймарі (символічна деталь — на вулиці, що веде до театру) невеличкий будиночок, який зберігся до наших днів. 9 травня 1805 р. Шиллера не стало...

Ф. Шиллер разом із Й. В. Гете є основоположником німецької класичної літератури, одним із найвидатніших трагіків людства.

«ВІЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ» (1804)

Нечасто народ називає своїм національним письменником іноземця. Проте трапилося саме так: швейцарці вважають *німця* Шиллера першим *швейцарським* національним драматургом. Ситуація тим незвичайніша, що цього почесного титулу Шиллер був удостоєний лише за один твір — «народну драму» «Вільгельм Телль». А якщо врахувати, що драматург ніколи в житті навіть не перетинав кордон Швейцарії, то цей факт — унікальний. У чому ж секрет такого надзвичайного успіху?



Марка із зображенням героїв драми «Вільгельм Телль»

Сюжет

Сюжет драми Шиллерові подарував Гете. У творі розглянуто найдраматичніший період з історії Швейцарії —



*Пам'ятник
Вільгельму Теллю
та його сину*

її боротьбу в XIV ст. за незалежність від австрійських поневолювачів, зокрема повстання кількох швейцарських кантонів під проводом Вільгельма Телля. До речі, участь Гете в створенні цієї драми згаданим «подарунком» не обмежилася: він підказував Шиллерові деякі сюжетні ходи, особливості вирішення конфлікту й образної системи.

Отже, драма переносить читача в ті буремні часи, коли роз'єднані швейцарські кантони (Урі, Швіц і Унтервальден) стогнали під ярмом австрійців. Створюючи драматичний конфлікт,

Шиллер майстерно нагнітав напруження зображенням нестерпного життя швейцарців: молодий селянин Баумгартен вимушений із сокирою в руках захищати честь своєї дружини, а потім у буремну ніч на вутлому човнику втікати від рейтарів ландфогта; у селянина Мельхтала австрійці забирають волів, та ще й знушаються: «Мельхталь: *Чи міг я стерпіти цей безсоромний / Зухвальця глум: "Як хоче селянин / Свій їсти хліб, хай сам і плуга тягне!"*» За справедливий спротив цьому зухвальству й беззаконню старому виколують очі. Швейцарці будують для австрійців фортецю (фактично в'язницю для себе самих).

Найвищої точки абсурдності, протиприродності ситуація досягає, коли швейцарців примушують кланятися капелюхові, поцепленому на жердині. Тут навіть солдати Геслера, які охороняли цей капелюх, обурилися. Шиллер із тонким сарказмом устами одного з них дошкульно говорить про «порожню голову» їхнього хазяїна:

*Лейтгольд: Здається, хлопче, ми собі на глум
Тут стоїмо при цьому капелюсі.
Хіба ж не сором доброму вояці
Стояти при порожнім капелюсі!*

*Фрісгард: Ну й що, як при порожнім капелюсі?
Ти ж уклоняєсь порожній голові...
Переклад Бориса Тена*

Кульмінацією драми є сцена, коли Вільгельма Телля примусили стріляти з лука в яблуко, покладене на голову його сина Вальтера. До речі, якщо йдеться про вплив літератури на інші види мистецтва, то ця сцена є дуже яскравим того свідченням. Скажімо, є багато пам'ятників, де зображено цей сюжет. Те саме можна сказати й про живопис (досить згадати картину Сальвадора Далі).

Із великою майстерністю драматург зобразив надлюдське напруження душевних сил батька, який змушений стріляти мало не в свою дитину, інакше б вони разом із сином загинули — такою була умова Геслера: *«Стріляй, а ні — то вдвох з дитям загинеш!»*

Саме цей випадок і спричинив метаморфозу Телля. На початку твору це дуже мужня, смілива, але й водночас миролюбна, поміркована, розважлива людина: *«Телль: У себе тихо кожен хай живе; / Людина мирна — зо всіма у мирі. Штауффахер: Чи справді ж так? / Телль: Змій не зачіпайте — / І не вжалить. Угамуються самі, / Коли весь край побачить у спокої»*. Проте після цього нелюдського випробування Телль перетворився на месника, виправдавши своє ім'я, недаремно ж він сам у розмові з Геслером натякає на співзвучність слів «Tell» і «toll» (безрозсудний, шалений).

І якби головний герой був «шаленим» від початку твору, ідея драми лише прогнала б, адже що дивного було б у тому, що за зброю взявся шаленець? Однак те, що в Швейцарії життя стало таким нестерпним, що не витримували навіть помірковані й миролюбні люди, підсилює одну з головних думок твору — знуцання народу над народом (як і Геслера над батьківськими почуттями Телля) є протиприродним, і проти цього треба боротися. Адже кожен народ має природне право на самовизначення й державну самостійність.

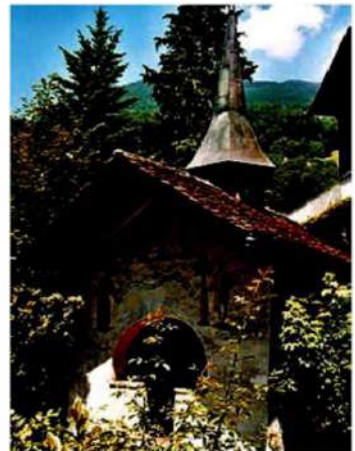
Конфлікт і проблематика

У протистоянні Телля й Геслера Ф. Шиллер утілює провідний драматичний конфлікт твору — непримиренність вільнолюбства й тиранії, природного права й несправедливих суспільних законів, вільної особистості й тиранічної влади.

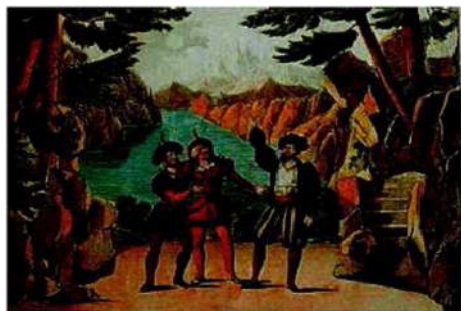
Вельми промовистим є також фінал драми — тричі повторене слово «свобода», адже свобода — один із важливих пунктів програми просвітників, незалежно від їхньої національності.

У «Вільгельмові Теллі» порушені й суто німецькі проблеми. Як мовилося, німецькі землі у XVIII ст. були роз'єднані, й перед нацією стояло завдання об'єднання. Це було відображено в програмі штюрмерів, до яких свого часу належав поет. Мабуть, саме тому німець Шиллер у XVIII ст. і використав історичний факт із життя сусідньої Швейцарії XIV ст., що був актуальним для його країни.

Отже, одна з головних ідей драми — необхідність єднання швейцарців задля



Швейцарія. «Каплиця Телля». Сучасне фото



«Вільгельм Телль».
Сцена на галявині Рютлі.
Ілюстрація до опери
Дж. Россіні

визволення з-під ярма австрійців. Вона вирішується на всіх рівнях тексту й передусім — у структурі образної системи. Фактично всі образи можна розділити на два табори: тих, хто поневолює швейцарців, і тих, хто хоче їхнього визволення. Є й ті, хто переходять з одного табору до іншого, наприклад Руденц, який із національно несвідомої людини (спочатку він дуже нагадує гоголівського Андрія Бульбенка) стає патріотом.

У «Вільгельмі Теллі», порівняно з ранніми творами Шиллера, значно розширене коло дійових осіб. Це дійсно «народна драма» навіть за кількіс-

ним і «якісним» складом. Усіх швейцарців: запальних і поміркованих, молодих і старих, чоловіків і жінок, селян і аристократів, представників різних кантонів — усіх єднає патріотизм.

Цікава знахідка драматурга: у сцені на галявині Рютлі, коли швейцарці з різних кантонів об'єднуються для боротьби за свободу, зустрічаються двоє селян, які нещодавно судилися за межу, але задля звільнення Швейцарії вони забули про свої чвари: «...А це — *наш Редінг, старшина колишній*. Мейер: *Його я знаю. Він мій супротивник / В старому позові за ґрунт суміжний. / Перед судом ми, Редінг, вороги, / А тут — ми друзі*. (Потискує йому руку).» Шиллер немов показує німцям приклад Швейцарії: задля блага батьківщини треба забути особисті образи й амбіції, усе те, що роз'єднує, і лише тоді можна здобути перемогу. А головне, що швейцарці таки перемогли. Тож сцена на галявині Рютлі має глибокий символічний сенс і підтекст.

Вплив ідей штюрмерства й особисто Гете відчувається й в інших фрагментах драми. Суто штюрмерською за пафосом є, наприклад, така репліка Вільгельма Телля: «*Й тоді лиш маю втіху від життя, / Коли щодня борюсь і здобуваю*». Вона перегукується зі словами головного героя трагедії Гете «Фауст»: «*Лиш той життя і волі гідний, хто б'ється день у день за них*».

Отже, проблематика «народної драми» «Вільгельм Телль» напрочуд подібна на програмні засади штюрмерів: **необхідність об'єднання країни, уславлення патріотизму, поетизація боротьби за національну незалежність і свободу особистості.**



1. Що приваблювало Ф. Шиллера в театрі? У чому він убачав своє завдання як драматурга? Чи зустрічали ви раніше таке ставлення до

театру? **2.** Підготуйте повідомлення про стосунки Гете й Шиллера. **3.** Що складає Шиллер у поняття «народна драма»? Як ви розумієте цей термін? **4.** Визначте провідні теми творчості Шиллера. **5.** Охарактеризуйте вплив Шиллера на розвиток світової літератури.



6. Сформулюйте тему, визначте провідну ідею, коло основних проблем драми Шиллера «Вільгельм Телль». **7.** У чому полягає жанрова своєрідність п'єси «Вільгельм Телль»? **8.** Визначте провідний конфлікт п'єси та згрупуйте персонажі навколо нього. За якими ознаками (соціальне походження, матеріальне становище, релігійна належність, національність) вони протиставлені? Чому? **9.** Які природні права швейцарців порушені? Як вони збираються їх боронити? **10.** Проаналізуйте розмову Гертруди й Штауффахера (дія I, ява II). Що заважає їм бути щасливими на своїй землі? **11.** Хто з персонажів п'єси першим пропонує ідею народного повстання? Чому для цієї відповідальної місії драматург обирає саме цього персонажа? Чому Телль спочатку не хоче виступати проти австрійців, як він це аргументує? Чи є сенс у міркуваннях Телля? Що чи хто примушує його взятися до зброї? **12.** Чи є Вільгельм Телль головним героєм твору? **13.** Шиллер знав, що історичний Вільгельм Телль у нараді на Рютлі відіграв провідну роль. Чому драматург «примусив» свого героя відмовитися від участі в такій важливій національно-історичній події? **14.** Складіть план групової характеристики образів швейцарців і доберіть до неї цитати. **15.** Проаналізуйте погляди на майбутнє Швейцарії барона Атtingаузена та його небожа Руденца (дія II, ява I). Чому вони так кардинально відрізняються? Чи мали подібну проблему українці? **16.** Чому Атtingаузен неспокоїть те, що «за гори манять молодь запальну / Чужих країв спокуси нездоланні»? **17.** Проаналізуйте сцену на Рютлі (дія II, ява II). Як представники різних кантонів вирішували, хто очолить повстання? Чому вони діяли саме так? **18.** Чи актуальним є для сучасних українців заклик Рессельмана до швейцарців: «Хай будемо братів народ єдиний, / Хай лихо й горе не розділять нас»? **19.** Навіщо Геслер примушував швейцарців кланятися своєму капелюху? **20.** Чому обережний Телль («змії не зачіпайте — і не вжалить») не обійшов площу, на якій був виставлений капелюх? **21.** Як реагують оточуючі на наказ Геслера стріляти в яблуко на голові сина Телля? Чому він віддав цей наказ і чого хотів домогтися від Телля насправді? Як він сам це пояснює? **22.** Чим давні швейцарські події перегукувалися з німецькою дійсністю часів створення п'єси? **23.** Чому німець Шиллер став національним письменником Швейцарії? Відповідь аргументуйте. **24.** Чи можна назвати Шиллера співцем свободи?



25. У сучасному Китаї державні службовці повинні звітувати про прочитані за рік книжки. Назвіть п'ять книжок, без знання яких, на вашу думку, неможливо обійняти жодної державної посади в Україні. Чи ввійшла б до цього переліку драма «Вільгельм Телль»? Відповідь аргументуйте. **26.** Напишіть твір за мотивами драми «Вільгельм Телль» на одну з тем: «В людей є щось миліше за Вітчизну?»; «...До вітчизни туга — нездоланна!»; «Ми роду одного й одної крові, / З єдиної походимо вітчизни».

Узагальнення за розділом

«ІЗ ЛІТЕРАТУРИ XVIII СТОЛІТТЯ. ПРОСВІТНИЦТВО»

Просвітництво (*фр.* *siecle de lumieres* — доба світочів) — інтелектуальний рух (літературна доба) XVIII ст. Поняття «просвітництво» має кілька значень: ідейно-політичний рух; ідейно-естетична доба; літературна епоха.

Основа ідеології Просвітництва — раціоналізм, щира віра в перетворюючу й усепереможну силу освіти та людського розуму (звідси друга назва епохи Просвітництва — «доба Розуму»).

Найвидатніші представники літератури Просвітництва:

Р. Бернс, Д. Дефо, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, С. Річардсон, Л. Стерн (Велика Британія); Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Л. Монтеск'є, Д. Дідро, П. О. Бомарше (Франція); Г. Е. Лессінг, Й. К. Ф. Шиллер, Й. В. Гете (Німеччина); К. Гольдони (Італія); Б. Франклін (США); Д. Фонвізін, О. Радищев, О. Грибоєдов (Росія).

Протягом 1751–1780 рр. видавалася 35-томна «Енциклопедія...», у створенні якої активну участь брали письменники Дені Дідро, Жан-Жак Руссо, Вольтер та ін. Учасників цього видання називали «енциклопедистами».

За доби Просвітництва співіснувало кілька літературних напрямів: класицизм, сентименталізм, реалізм та ін.

Характерною ознакою просвітницької літератури була наявність у художніх творах певних філософських ідей. Так, просвітники пропагували ідею рівності всіх людей від народження, вони кинули заклик до «свободи, рівності та братерства». Саме доба Просвітництва розвінчала систему рабовласництва.

Однією з центральних для просвітників стала опозиція «цивілізація» (часто зі знаком «мінус») і «природа» (зазвичай зі знаком «плюс»). Важливим було також поняття «природна людина», першим образом якої у світовій літературі є Робінзон Крузо з однойменного роману Даніеля Дефо. Значущою також була опозиція «природне право» — «суспільна угода». Просвітники розробляли ідею просвіченого монарха.

Вони добре бачили всі життєві проблеми й негаразди, але вірили в настання «царства розуму», у поліпшення життя кожної людини, і саме на цій вірі ґрунтувався й домінуючий настрій тієї доби — оптимізм, радісне світосприйняття.

Саме в добу Просвітництва остаточно сформувалося ледь означене в XVII ст. поняття єдиної європейської культури, а в певному сенсі — й культури світової, важливою складовою якої є всесвітня література (поняття введене в обіг Й. В. Гете).

Із літератури романтизму



Романтизм (фр. *romantisme*) — художній напрям, що розвинувся наприкінці XVIII ст. в Німеччині, Великій Британії та Франції, поширившись на початку XIX ст. в Польщі, Російській імперії, Австрії, згодом — в Америці, зокрема в США. Характерними ознаками романтизму є заперечення раціоналізму, відмова від суворої нормативності в художній творчості, культ почуттів людини, увага до особистості, її індивідуальних рис; неприйняття буденності й звеличення «життя духу»; наявність провідних мотивів самотності, світової скорботи (національної туги) і романтичного бунту, нескореності, а також історизм і захоплення фольклором.

Найвидатніші представники:

Новалис, К. Брентано, Я. і В. Грімм, Е. Т. А. Гофман, Г. Гейне (Німеччина); В. Вордсворт, Р. Сауті, С. Кольрідж, В. Скотт, Дж. Байрон, П. Б. Шеллі, Дж. Кітс (Велика Британія); Н. Готорн, Г. Мелвілл, Е. По (США); Ш. Петефі (Угорщина); А. Міцкевич, Ю. Словацький (Польща); М. Костомаров, Є. Гребінка, Т. Шевченко, П. Куліш (Україна).



Ударом молотком по теоріях, поетиках, системах! Скиньмо цю стару шукатурку, що закриває фасад мистецтва. Немає ані правил, ані зразків...

В. Гюго

Якщо нерухомий маятник відхилити й відпустити, він не стане на місце, а хитнеться в протилежний бік. Більше того, чим дужче його відхилити в один бік, тим сильніше він рухатиметься в протилежний. Так само і з літературними вподобаннями певних епох — сьогодні людям подобається одне, а завтра — діаметрально протилежне.

Подібна ситуація складалася у світовій культурі й літературі неодноразово. Так сталося й на порозі доби романтизму — на початку XIX ст. «Маятник» суспільних уподобань і навіть моди, передовсім унаслідок розчарування в раціоналізмі класицизму (згадаймо знаковий рядок Н. Буало: «*Уму коритися повинні завжди співу*»), у таких привабливих ідеалах «доби Розуму» — Просвітництва — різко хитнувся в протилежний бік.

Треба також зазначити, що класицизм «відхилив естетичний маятник у свій бік» занадто довго й занадто сильно, вимагаючи від митців не просто орієнтації, а безумовного й чіткого виконання всіх уже відомих вам теорій, поетик і систем, норм, правил і приписів (найповніше викладених у «Мистецтві поетичному» Н. Буало).

Що таке романтизм?

Романтизм (фр. *romantisme*) — художній напрям, який виник наприкінці XVIII ст. в Німеччині, Великій Британії, Франції, на початку XIX ст. поширився в Польщі, Російській імперії, Австрії, згодом — у Америці, зокрема в США. Характерними ознаками романтизму є заперечення раціоналізму, що переважав у добу Просвітництва, культ почуттів людини; увага до особистості, її індивідуальних рис; неприйняття буденності й звеличення «життя духу»; наявність провідних мотивів самотності, світової скорботи (національної туги) та романтичного бунту, нескореності; історизм і захоплення фольклором.

Термін «романтизм» має непросту історію. Спочатку «романтичним» (у ті часи — «романічним») називали все незвичайне, фантастичне, яке не існувало в реальному житті, але про що можна було прочитати в книжках, романах (звідси — «романічний», а згодом — і «романтичний»). Згадаймо про лицарські романи з їхніми вигаданими історіями та героями, від яких збожеволів і втратив відчуття реальності Дон Кіхот. Отже, уже сама назва цього нового літературного напрямку свідчить, що романтики орієнтувалися на добу

Середньовіччя та його літературу, до якої належав, зокрема, й жанр лицарського роману (про короля Артура й лицарів круглого столу, про чарівних принцес, благородних лицарів, страшних драконів тощо). І тільки на суміжжі XVIII–XIX ст. термін «романтизм» став означати новий літературний напрям, який ішов на зміну класицизму.

А оскільки романтизм прокладав собі шлях до трону «естетичного короля епохи» у постійному протистоянні та боротьбі з класицизмом, то найдо речнішим буде висвітлення його характерних ознак порівняно з провідними рисами його попередника.

Романтизм і його естетичні попередники

Щодо естетичних орієнтацій на минулі епохи, то потрібно зазначити, що класицисти й просвітники абсолютизували роль античності, її прозорість, гармонійну простоту й чітко продуману симетрію (як колонади славетних античних храмів). Добу Середньовіччя вони зазвичай оминали увагою, а проти бароко виступали відкрито. Середньовіччя сприймалося ними як доба суцільного варварства. Причому варварським вони вважали й фольклор своїх власних народів: французів, німців, англійців, росіян. Так, Н. Буало писав: *«Буває: лиш ім'я ми варварське найдемо, / І варварською вся здається нам поема»*. Отже, на думку цього провідного теоретика класицизму, навіть імена персонажів творів мали бути грецькими або римськими: Антігона, Цезар, Цицерон і т. п., інакше твір одразу здаватиметься варварським.



«БОМБА» ПІД МУРАМИ КЛАСИЦИЗМУ

Класицисти й просвітники сповідували культ розуму. А як же людські почуття й переживання, а як же «життя духу»? Вони теж були підпорядковані розуму («раціо»). Проте людина — істота дуже суперечлива. Іноді вона діє надто нерозумно, добре знаючи про це. Один із батьків християнства сказав: «Гарне, чого бажаю, — не роблю, а погане, чого не бажаю, — роблю». От тобі й увесь «розум і раціоналізм» людської природи.

Правда, не можна сказати, що XVIII ст. не відчувало потреби у звеличенні не лише розуму, а й почуттів людини. «Почуття» латиною — «сентименти», тож тогочасна літературна течія, присвячена відтворенню душевного життя, почуттів людини, називалася **сентименталізмом**. Одним із найякравіших його представників був французький філософ і письменник Жан-Жак Руссо. Це йому належать відомі вислови: «Розум може помилятися, а серце — ніколи», «На шляху чесноти, де розум спотикається, серце — надійний провідник», «Аби бути добрим, потрібно бути чутливим».

Однак сентименталізм був швидше спробою «плисти проти течії», а головним струменем, домінантою в другій половині XVII–XVIII ст. в Європі (особливо Франції) залишався класицизм з його суворою регламентацією й культом розуму, раціоналізмом. Тому класицисти, не приділяючи достатньої уваги «життю серця» людини, її почуттям, нав'язливо регламентуючи творчість письменників, самі заклали під споруду свого напрямку «бомбу», що й вибухнула в добу романтизму.





ЛІТЕРАТУРА РОМАНТИЗМУ: ПЕРІОДИ ТА ТЕЧІЇ

Літературу доби романтизму можна умовно поділити на такі **періоди**:

перший — приблизно 1790-і роки — початок XIX ст. — творчість Новалиса, В. Вордсворта, В. Блейка та ін.;

другий — 1815–1830 рр. (період наполеонівських війн і Реставрації королівської влади у Франції) — творчість Дж. Байрона, В. Скотта;

третій — 1830–1850 рр. (після Липневої революції у Франції і національно-визвольного повстання в Польщі) — творчість А. Міцкевича, Ш. Петефі, О. Пушкіна, М. Лермонтова, В. Гюго та ін.


Окрім того, визначають такі основні **течії** літератури романтизму:

народно-фольклорна — казки братів Грімм, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя та ін.;

гротесково-фантастична — твори Е. Т. А. Гофмана, деякі твори з «Петербурзьких повістей» М. Гоголя та ін.;

байронівська — твори Дж. Байрона, а також Г. Гейне, А. Міцкевича, Ш. Петефі, О. Пушкіна, М. Лермонтова та ін.;

вальтер-скоттівська — історичні романи В. Скотта, «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Чорна рада» П. Куліша та ін.



романтичною «світовою скорботою») середньовіччя й бароко. А якщо вже романтики й зверталися до античності, то радше надавали перевагу співочо-натхненним грекам, аніж суворо-унормованим римлянам. Тож не дивно, що домінуючий за класицизму Вергілій пальмою першості поступився Гомеру.

Саме романтики поставили Кальдерона над Шекспіром і рішуче відмовилися від античної культурної спадщини як єдиного й незмінного еталона для мистецтва. Вони заявили: навіть якщо хтось питиме лише сік височенної пальми, то все одно не досягне її

Таке бачення мало місце й в інших видах мистецтва. В Одесі є відомий пам'ятник Арману Емманюелю дю Плессі Рішельє (див. с. 52), виконаний у стилі класицизму. Скульптор чудово знав, як Рішельє одягався насправді (це період наполеонівських воєн), але зобразив російського чиновника французького походження в давньоримській тозі. Тобто завдяки канонам класицизму російський француз «перетворився» на римлянина. Для класицистів найвищим, раз і назавжди обраним ідеалом була античність. Та це й не дивно, якщо взяти до уваги, що героями класицистичних творів були переважно греки та римляни, міфологічні та історичні персонажі (Федра, Едіп, Юлій Цезар та ін.). Класицисти навіть створили формулу гармонії — «грецький смак і римський дух», а наполеонівські генерали (та й не лише вони), виховані на взірцях класицизму, носили зачіски «а ля Тітус», тобто як у римського імператора Тита — ледь хвилясте волосся, яке закривало чоло й скроні.

Романтики ж якраз навпаки — менше уваги звертали на ясність і прозорість античності й Ренесансу, надаючи перевагу туманності, алегоричній ускладненості, містицизму й фантастичності, а також похмурій тональності (яка так гармонувала з

висоти, так само й сучасні митець і мистецтво не стануть визначними, навіть якщо житимуться виключно доробком «високої античності».

**Романтизм:
революція
в естетиці**

Романтики здійснили переворот, справжнісіньку революцію в естетиці. Адже традиційно, ще від часів античності (Арістотель, Гораций), доби Відродження (Дж. Вазарі), бароко (Б. Грасіан, Е. Те-зауро, Ф. Прокопович) й особливо класицизму (Н. Буало), художня творчість сприймалася майже як наукова діяльність. Це була «наука творчості» («мистецтво поетичне»), що мала свої закони, правила та взірці, які задля створення власних шедеврів повинен був опанувати справжній митець. Фактично йшлося про наслідувальний («творити треба так, як найталановитіші попередники») або творчо-наслідувальний характер мистецтва.

Романтизм же рішуче заперечив і перервав цю давню традицію, оголосивши її неначе копіюванням, «зовнішньою», «механістичною» творчістю, тобто не мистецтвом, а швидше ремеслом. Натомість справжньою творчістю романтики вважали тільки неповторно-індивідуальний, практично не наслідуваний акт. Талановитий митець (деякі романтики називали його «генієм», Гофман — «ентузіастом»), нікого не наслідуючи, створює щоразу неповторний, абсолютно винятковий шедевр, який наслідувати неможливо: «Будь-який поетичний твір має бути як живий індивідуум» (*Новалис*). Отже, як немає й не може бути двох зовсім однакових людей (індивідуумів), так немає й не може бути двох однакових художніх творів. Тому про яке «наслідування» може йти мова? Словом, романтизм протиставив класицистичному «наслідуванню природи» (*Арістотель*) творчу активність митця з його правом на самобутність і оригінальність. Образно кажучи, класицизм нагадував архітектора, який будує точно за наперед визначеним планом, а романтизм — зодчого, одержимого осяянням та інтуїцією, що змальовує план з уже зведеної споруди.

Класицисти, а надто просвітники, прагнули впорядкувати світ живої природи (насамперед світ людей) подібно до того, як у наукових працях «упорядковано» світ неживої природи: виміряні орбіти планет і зафіксовані назви річок, визначені глибини морів і обчислена площа океанів. Усесвіт і світ людини вони уявляли як розумні, чіткі та добре відрегульовані механізми, улаштовані за красивими логічними законами, нехай і не без певних перебоїв. На їхню думку, гармонійно-раціональну картину світу іноді «псують» війни або природні катаклізми. Проте ні для кого не є секретом, що тимчасові перебої бувають навіть у механізмі годинника: він то «відстає», то «поспішає», а то й взагалі зупиняється.

А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ...

На початку XIX ст. романтизм поширився в Україні. Ставало популярним збирання фольклору, українських старожитностей, виникло зацікавлення національною історією, особливо Козаччиною. Дух романтичного замилювання фольклором чи не найповніше втілювався у творчості М. Гоголя. Буваючи на рідній Полтавщині, автор «Вечорів на хуторі біля Диканьки» і «Тараса Бульби» полюбував слухати кобзарів і лірників — живий голос народу.



В. Дерябін. М. Гоголь у Яновщині. 2003 р.

Проте романтики не лише використовували, а й поповнювали фольклор, їхні вірші ставали українськими народними піснями. Так трапилося, наприклад, зі вступом Т. Шевченка до балади «Причинна» («Рече та стогне Дніпр широкий...») або з віршем В. Забіли «Рече вітер вельми в полі», музику до якого написав М. Глінка. Та особливою популярністю в народі відтоді й донині користується пісня на слова М. Петренка «Дивлюсь я на небо». Утілене в ній прагнення до втечі від приземленої буденності, до злету на небо фантазії було притаманне романтизму як такому. Адже «мостом над віковічною прірвою між буттям та ідеєю може стати лише веселка уяви» (Й. Гейзінга).

Однак, у принципі, годинниковий механізм, усі його незліченні коліщатка й гвинтики працюють як єдиний організм: чітко, злагоджено, «розумно». Недаремно ж про щось або когось, що гарно й чітко працює, кажуть: працює, як годинник. А тимчасові збої можна й поправити — «відремонтувати». Отак і в людському житті — не без тимчасових помилок і збоїв, але ж у принципі його механізм налагоджений — «усе на краще в цьому кращому з-поміж можливих світів» (Лейбніц).

Потрібно визнати, що просвітники мали свою логіку. Хто наважиться заперечувати, що Сонце, Місяць, Земля та безліч інших небесних тіл рухаються тисячоліттями за своїми орбітами, не зіштовхуючись і не заважаючи одне одному? Чим не злагоджений механізм, запущений кимось дуже розумним? То чому б подібну закономірність не пошукати і в людському суспільстві? Чому б не зробити так, аби інтереси однієї частини суспільства не суперечили інтересам іншої його частини? Якщо дві розумні людини можуть домовитися між собою, то чому б не домовитися і двом сотням або двом мільйонам людей? А всьому суспільству або й людству? Звідси півкроку до ідеї суспільної угоди (Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо та ін.).

Зовсім по-іншому на світ дивилися романтики. Те, що для просвітників було поганим, вони сприймали як нормальне. В ідеалі суспільну угоду мали б виконувати всі члени суспільства. Наприклад, якщо вони вирішили, що на червоне світло світлофора не можна їхати або йти, то цю угоду мали б виконувати всі й завжди. Проте чомусь у реальному

житті часто буває навпаки. Чому? Бо різні інтереси різних людей уступають у суперечність, і те, що задовольняє пішохода, може бути неприйнятним для водія, хоча дуже швидко вони можуть «помінятися ролями». Просвітників така ситуація дратувала, вони ставилися до неї приблизно так, як учителі мови до винятків із граматичних правил. Мовляв, треба лишень запам'ятати винятки, а далі все «просто» — виконуй правила та й годі. Чому ж тоді грамотність населення є такою низькою? Так і з ідеями просвітників: реальне життя завжди складніше й суперечливіше, аніж усі їхні добре продумані ідейні формули та схеми.

За всієї поваги до гострого розуму та особистої мужності багатьох просвітників, потрібно визнати, що чимало проблем реального життя вони так і не вирішили. Так, Велика французька революція виродилася на усьобицю й криваву різанину, коли помічники катів утомлювалися відвозити тачками відрубані гільйотинами голови «ворогів народу». Франція, ця країна переможної революції, урешті-решт дала світу не солідку свободу, а завойовника й тирана Наполеона. Хто й що б не казав про нього як про величну історичну постать, а наполеонівські війська залишили кривавий слід від африканського узбережжя (де й нині можна побачити зруйновані їхньою артилерією унікальні пам'ятки давньогипетської культури) до стін Москви. Недаремно після згаданих кривавих подій від ідей просвітництва відвернулося багато їхніх палких прихильників, серед яких свого часу були Фрідріх Шиллер, Генріх Гейне та багато інших.

Пропагована просвітниками рівність усіх людей від народження — мета, приваблива й нині. Однак вона переродилася на неприховану жагу людей усіх суспільних станів до наживи, до царства грошей, «пана Дуката», на добу панування капіталу — капіталізм. Образно кажучи, відтоді не стільки буржуа Журден

РОБІНЗОН — ФІЛІСТЕР?

Зміна суспільних настроїв, боротьба ідей чи не найяскравіше відчутні в зміні ставлення до улюблених героїв попередніх епох, до «героїв свого часу». Так, якщо в добу Просвітництва Європа захоплювалася працелюбністю й тверезим розумом Робінзона, його здатністю зробити придатним для життя і комфортним («цивілізованим») навіть безлюдний острів, то романтики принципово не сприймали ані розумування, ані прагматизму, які й були основою образу Робінзона. Тож якось один літературний критик іронічно висловив «нове» сприйняття героя твору Дефо: «Потрапивши на безлюдний острів, Робінзон роззирнувся і почав смажити біфштекси...»



Ю. Шейніс. Ілюстрація
до роману Д. Дефо
«Робінзон Крузо»

прагнув би стати шляхтичем, скільки граф Дорант, знехтувавши своїми аристократичними манерами, аби не заважали «робити бізнес», ганявся б за надприбутками. Тож можна зрозуміти всю гіркоту оцінки тогочасної ситуації Фрідріхом Енгельсом: «Засновані “перемогою розуму” суспільні та політичні установи виявилися злом, сміховинною карикатурою на блискучі обіцянки просвітників». Отже, на думку багатьох тогочасних освічених людей, Просвітництво, ця «доба Розуму», не впоралося з власними проєктами, пообіцявши людству більше, ніж змогло дати. Не випадково одна з кращих тогочасних російських комедій так і називається — «Лихо з розуму».

Розчарування в обіцянках просвітників вирішити суспільні проблеми «розумно», раціонально — одна з причин успіху романтиків, які назагал зневажали «розумування», раціоналізм як у житті, так і в художній творчості. Адже вони сприймали всі суперечливості, усі конфлікти особистості з особистістю або особистості із суспільством як нормальний, принаймні реальний стан речей, знаходячи в цьому джерело натхнення. А над просвітниками та їхнім раціоналізмом романтики кепкували прямо й неприховано, як це, наприклад, робили німці Е. Т. А. Гофман («Крихітка Цахес...») або Г. Гейне («Книга пісень», «Знову на батьківщині»):

*Світ наш занадто фрагментоподібний.
Німецький професор, ось хто тут потрібний!
На світ роздертий він кине оком,
В зрозумілу систему стулить шматки
І своїм нічним ковпаком і шлафроком
Заштопає світобудови дірки.*

Переклад Л. Первомайського

Отже, якщо просвітники намагалися впорядкувати наш суперечливий «роздертий» світ («В зрозумілу систему стулить шматки») і навіть на живу природу накинати «сітку координат» якихось механічних законів, притаманних неживій природі, то романтики діяли навпаки: вони «оживляли» неорганічну природу, приписуючи їй властивості живого організму, «одухотворяючи її». Для романтиків уся природа й людина в ній — це єдиний «космічний організм», у якому «кожна частина є відображенням цілого, кожний компонент світобудови пов'язаний із цілим, як палець людини зв'язаний з її тілом і як сама людина пов'язана із землею» (Р. Гук).

Романтизм:
«відмова жити
виключно
розумом»

На відміну від епох класицизму і Просвітництва (XVII–XVIII ст.), позначених домінуванням раціоналізму (звеличення й абсолютизації розуму — «раціо»), у добу романтизму відбувся



РОМАНТИЗМ — «ЗОЛОТА ДОБА» ЛІРИЧНОЇ ПОЕЗІЇ

світоглядний і естетичний переворот, унаслідок якого епіцентром інтересу стала не розумова діяльність, а душа людини. Тож, якщо класицисти й просвітники звеличували, абсолютизували людський розум (Н. Буало: «Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам / Принадність і красу утворює пісням»), то романтики відвели почесне місце «життю духу»: почуттям, уяві й особливо фантазії митця. Так, саме для поживи фантазії та творчої уяви автор роману «Собор Паризької Богоматері», відомий французький письменник В. Гюго щовечора разом із друзями піднімався на найвищу вежу описаного ним собору тільки задля того, аби побачити красу заходу сонця й отримати творче натхнення.

Дж. Кітс — англійський поет-романтик, друг і творчий суперник Дж. Байрона, порівнював цю творчу фантазію митця зі сном біблійного Адама, який прокинувся і наяву побачив те, що йому приснилося.

Романтичним баченням ролі й сили мистецтва пронизаний уже знайомий вам сонет його сучасника, теж поета-романтика Вільяма Вордсворта «До прекрасного»:

*Святе мистецтво! В пензлі чи пері,
Є сила дати вічність кожній рисі,
Хмарині, що пливе в небесній висі,
Веселих промінців химерній грі...*

Переклад М. Стріхи

У сонеті В. Вордсворта втілено специфічно романтичне ставлення до мистецтва, яке підноситься до рівня найвищої цінності й сприймається як вияв глибинної суті та сенсу людської життєдіяльності. Згодом українська поетеса Леся Українка, створюючи певною мірою суголосний сонет, присвятила його вже не всьому мистецтву, а фантазії як його осередку:

*Фантазії! Ти — сило чарівна,
Що збудувала світ в порожньому просторі,
Вложила почуття в байдужий промінь зорі,
Збудила мертвих з вічного їх сна,*



*Мету вказала буйній хвилі в морі, —
До тебе обертаюсь я сумна:
Скажи мені, фантазіє дивна,
Як допомогти в безмірнім людським горі?*

*Як світ новий з старого збудувати?
Як навчить байдужих почувати?
Як розбудити розум, що заснує?*

*Як час вернуть, що марне проминув?
Як певною мету вказати розпачливим?
Фантазіє! Порадь, як жити нещасливим!*

Важливою для романтизму є така думка: якщо реальне життя нудне й сіре, то творчій людині треба поринути у світ фантазії й там сховатися від бездуховності приблизно так, як улітку занурюються в теплу морську воду, ховаючись від дошкульних крапель холодно-го дощу: «Хто не знайшов щастя в цьому світі, хто не знайшов того, що шукав, нехай загляблється у світ книжок і мистецтва чи зануриться в природу» (*Новаліс*).

Отже, антично-класицистичному «наслідуванню природи» романтики сміливо протиставили створення уявного (вигаданого, нафантазованого) світу. Тож не дивно, що саме мистецтву романтизму з його культом творчої фантазії світ завдячує виникнення фантастичної літератури (у тому числі літератури фентезі: «Володар перснів» Дж. Р. Толкієна або «Гаррі Поттер» Дж. Роулінг).

Митці-романтики дуже цінували «ентузіазм і натхнення». Вони часто підкреслювали, що їхній поетичний хист, творчі злети зовсім не пов'язані з розумовою діяльністю або довершеним умінням римувати, на чому наполягали класицисти (Н. Буало: «В природи вчітєся, питайтєся в ума»). Усього цього, на думку романтиків, було замало. Аби стати справжнім поетом, потрібно мати вроджений талант і навіть бути богообраним.

Ставлення до митця як до пророка, посередника («медіума») між реальним світом і світом невідомих сил не є знахідкою романтиків. Так, ще в добу Середньовіччя до поетів (ісландських скальдів, арабських шаїрів чи руських віщунів, подібних до описаного в пушкінській «Пісні про віщого Олега») ставилися як до людей, наближених до потойбічних сил, тому їх поважали й навіть побоювалися. Проте ніколи раніше «богоданість» поетичного хисту й натхнення, а також «богообраність» самого поета не отримували такої могутньої філософської аргументації, як у добу романтизму.

На думку романтиків, могутній дух, нестримні уяву та фантазію справжнього митця неможливо повністю відтворити в слові, у творчості, так само, як, дивлячись на дим над кратером, неможливо

осягнути всю страшну підземну силу вулкана. Таке розуміння природи й могутності поетичного хисту іноді спонукало поетів-романтиків навіть порівнювати себе з Богом. Ось як утілює це романтичне бачення високої місії поета А. Міцкевич у монолозі Конрада з поеми «Дзяди»:

*...Вслухайся, Господи, вслухайсь, природо-мати,
Лише для вас належить так співати.
Митець я!..
У мене думка — зброя чарівлива,
Що по громи Твої сягає в вишини,
Пізнала хід планет і моря глибину,
Ще більшу маю міць — зблиск неземного дива,
Чуття, що криється лише в собі самім
Й ледь постає, мов над вулканом дим.
Не райська яблуна мені ту міць дала,
І не звабливий плід знання добра і зла,
Ні книжки й оповідання,
Ні заняття та навчання,
Ні чаклунські пильнування.
Я творцем від роду став,
Звідси сили мої,
Звідки, Боже, Твої,
Адже й Ти їх не шукав,
Як і Ти, не позбудуся їх течії.*

Переклад В. Гуменюка

Звеличення «життя духу» в романтичних творах приводить до того, що навіть опис природи, пейзаж перетворюється на засіб бачення й пізнання геросом світу та власної душі. Так, у відомому вірші німця Г. Гейне описані два дерева — північний кедр і східна пальма. В оригіналі цей вірш зі збірки «Книга пісень» називається «Сосна і пальма». У німецькій мові слово «сосна» — чоловічого роду, тому в перекладах замість сосни з'явився кедр:

*На півночі кедр одинокий
В холодній стоїть вишині,
І, сніжною млою повитий,
Дрімає і мріє вві сні.*

*Він мріє про пальму чудову,
Що десь у східній землі
Самотньо і мовчки сумує
На спаленій сонцем скалі.*

Переклад Л. Первомайського

Якби це була винятково замальовка природи, то цей вірш можна було б віднести до пейзажної лірики. Проте його сенс значно глибший, адже в ньому втілений мотив самотності людини в цьому світі, причому самотності трагічної та непереборної, адже кедру й

пальмі, попри їхню самотність, ніколи не бути разом, оскільки пальма не приживається на Півночі, а кедр не росте на Сході.

Тож цей романтичний вірш, який нібито можна було віднести до пейзажної лірики (бо в ньому зображується природа), насправді належить до лірики інтимної (яка зображує душу, внутрішній світ людини). Так само, як і цей маленький шедевр романтичної лірики, що належить росіянину **М. Лермонтову** («**Бёскет**», в оригіналі — «**Утёс**»), де за першим, пейзажним, планом приховане життя душі людини, її незборима самотність:

*Золота хмаринка ночувала
На плечі бескета кам'яного.
Вранці знову рушила в дорогу,
У блакиті весело заграла;
Та лишився вогкий слід донині
В зморшках у старого. Одиноко
Він стоїть, задумався глибоко
І тихенько плаче він в пустині.*

Переклад М. Рильського

І все-таки наведені вірші є водночас і перлинами світової пейзажної лірики. **Романтики взагалі обожнювали природу**, тож не дивно, що таких шедеврів у їхній творчості багато.

Проте романтичний пейзаж — особливий. Це передовсім картини грізних ураганів, морських катастроф, густих лісів під час грози, таємничих ночей, безмежних степів тощо. Тут домінують слова такі ж «бурхливі», як буремним був сам романтизм: «буря», «вітер», «хвиля», «шторм» і т. п. Ось типовий приклад із сонета **А. Міцкевича** «**Буря**»:

*Вітрила зірвано, ревіння, шум завії,
Тривожні голоси і помп зловісний рик,
Із рук матросових останок линви зник,
Згасає сонця диск — і гаснуть з ним надії.*

Переклад М. Рильського

**Романтизм:
«гармонія
контрастів»**

Ставлення, з одного боку, класицистів і просвітиків, а з іншого — романтиків до суперечливості, неоднозначності, а іноді навіть антитетичності реального життя було принципово різним. Якщо перші сприймали ці риси як його ваду, недолік, то інші — як вияв його багатогранності й розмаїття і навіть як джерело натхнення. Якщо класицистів ці протиріччя й контрасти дратували, то романтики «збагнули суперечливість світу як його багатство», тому й «видобували з них красу». Звідси й схильність романтиків до кон-

трасту, антитези, яка стає в їхніх творах не лише прийомом, а й одним із провідних композиційних принципів. Це ще одне підтвердження спорідненості творчої манери романтиків із митцями бароко (згадаймо улюблені Кальдеронові метафори-антитези «людина — звір»; «свобода — неволя»; «добро — зло»; «палац — вежа»; «колиска — труна»; «життя — смерть» тощо).

Ця особливість поетики романтизму помітна також у наявності в романтичних творах двох світів: світу реального й світу уяви, або, як у творах Гофмана, світу ентузіастів (митців, творчих людей) та світу філістерів (тупих обмежених міщан). Це конкретне втілення непримиренної романтичної опозиції, антитези, протиставлення між нудним буденним життям і «життям духу», між прозою побуту й поезією творчості.

Саме тут бере витоки також антитетичність образної системи творів романтиків. Так, у повісті-казці Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» — це протистояння ентузіаста Бальгазара і філістера Цахеса, у поемі Дж. Байрона «Прометей», з одного боку — нескореного титана, з іншого — несправедливого Зевса (Громовержця).

Звідси ж явна антитетичність будови багатьох романтичних творів, яку можна представити у вигляді таблиці.

Теза	Антитеза
А. Міцкевич. «Пілігрим»	
<i>Країна розкоші прослалась підо мною, Вгорі — блакить ясна, тут — лиця чарівні;</i>	<i>Чому ж у дальній край так хочеться мені, Чом же за дальшою я плачу давниною?..</i>
М. Лермонтов. «Парус»	
<i>Під ним ясні струмки лазурі, Над ним проміння виграє, —</i>	<i>А він, бенкетний, просить бурі, Немов у бурях спокій є!</i>

Одним із найяскравіших засобів утілення «поетики контрастів» є гротеск (від. *итал.* grotta — грот, печера) — тип художньої образності, оснований на фантастиці, сміху, карикатурному перебільшенні (гіперболі), дивовижному поєднанні-протиставленні фантастичного й реального, прекрасного й потворного, трагічного й комічного, правдоподібного й карикатурного. Гротесковий світ — це «світ навиворіт», який абсолютно не подібний на реальне життя, проте водночас відтворює його найсуттєвіші риси. Недаремно теоретик романтизму В. Гюго писав, що романтичний світогляд



*У цій ілюстрації
С. Алімова до твору
Е. Т. А. Гофмана
«Крихітка Цахес...»
як у краплі води
втїлилися риси
гротеску: поєднання
чудернацьких образів,
їхня перебільшена
потворність,
фантазмагоричність*

«відкриває мистецтву новий тип, нову форму — гротеск. Муза побачить одночасно речі високі й низькі, гротескні й піднесені та поєднає їх, подібно до природи, у своїх творіннях. Справжня поезія — це гармонія контрастів, і як засіб контрасту гротеск — найбагатше джерело, яке природа відкриває мистецтву».

Романтизм: «доктрина літературної свободи»

Якщо класицисти й просвітники підкреслювали провідну роль чітких, назавжди встановлених норм і приписів, то романтики порівнювали норми, приписи й правила з милицями, на які спираються лише немічні митці. Натомість вони, романтики, є геніями, а «геніям милиці не потрібні». І взагалі романтизм його сучасники визначили як «доктрину літературної свободи» і навіть «парнаський атеїзм», тобто невизнання будь-яких авторитетів («богів») у творчості.

Так, якщо класицисти суворо стежили, щоб твори мали чітко продуману й закінчену структуру, то романтики, навпаки, навмисне не дописували твори, надавали їм вигляду «творчого безладу», «геніальної хаотичності». Це відчувається, наприклад, у композиції поеми А. Міцкевича «Конрад Валленрод», де доля литовського месника розкривається «по шматочку» впродовж усього твору. Або в його ж поемі «Дзяди», де навіть після уважного прочитання не завжди зрозуміла логіка розвитку подій.

Ще одним із конкретних виявів утілення відмови романтизму від жорсткої нормативності й надмірної регламентації в художній творчості є **орієнтація романтиків на розімкненість жанрових форм, на сміливе змішування жанрів**. Класицистам суворо заборонялося не те що змішувати жанри, а й навіть уживати в межах якогось жанру лексику, «приписану» за іншим жанром. Так, найголовніший теоретик класицизму Н. Буало вважав неприпустимим «від перекупок для музи брати мову», тобто він застеріг письменників-класицистів від уживання в художніх творах живої народної говірки. Цей «французький Арістотель» заявив, що в «кожній формі (жанрі. — Ю. К.) є своя краса і зміст», і попереджав митців, аби в них «не вийшов жарт вульгарний та без тям / Замість зграбної й ясної епіграми» (переклад М. Рильського).



ІЗ «ДОСЬЄ» ГРОТЕСКУ

Натомість теоретики романтизму обстоювали розімкненість літературних родів і жанрів, тобто не лише дозволяли, а й заохочували митців до взаємопроникнення, змішування, синтезу різних жанрів і навіть різних видів мистецтва, а також філософії, релігії, психології.

Так, у добу романтизму виникли й забували нові, синтетичні жанри. Чому синтетичні? Тому, що за їхню основу взято синтез (тобто поєднання) різних родів і жанрів літератури. Особливо плідними новоутвореннями романтичної літератури були **ліро-епічна поема** (поєднання лірики й епосу) і **драматична поема** (поєднання лірики й драми). Так у цих синтетичних жанрах творили: англієць Джордж Байрон («Паломництво Чайльд-Гарольда», «Манфред», «Каїн»), угорець Шандор Петефі («Апостол»), німець Генріх Гейне («Німеччина. Зимова казка»), поляк Адам Міцкевич («Конрад Валленрод», «Дзяди»), росіянин Михайло Лермонтов («Демон», «Мцирі»), українець Тарас Шевченко («Сон», «Великий льох») та ін.

Не можна забувати також і про таку жанрову новацію романтиків, як **роман у віршах** («Дон Жуан» Дж. Байрона, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Пан Тадеуш» А. Міцкевича). Рисами синтетизму позначені й такі романтичні жанрові утворення, як **повість-казка**, **новела-казка** (наприклад, «Крихітка Цахес...» Гофмана).

За переказами, на початку доби Відродження дослідники античності спустилися до темних давньоримських гротів. Побачивши в мерехтінні смолоскипів страхітливі настінні розписи, дехто з них знепритомнів, а інші перелякано кинулися геть. Згодом малюнки роздивилися: ось людська голова проростає з якоїсь фантастичної рослини, а ось летить пронизаний цією рослиною кінь із головою змії... Минув час, і мистецтвознавці назвали подібний фантастичний, парадоксальний, контрастний тип поєднання, «міксування» тваринного й рослинного, прекрасного й потворного, веселого й сумного вже знайомим вам словом «гротеск».

Спочатку гротеск розцвів у «візуальних» видах мистецтва: живописі й гравюрі, де його майстрами були П. Брейгель, І. Босх, Ж. Калло (недаремно одна зі збірок шанувальника гротеску Е. Т. А. Гофмана так і називається — «Фантазії в манері Калло»), Ф. Гойя.

Однією з вершин гротеску є сатирико-алегоричний роман «Гаргантюа і Пантагрюель» французького письменника доби Відродження Ф. Рабле. У літературі просвітництва гротеск віртуозно використовував англієць Дж. Свіфт («Мандри Гуллівера»). А в романтичній літературі неперевершеним майстром гротеску визнано Е. Т. А. Гофмана («Крихітка Цахес...» та ін.). Гротеск майстерно використовував і Т. Шевченко («Сон», «Великий льох»).



Історичний роман як відкриття романтизму


Проте чи не найпопулярнішим жанровим новотвором доби романтизму став **історичний роман**, у якому синтезувалися традиції власне роману (який тоді міцно асоціювався з вигад-



РОМАНТИЧНИЙ ШТУРМ ФОРТЕЦІ КЛАСИЦИЗМУ

У колись класицизму, Франції, романтикам довелося долати найбільший спротив. Однак якщо в поезії чи епосі все було більш-менш у межах розумного, то класицистичний паризький театр капітулювати не збирався — це була свята святих, справжнісінька цитадель класицизму.

Крім того, частина французів відчувала ревності до успіху сусідів-німців. Адже до того Париж був законодавцем світових мод, а тут мода поширилася з німецьких земель, які колись належали імперії Карла Великого й були її окраїною. Тож усе романтичне сприймалося певною частиною французького суспільства як чуже, хуторянське і понад те — непатріотичне. У середині 1820-х років В. Гюго писав: «Нині в літературі, як і в державі, існують дві партії, і війна в поезії, мабуть, повинна бути не менш запеклою, аніж люта соціальна війна». Тож можна зрозуміти, чому йому довелося на прем'єру своєї романтичної драми «Ернані» наймати охоронців! Під час цієї прем'єри класицисти й романтики в антрактах билися навкулачки прямо в приміщенні паризького театру.



з давніх-давен були не лише носіями й оберегами історичної пам'яті народу, а й самою цією пам'яттю.

До доби романтизму в авторській літературі минуле бувало лише красивим тлом, своєрідною пишною декорацією, на фоні якої розгорталися події того чи іншого твору. Передовсім як істориків, так і письменників цікавили непересічні особистості, насамперед античні: Александр Македонський, Цезар, Клеопатра. Звичайній людині не знаходилося місця ані в історичних розвідках, ані в художніх творах.

У добу романтизму ситуація докорінно змінилася. Романтики «ввели моду» не лише на фольклор, а й на історію власних народів. Саме тоді й народився історичний роман — літературний жанр, який

кою) та історіографії (літератури про реальні історичні події й постаті). Неперевершеним майстром історичного роману був «шотландський чарівник» В. Скотт. Він одним із перших зрозумів, що «народ хоче отримати свою історію з рук поета, а не з рук історика. Він прагне не переліку сухих наукових фактів, а фактів, знову розчинених у тій первісній поезії, з якої вони походять».

Адже загадковий світ старовини завжди хвилював і приваблював людей. Саме в давніх подіях народи шукали й знаходили відповіді на запитання сучасності. Нація й народ існує доти, доки пам'ятає власну історію, тобто має історичну пам'ять. Донести ж її не лише до сучасників, а й до нащадків, можна різними шляхами. Один із них — написання історичних праць, але для пересічних людей історія завжди була чимось більшим, аніж наукою із сухим переліком імен давніх володарів і дат найважливіших битв. Людина більше довіряє іншій історичній пам'яті, тій, що збереглася в народних переказах і піснях, успадкованих від діда-прадіда, збереженій в епосі. Недаремно ж дослідник епосу О. Веселовський сказав: «Епос — це історія в народній пам'яті». Тож фольклор і література

поєднав історичний факт із художнім вимислом.

Заслугою шотландця В. Скотта стало те, що він зробив історію не лише тлом своїх творів, а й зміг передати дух певної історичної епохи, створити живий і неповторний **колерит** минулого. До того ж у його романи вплетені дослідження закономірностей і фактів історичного процесу: наприклад, як саме відбувалося об'єднання саксів і норманів в одну англійську націю («Айвенго»). Тож дуже швидко такі вальтер-скоттівські твори стали надзвичайно популярними.

Історичними романами зачитувалися всі. Їм довіряли більше, ніж працям істориків. Деяким народам саме вони допомагали пережити тяжкі часи. Якщо ви запитаете в поляків про історичні романи польського письменника Генріка Сенкевича, вони скажуть, що в ті часи, коли Польща була розпайована між сусідніми Росією, Австро-Угорщиною і Пруссією, саме його трилогія про минуле Польщі нагадувала полякам про національну гідність і дарувала надію на те, що народ, який мав таких славних звязяжців, рано чи пізно здобуде незалежність.

Перший роман трилогії називається «Вогнем і мечем», і в ньому йдеться про війну поляків із запорозькими козаками під проводом Б. Хмельницького (нині твір Г. Сенкевича екранізований відомим польським режисером Єжи Гофманом).

Письменники-романтики часто писали історичні романи не тільки для того, щоб просто описати ту чи іншу епоху, а щоб зрозуміти, осмислити те, що відбувається з народом у сучасності, пробудити в нього почуття національної гордості й спонукати до дій. Можливо, саме для того й написав історичну повість «Тарас Бульба» романтик (у ранній період своєї творчості) М. Гоголь, аби нагадати українцям, хто вони, з якого кореня, «яких батьків чиї діти» і на що здатні були їхні пращури. Із-поміж двох варіантів цієї повісті перший ближчий до історичних реалій (відчувається, що свого часу Гоголь готувався обійняти посаду професора історії Київського університету), а другий



РОМАНТИЗМ І НАРОДЖЕННЯ ДЕТЕКТИВУ

До відкриттів романтизму належить і поява детективу, батьком якого вважають американця Едгара По, а першими детективними творами — його новели «Убивство на вулиці Морґ» (1841) і «Таємниця Марі Роже» (1842), де діє Дюпен, «літературний батько» славетних Шерлока Холмса (героя детективів А. К. Дойля), комісара Мегре (персонажа творів Ж. Сіменона), Еркюля Пуаро, міс Марпл (Агати Крісті) та ін.

Саме Е. По дав «рецепт» написання цікавого детективу: у його центрі — розкриття таємних причин і обставин злочину; розслідування проводить надзвичайно здібний amator, а про події зазвичай розповідає його друг; у творі наявна одна або кілька хибних версій; розгадка таємниці має бути несподіваною, аби дивувати читачів, але водночас кожна обставина розгадки має бути логічно обумовленою. Читач повинен «ляснути себе по лобі» мовляв, і як же це я раніше сам про все не здогадався?





ПОДАЛЬША ДОЛЯ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ

Із-поміж найвідоміших авторів історичних романів італієць Р. Джованьйолі («Спартак»), поляк Б. Прус («Фараон»), француз Г. Флобер («Саламбо»), німець Г. Манн («Молоді літа короля Генріха IV»), українці І. Білик («Меч Арея») і П. Загребельний («Диво»). Останнім часом надзвичайної популярності набули художні біографії, що є різновидом історичної літератури. Саме до них належать, наприклад, романи С. Складенка «Святослав» і «Володимир» з історії Київської Русі.

ближчий до епічної пісні. Недаремно ж відомий письменник П. Куліш, автор першого в українській літературі історичного роману «Чорна рада», уважав недоліком повісті Гоголя те, що це «не історичний роман (повість. — Ю. К.), а козацька поема». Однак потрібно зазначити, що творчість В. Скотта вплинула як на М. Гоголя, так і на П. Куліша. Досить прочитати їхні твори, аби впізнати в них знахідки «шотландського чарівника».

У великій передмові до роману «Айвенго» В. Скотт відчиняє перед читачем двері до своєї творчої лабораторії, пояснюючи задум і джерела роману. Передовсім це фольклорні

балади, у т. ч. про Робіна Гуда. Головним героєм твору письменник робить не значну історичну особу (короля Річарда чи принца Джона), а пересічну людину. Звичайно, Айвенго — це образ сміливого, благородного воїна, ідеального рицаря. Проте, з точки зору історичного процесу, він — звичайна людина, від якої в історії нічого не залежить. Це й було великим відкриттям В. Скотта. Він уперше показав, що в історичних романах творцями історії є не лише видатні особистості, а й простий народ: чи це саксонський дворянин, як Айвенго, чи навіть кріпаки Гурт і Вамба. Саме від їхньої вправності й відданості залежить доля короля Річарда. Тож, рятуючи його, вони тим самим впливають на історію Англії та людства. На думку В. Скотта, історичний роман одночасно зі значними історичними подіями має показати життя звичайних людей. У ньому історія вливається в долі персонажів і несе їх за собою в бурхливому потоці, а оповідь про життя пересічної людини тієї чи іншої епохи чи нації (саксонця Айвенго чи українця Тараса Бульби) може бути цікавою та захоплюючою. Саме з художньої історичної літератури ми дізнаємося й про минулі епохи, і про визначні історичні події, і про непересічних особистостей. Отже, поява синтетичного жанру історичного роману є великою заслугою літератури романтизму.

Місцевий колорит як відкриття романтиків

Тож не дивно, що саме романтики відкрили і ввели в науковий обіг загальноновживане тепер поняття «місцевий колорит». Тому саме завдяки романтикам зроблено багато етнографічних знахідок і відкриттів, зокрема справжні німецькі народні казки вперше записані романтиками — братами Вільгельмом і Яко-

бом Грімм, як українські легенди, пісні й перекази, взяті за основу багатьох творів романтика М. Гоголя.

Романтики цікавилися **особливостями «національного духу» кожного з нових європейських народів**, а не лише еллінів і римлян, як це робили класицисти. Причому їх цікавила творчість простих людей, а не тільки аристократів. Тож лише завдяки добі романтизму стало можливим те шанобливе ставлення до фольклору, яке дало підстави словацькому романтику Я. Коллару назвати усну народну творчість не варварським пережитком, а «ключами від святині національності».

Узагалі-то місцевий колорит можна відтворювати багатьма засобами. Це може бути вживання поширених власних імен персонажів, наприклад — Тарас Бульба. Отже, романтик Гоголь і цим створював національний колорит своєї повісті. Іноді також письменники згадували якийсь типово національне свято, як це зробив А. Міцкевич, узявши за назву своєї поеми польсько-литовсько-білоруське слово «дзяди» (обряд вшанування пращурів, поминки). Та чи не найпродуктивнішим джерелом місцевого колориту романтики вважали фольклор певного народу.

Романтизм і тріумф фольклору

Звідси був один крок до вивчення й збереження фольклору — усної народної творчості. Зростання уваги до неї відчутне вже в період, що передував романтизмові («преромантизм»). Так уже наприкінці XVIII ст. Р. Бернс збирав шотландський фольклор (понад 200 народних пісень). І не лише збирав, а й творчо використовував

РІХАРД ВАГНЕР І РОМАНТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Найсміливішим «змішувачем» жанрів був німецький композитор і письменник Р. Вагнер (1813–1883), який прагнув створити універсальне синтетичне мистецтво, поєднавши міф, поезію, театр і музику. Його творчість — унікальне явище світової культури. Філософ, драматург, теоретик мистецтва, він більше відомий як геніальний композитор. Вагнер прагнув створити *музичну драму* — твір, що органічно поєднує музику й поезію. Він уважав, що музична драма стане головним жанром «музики майбутнього», зміст якої базується не на історичних чи побутових сюжетах, а на міфах, переказах і легендах, де сконцентровані вічні цінності людства. У Вагнера основою вокальних партій стала музична декламація. Мелодія плине вільно, як мовлення, і передає всі відтінки драматичної дії.

Чверть століття він писав тетралогію «Перстень Нібелунгів», основою якого є давньо-германський епос «Пісня про Нібелунгів». До тетралогії входять опери «Золото Рейну», «Валькірія», «Зігфрід», «Загибель богів». З його ранніми операми «Тангейзер» і «Лоенгрін» ви ознайомитеся в романі «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда.

У німецькому містечку Байрейті для Вагнера в 1876 р. був збудований театр, де й нині відбуваються фестивалі, присвячені його творчості. Ними вже понад 100 років керують прямі нащадки видатного композитора.

Ad Fontes

Ставлення романтиків до фольклору визначалося прагненням протиставити «космополітичним» (позанаціональним. — Ю. К.) тенденціям у творах просвітителів своєрідну поезію, що виникла на рідному ґрунті з глибин народного духу...

Л. П. Шамрай

і писав у суто «народному» стилі. Ось його жартівливий вірш «Новина»:

*Новина! Новина! Слухайте, дівчата!
На базар привезли хлопців продавати.
По базару лажу, на женихів важу.
Доки мужа не знайду, то й спати не ляжу!*
Переклад Л. Первомайського

Порівняйте з українською народною жартівливою піснею, близькою до поезії Бернса як за стилістикою, так і за змістом:

*Ой там, на току, на базарі
Жінки чоловіків продавали.
«Як прийдеться до ладу,
То я свого поведу
Та й продам...»*

Фольклор своїх народів збирали й використовували шотландець В. Скотт, українець М. Гоголь (і його батько В. Гоголь), німці В. та Я. Грімм, поляк А. Міцкевич, росіяни О. Пушкін і М. Лермонтов і багато інших романтиків. Уявляєте, наскільки б збідніла скарбниця світової літератури, якби не були відкриті фольклорні джерела та їх творчо не використали б письменники-романтики? Тоді світ ніколи не дізнався б ані про мудру пані Метелицю (однойменна казка братів Грімм), ані про чарівну золотокошу красуню Лорелею («Не знаю, що стало зо мною...» Г. Гейне), спів якої був небезпечним для життя рибалок так само, як спів сирен загрожував екіпажу велемудрого Одиссея. Світ не дізнався б і про чарівне українське село Диканьку та політ коваля Вакули на чорті за черевичками для коханої Оксани аж до далекого Петербурга («Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя), ані про дуба із золотим ланцюгом, який стоїть біля казкового Лукомор'я («Руслан і Людмила» О. Пушкіна).

Якщо класицисти й просвітителі орієнтувалися на смаки освічених людей (переважно шляхтичів, рідше міщан — згадаймо рівень «освіченості» Журдена), то романтики (і це їхня непроминуша заслуга) не лише «реабілітували», а й знайшли красу, естетику у фольклорі — усній творчості простого народу, часто неграмотного люду. Адже рафіновані й виховані на античних ідеалах класицисти усе, що асоціювалося з простим неосвіченим народом і його усною творчістю (наївна простота мелодій і мови, наявність поганських образів — русалок, мавок тощо), сприймали як примітив, забобон, щось абсолютно неестетичне і не варте уваги. Так, іноді люди, звиклі до імпортованих делікатесів, не люблять простих (і корисних) народних страв.

Саме увага романтиків до національної самобутності народів, фольклору сприяла значному зростанню кількості перекладів і переспівів творів інших літератур, зокрема зміцненню міжслов'янських зв'язків.

В Україні романтизм відіграв важливу роль у пробудженні національної свідомості, обґрунтуванні історичної самобутності народу, його «духу», культурних традицій, мови, літератури, вивченні історичного минулого (П. Куліш, Т. Шевченко, М. Максимович та ін.).

Романтичне як ворог буденного

Увага романтиків до місцевого колориту тісно пов'язана ще з однією рисою романтизму — неприйняттям буденності та зацікавлення усім оригінальним, самобутнім, екзотичним. Романтиків узагалі цікавило не повсякденне, типове (як згодом їхніх наступників — реалістів), а незвичайне, виняткове, барвисте, фантастичне. Адже «дух романтизму екзальтований і ліричний, він задихається в тісних рамках сучасного; митцю-романтикові потрібні повітря, простір, чари далеких обріїв, величаві декорації історії та природи» (М. Зеров).

Вище вже йшлося про особливу майстерність романтиків у створенні літературного пейзажу. Повною мірою це стосується зображення пейзажу екзотичного. Скажімо, екзотичним, небуденним, небанальним і тому привабливим для романтиків був мусульманський Схід. Тож не випадковим є інтерес і Міцкевича («Кримські сонети»), і Пушкіна («Бахчисарайський фонтан») до Криму, цього «Сходу в мініатюрі», де ще й нині збереглися *«великі та німі Гіреїв двір і сад»* і *«танки, що мели покірних баш тюрбани»* (А. Міцкевич. «Бахчисарай»). Можна уявити, наскільки екзотичним сонячний спекотний Крим видався Міцкевичу — сину туманної холодної Литви.

Проте екзотику можна було й не шукати так далеко — часто вона була десь поряд. Як не парадоксально, а Україну, яка в ХІХ ст. перебувала в складі Російської імперії, росіянам «відкрив» М. Гоголь.

КОЛИ ДУШІ УКРАЇНСЬКОЇ ВИЯВ ДО НАС УПЕРШЕ З ЧУЖИНИ ПОВІЯВ...

Романтик німець Й. Г. Гердер, уперше переклав українські думи на західноєвропейську (німецьку) мову. А перекладач, який дає літературним творам «друге життя» в іншій літературі, за відомим висловом М. Рильського, сприяє тому, щоб «душі поетової вияв до нас, мов рідний, з чужини повіяв». Крім того, Гердер порівняв Україну з Елладою і пророкував їй велике майбуття: «Україна стане новою Грецією — у цій країні чудовий клімат, щедра земля, і її великий музично обдарований народ прокинеться колись для нового життя».

Саме Гердеру належить переоцінка ролі фольклору. Якщо класицисти ставилися до усної народної творчості як до пережитків варварських часів, то він їх проголосив вищим художнім надбанням, а «позанаціональним» творам класицистів, зорієнтованим на різноманітні античні й новіші поетики, у художній цінності відмовив.

Після опублікування «Вечорів на хуторі біля Диканьки» усе українське в Росії ввійшло в моду, а російська мова збагатилася українськими словами («парубок», «борщ», «галушки» та ін.).

Лейтмотиви літератури романтизму

Як і в будь-якому літературному напрямі, у романтизмі співіснували, з одного боку, оптимістичні настрої, а з іншого — журба й смуток. Проте домінуючими були саме настрої песимізму.

Романтики відчували недосяжність життєвого ідеалу, конфлікт неординарної особистості із суспільством, приреченість людини на самотність. Тож не випадково в літературі романтизму одним із домінуючих є **мотив самотності**. Він стає лейтмотивом творчості багатьох письменників. Ось вірш росіянина М. Лермонтова «Парус», де мотив самотності втілюється вже в першому рядку в слові «одинокий»:

*Біліє парус одинокий
В морськім тумані голубім...
По що пливе він в світ широкий?
Що кинув він в краю своїм?..*

Переклад М. Терещенка

Перелік подібних прикладів із творчості поета можна продовжити («На дорогу йду я в самотині...» і т. п.). Цілком суголосно цьому звучить вступ до сцени II (Імпровізації) III частини поеми поляка Міцкевича «Дзяди»: «*Самотність... В людях що? І що співець для них?*»

Мотиви самотності пронизують також поезії німця Генріха Гейне («Чому троянди немов неживі...», «На півночі кедр одинокий...», «Як я з милою розставсь...» та ін.).

Треба зауважити, що реалізація саме цього лейтмотиву чи не найяскравіше ілюструє впливи в романтичній літературі різних народів. Так, магічна сила байронівського слова породила наслідування в поезії Пушкіна.

Із мотивом самотності тісно пов'язаний другий романтичний лейтмотив — **світова скорбота**. Тут також чи не найголосніше слово сказав Дж. Байрон:

*Мій дух, як ніч. О, грай скоріш:
Я ще вчуваю арфи глас.
Нехай воркує жалібніш
І тішить слух в останній час.
Як ще надія в серці спить,
Її розбудить любий спів.
Як є сльоза — вона збіжить,
Поки мій мозок не згорів.*

*Але суворо й сумтно грай,
Додай жалю в свій перший звук.
Молю тебе, заплакать дай,
Бо розпадеться серце з мук...*

Переклад В. Самійленка

А з віршів М. Лермонтова, просякнутих мотивами журби й скорботи, можна скласти справжнісіньке «поетичне намисто»: «Дума» («*Печально я дивлюсь на наше покоління!..*»), «І нудно, і сумно! — і нікому руку подать...», «Станси» («*Душу давить днів журба-омана...*») тощо. Те саме бачимо і в Г. Гейне («*Філістери йдуть на свято...*»):

*...Я ж чорним серпанком з кімнати
Завісив своє вікно,
Мене з'явилися вітати
Привиди, зниклі давно.
З могили тінню сумною
Кохання давнє встає.
Сидить і плаче зі мною,
Й зворушує серце моє.*

Переклад М. Пригари

Тож, мабуть, закономірним є поєднання згаданих двох лейтмотивів, наприклад, у цій поезії Лермонтова:

*Ніхто слова мої не вчує... я один.
Зачервонілося по всьому небокраю,
На захід хмари йдуть... Палає мій камін
Із тріском. Я сиджу, про майбуття гадаю.
І пропливає днів моїх юрба.
Одноманітних днів, — від того і журба...*

Переклад В. Швеця

Якщо в літературах незалежних, могутніх держав домінував мотив «світової скорботи», то в багатьох країнах Центральної та Південно-Східної Європи, які не мали власної державності, він трансформувася у мотив «національної туги».

Проте не слід вважати, що мотиви самотності й туги призводять до того, що герой романтичної літератури стає безвольним, бездіяльним, пасивним споглядачем життя. Якраз навпаки, дуже яскравим і плідним є також **лейтмотив романтичного бунту**. І якщо класицисти вирішували конфлікт між особистим і суспільним на



*Ф. Будкин. М. Лермонтов
у мундирі лейб-гвардії
гусарського полку. 1839 р.*

користь останнього, то романтики, навпаки, зображували «романтичний бунт» особистості, часто її перемогу над оточенням або переважаючим ворогом. Таким є сюжетний стрижень поеми А. Міцкевича «Конрад Валленрод», де головний герой стає на герць проти всього Тевтонського ордену! Більше того, нехай він загинув, але ж і орден переможено. Те саме можна сказати щодо вставної балади «Альпухара» з цього твору (загибель Альманзора та іспанців), а також життєвої позиції Густава-Конрада («Дзяди»).

Тож не випадково для своєї поеми романтик Байрон обирає образ нескореного титана Прометея, який сміливо кидає виклик Зевсові та усім богам Олімпу:

*Хай доля зла тебе скувала,
Та виклик твій, борня зухвала,
Завзяття вогнене твоє,
Твій гордий дух і непокора,
Що їх і небо не поборе,
Для смертних прикладом стає...
Та дух бунтарства — не покути —
Найважчі розбиває пута,
І волі людської снаг,
У муках зрощена, в одчаї,
Надії й віри не втрачає,
Зухвало виклик зустрічає
І владно смерть перемагає!*

Переклад Д. Паламарчука



1. Як мистецтво романтизму пов'язане з попередніми мистецькими епохами? Що в нього спільного із середньовіччям, а що — з античністю та Відродженням?



2. Визначте характерні риси літератури романтизму. **3.** Які завдання ставили романтики перед літературою та мистецтвом? Назвіть найвидатніших представників романтизму в літературі та мистецтві. **4.** Що означають терміни «романтизм», «романтичний», «світова скорбота», «місцевий колорит»? **5.** Чому романтики так цікавилися національною історією та фольклором? До яких наслідків у літературі й суспільному житті це призвело? Відповідь аргументуйте. **6.** Яку роль у творчості письменників-романтиків відігравав художній контраст і гротеск? **7.** Які нові жанри і теми з'явилися в літературі завдяки романтикам? Що стало причиною їх виникнення? **8.** Які жанри літератури домінували в добу романтизму? Чому? **9.** Які ви знаєте лейтмотиви літератури романтизму?



<http://www.buron.narod.ru>

<http://www.ukraine-poland.cjm/u/rultura/>

<http://ukrlib.com/HeineHeinrichUkrlibCom.html>



ЕРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН (1776–1822)

Гофманова творчість, його дивний чудовий світ гріє людські серця, викликаючи почуття туги за казкою, яке людина завжди боялася втратити. Бо така втрата рівнозначна втраті найдорожчого в людському «я».

Вал. Шевчук

Десь на початку XIX ст. в берлінських кав'ярнях пізно ввечері можна було зустріти невисокого непоказного чоловічка з густим, розкуйовдженим, начесаним на скронях волоссям і гачкуватим носом. Його великі темні очі, здавалося, бачили потаємне. Проте якби наступного дня когось із завсідників цих кав'ярень якийсь зигзаг долі завів до міського апеляційного суду, то напевно чи він упізнав би в манірному, стриманому та заклопотаному чиновникові-юристові панові Гофманові вчорашнього свого знайомця, «потаємних слів і вигадок свавільних» (М. Бажан).

Суперечливість, неоднозначність митця-романтика видно навіть на його портретах. Одні художники вирізняли його й справді незвичайні очі, інші бачили в ньому іронічно примруженого чоловіка, ще інші — фантазера із замріяним поглядом, а сам Гофман відтворив себе негарним, із важкуватим обличчям і тривожними очима. Проте всі, хто залишив нам зображення геніального письменника, мали рацію. Кожен із них доніс якусь із визначальних рис його неординарної особистості.

Ернст Теодор Вільгельм Гофман народився 24 січня 1776 р. в поважній родині бюргерів у пруському Кенігсберзі (нині російський Калінінград), місті, де свого часу побачив світ один із «батьків» німецької класичної філософії — Іммануїл Кант. Можливо, Гофман зустрічався з дивакуватим професором місцевого університету, який, як годинник, точнісінько в той самий час щодня — у сніг і в зливу, у мороз і спеку — поспішав на прогулянку до місцевого парку. Це він дав назву добі Просвітництва (одна з його робіт так і названа — «Що таке Просвітництво?»), і саме його дивували зоряне небо над головою і моральний закон у свідомості людини».


Трирічного Ернста, оскільки його батьки розлучилися, забрав на виховання дядько, юрист. Гофман був непоганим учнем, його здібності до музики й малювання проявилися дуже рано. Хоча до юридичних наук у нього душа й не лежала, однак за сімейною традицією він почав вивчати право в Кенігсберзькому університеті. Потім успішно розпочав кар'єру в Польщі (частина якої входила



МУЗИКА — КОРОЛЕВА РОМАНТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Парадокс: коли в 1813 р. 37-річний Гофман видавав перший том збірки «Фантазії в манері Калло», то не підписав її своїм ім'ям. Чому? Бо хотів уславитися як композитор, а не як письменник. Цей факт залишиться незрозумілим, а вчинок Гофмана принаймні чудернацьким, якщо не брати до уваги, що серед видів мистецтва романтики найвищою вважали саме музику. Адже «мова музики» зрозуміла усім, без винятку, людям будь-яких національностей, вона не потребує жодних перекладів і водночас хвилює душу, тобто пов'язана з «нетушевими» силами.

Недаремно ж бурхливий романтизм дав людству ціле сузір'я великих композиторів-романтиків: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста та ін.



тоді до складу Пруссії), у місті Познані, де отримав посаду асесора. Однак Гофман не затримався там надовго. Він намалював карикатуру на свого начальника, а оскільки карикатуристом був управним, то, звісно, той вигнав молодого нахабу. Гофман переїхав до Плоцька, де обійняв значно нижчу посаду. Тут 1802 р. він узяв щасливий шлюб із полькою Михайлиною Рорер-Тищинською. Здавалося, вони були несумісними — простодушна, весела Мишка, як називав її чоловік, і безмежно складний геніальний митець, творчість якого дружина досягнути вповні просто не могла. Проте Михайлина любила свого чоловіка-дивака, ділила з ним усі прикраси життя, піклувалася про нього, коли він тяжко хворів. У заповіті, який у березні 1822 р. вони підписали, були такі слова: «Ми... прожили двадцять років у по-справжньому злагодженому й щасливому шлюбі... Бог не залишив живими наших дітей, однак в іншому подарував нам немало радощів, випробувавши і в дуже тяжких, жорстоких стражданнях, які ми незмінно переносили із стійкою мужністю. Один завжди був опорою іншому, як і належить подружжю, що любить і шанує одне одного, як ми, вірними серцями». І це не пустопорожня юридична формула, а справжня суть спільного життя цих двох людей.

У 1804 р. Гофман одержав призначення до Варшави (тоді теж прусської) на посаду урядового радника. Гучне, багате варшавське життя справило на нього величезне враження. Чимало часу він приділяв музиці. Спочатку Гофман уважав себе композитором, а письменництво сприймав як другорядне покликання. Та незалежно від місця перебування він був змушений вести подвійне життя: з одного боку — це педантичний прусський бюрократ, чиновник (філістер), з іншого — нестримний мрійник, фантазер, митець (ентузіаст). Душа його була віддана мистецтву, а розум вірою й правдою служив юриспруденції.

Як можна було поєднати прозу життя й поезію творчості? Як можна було «примирити» зухвалого завсідника кав'ярень, диваку-

вато митця, закоханого в музику, живопис і літературу, із перспективним чиновником суду, який дуже швидко просувався по службі? Чи намагався письменник узгодити в собі ці дві несумісні сутності? Можливо, саме цим пояснюється те, що він замінив своє третє ім'я Вільгельм на *Амадей*, на честь великого Вольфганга *Амадея* Моцарта? Відповіді на ці запитання навряд чи коли-небудь будуть знайдені, але саме так воно й було.

Після служби, переважно ночами, він писав твори, у яких утілена його туга за казкою, за «країною краси й мистецтва». Це специфічно «гофманівська» туга: роздвоєння життя, несполучність двох його частин, різка межа між монотонним існуванням чиновника й надміру розбурханим життям митця. Якось у щоденнику він описав свій тодішній стан: «Настрій — то романтично-релігійний, то екзальтований, гумористичний настрій... то гумористично-дратівливий, музично-напружений, романтичний настрій; то надзвичайно дратівливий настрій, романтичний і вкрай примхливий; то цілком незвичне впадання в тугу, дуже екзальтований, але поетично чистий настрій».

Український поет М. Бажан у своїй поемі «Гофманова ніч» влучно запримітив двоїстість Гофманових натури й життя: з одного боку, прагнення до мистецтва, з іншого ж — вимушена необхідність заробляти бюрократичною тяганиною, устремління до спілкування з ентузіастами й перебування в колі філістерів.

Дійсно, Гофманове життя, що роздвоїлося між «крилатим пером» (атрибутом ентузіаста) і «ситим каламарем» («інструментом» філістера), було ніби ілюстрацією до його літературних творів.

Гірка іронія долі: чиновницька служба допомагала Гофману займатися мистецтвом, бо давала йому необхідні для цього кошти. Проте й творчість прислужилася митцю: за його зізнанням, вона була «цілющим бальзамом від життєвих знегод», зокрема й від душевних ран, отриманих на службі. Утім, сам Гофман зізнавався, що якби художня творчість давала хліб, то він би негайно покинув остогидлу службу, яку порівнював із кавказькою скелею, а себе — із прикутим до неї Прометеєм.

Літературне від /уння

Микола Бажан

ГОФМАНОВА НІЧ (Уривок)

Рипить підлога повагом, скриплять кульгаві двері,
І Гофман — у притулкові своїх буденних чар,
Де на пузатому старому секретері —
Перо крилате й ситий каламар...

Усталене життя, назагал улаштований і досить-таки затишний побут подружжя Гофманів були зруйновані, коли до Варшави ввійшли війська Наполеона. Французи шент розгромили пруське військо, що вважалося найкращим у Європі, і всіх пруських чиновників не просто звільнили з роботи, а й заборонили їм обіймати будь-які посади. Так більш-менш матеріально забезпечений державний радник Гофман із сім'єю залишився без жодних засобів до існування. Він улаштувався капельмейстером (керівником вокальної капели) у невеличкому театрі, де також писав музику, малював декорації до вистав, ставив п'єси, формував репертуар, та ще й у газеті співробітничав. Заробленого не вистачало навіть на найнеобхідніше. Не поліпшила ситуацію й робота директором оперної трупи, що працювала одночасно в Лейпцигу й Дрездені. Саме тоді вийшов друком його перший значний літературний твір «Кавалер Глюк» (1815). Проте в мистецьких уподобаннях Гофмана література допори була пасербицею. Він мріяв прославитись як композитор, можливо, навіть скласти конкуренцію кавалеру Глюкові чи навіть улюбленому Моцарту: принаймні його опера «Ундіна» з тріумфом ішла на берлінській сцені. Та справжню славу різнобічно обдарованому митцеві принесла все-таки література.

Що ж так приваблювало європейців у творчості видатного німця? Мабуть, передовсім неймовірне поєднання фантастичного й буденного, удлива іронія та несподіваний гротеск, які зробили світ літературних творів Гофмана унікальним і неповторним. Фантастичне для письменника — це не якісь там чарівні неймовірні світи, закриті для пересічної людини, а вигадана сусідня країна, така, як Джинністан у «Крихітці Цахесі...» (1819), у яку важко, але можна потрапити.

Та й описує він вигадані, фантастичні краї не як далеке й не досяжне диво, а як звичайнісіньку буденщину. Феї в нього можуть літати на запряжених лебедях або в'язати панчохи для вояків. А десь поряд знаходиться вигадана країна Джинністан, до якої всі казкові істоти можуть їздити, як діти до бабусі в село на канікули. Ця характерна риса творчості Гофмана — зображення «буденних чар», тобто фантастичного як підкреслено буденного — згодом буде підхоплена багатьма письменниками: німцем Ф. Кафкою («Перевтілення»), росіянином М. Булгаковим («Майстер і Маргарита»), колумбійцем Г. Г. Маркесом («Сто років самотності», «Стариган із крилами») та багатьма іншими, не кажучи вже про авторів творів наукової фантастики й фентезі.

За Гофманом, царство фантазії надзвичайно тісно пов'язане з буденним життям. Феї та чарівники живуть поруч із державними радниками й судовими чиновниками, а їхні подарунки мають

напрочуд практичне застосування: горщик, з якого ніщо ніколи не збігає й не пригорає в ньому; килими, що не брудняться; скло й порцеляна, які не б'ються; і особливо — гарна погода, яка встановлюється саме тоді, коли хазяйці потрібно сушити випрану білизну. У цьому «чарівному» переліку важко не помітити прихованої іронічної насмішки, адже, за влучним висловом письменника, «природа в усі людські вчинки вкладає глибоку іронію». Оце і є яскравим виявом **романтичної іронії**, що виникає від усвідомлення романтиками неможливості втілення їхнього ідеалу. Цю особливість творчості Гофмана добре відчули його сучасники, у т. ч. романтики, тому ставлення до нього з їхнього боку часто було досить ворожим. Так, його недолюбливав шотландець В. Скотт. А його сучасник, німець Йозеф Ейхендорф, дав творам Гофмана нищівну характеристику: *«Гірке невдоволення, обірваність, фрагментарність у всіх тисаннях; відчутно, що всі його зображення примиреного життя вимучені й штучні; майже все кінчається в нього кричущим дисонансом»*. Однак цю суперечку тоді ж було розумно вирішено: *«Вальтер Скотт — геній стабілізації, а Гофман — геній збурення...»* Два генії, два полюси: стабілізація й збурення — усе по-романтичному контрастно й антитетично. А ось, скажімо, Г. Гейне, на відміну від В. Скотта, про Гофмана відгукувався дуже тепло. Як бачимо, і в оцінці сучасників Гофман неоднозначний і суперечливий.

Для нього фантастика — це не лише можливість утекти від нищої та брутальної дійсності, а й засіб її сатиричного змалювання. Зображуючи неймовірну кар'єру потворного курдупеля Цахеса, якого три руді (вогненні) волосинки, подаровані феєю Рожебельверде (Рожа-Гожа), перетворили на міністра Циннобера, Гофман виносить вирок світу, у якому можливі такі «перевтілення». Адже сенс успіху потвори Цахеса має реальні корені: це привласнення чужого інтелекту, творчого обдаровання та здобутків чужої праці; він *«проліз нагору ганебною брехнею та ошуканством»*.

Усі персонажі творів Гофмана поділяються на дві нерівні групи — **філістерів**, яких переважна більшість, та **ентузіастів**. Останніх, зазвичай, мало або це взагалі герой-одинак. Філістери (самовдоволені, тупі й малоосвічені, підкреслено «добропорядні»

Ad Fontes

Творчість Гофмана вражала й вражає, недаремно вона стала здобутком культур багатьох народів. Проте вплив її на українську літературу лишився, на диво, мінімальний. На диво, бо українці мають фольклор, що своєю поетикою, символами і навіть фантастикою дуже наближається до Гофманового світу. Отож українському читачеві, знаючи свій фольклор, сприймати Гофмана особливо легко й любо.

Вал. Шевчук.
«Туга за казкою»

люди, байдужі до духовного, краси, мистецтва) добре почувають себе тільки у світі матеріальних цінностей, не уявляючи свого життя без них. Їхня «логіка» така: якщо не накопичувати матеріальних цінностей, то для чого ж тоді жити? Тому часто вони повністю задоволені собою й цінують лише те, що приносить прибутки, матеріальну вигоду й високі посади, які знову-таки допомагають отримати зиск (розкішний палац, подарований таємному радникові Цахесу) або задоволення амбіцій (красуня Кандида мала стати дружиною курдупеля «*на прізвисько Циннобер*»). Філістери зверхньо ставляться до ентузіастів, людей, з їхньої точки зору, непрактичних, але водночас можуть широко вважати себе справжніми поціновувачами прекрасного й захисниками духовності.

За Гофманом, ентузіасти — це митці: художники, поети, музиканти, які живуть мистецтвом і духовними пориваннями. Внутрішній світ, «життя духу» (улюблена романтична формула) для них набагато важливіші за сите безбідне животіння. Тож **основний конфлікт більшості творів Гофмана — протистояння ентузіастів і філістерів**. Як розумна людина з величезним життєвим досвідом, Гофман знав, що в реальному житті в боротьбі з чисельно переважаючими підступними й слизькими людьми-філістерами ентузіаст швидше за все приречений на поразку. Проте як справжній казкар-романтик він дарував своїм творам («Золотий горнець», «Крихітка Цахес...») щасливі фінали. Так, в останній зі згаданих казок зло розвінчане й покаране — потвора Цахес гине, а добро торжествує — Бальтазар одружується з Кандидою...

Бажаючи уславитися як музикант, Гофман здобув визнання як письменник. Однак майбутнє, ніби прагнучи втілити мрії Гофмана в життя, подарувало його чарівній казці «Лускунчик і мишачий король» геніальну музику видатного російського композитора (який мав українське коріння) Петра Чайковського.

На надгробку Гофмана висічено: «Він був однаково видатним юристом, поетом, музикантом і живописцем». Це, звичайно, свята правда. Хоча можна сформулювати цю ж думку лаконічніше — він був «просто» геніальним митцем.

«КРИХІТКА ЦАХЕС НА ПРИЗВИСЬКО ЦИННОБЕР» (1819)

Жанр і сюжет

Почнемо з жанрових особливостей твору. Це повість, епічний жанр середнього розміру: не такий маленький, як оповідання, однак і не такий великий, як роман. Водночас це ще й казка з її неодмінним конфліктом добрих і злих сил, із випробуваннями добра різноманітними перешкодами, зі щасливим фіналом. За цей фінал Гофманові не раз

дорікали, що, мовляв, він штучний. Таке змішування традиційних жанрів і привело до виникнення нового, синтетичного, жанру — **повісті-казки** (ще кажуть: новели-казки) або, за висловом самого Гофмана, «казки про реальне» чи «казки з нових часів»... Як мовилося, синтез жанрів романтики полюбляли, отже, це приклад конкретного втілення рис романтизму у творчості Гофмана.

Сюжет твору і казковий, і реальний водночас. У маленькому князівстві Керепес, де колись правив князь Деметрій, усі мешканці жили вільно й щасливо. А оскільки феї та маги понад усе цінують свободу, туди переселилося багато чарівниць із казкової сусідньої країни Джинністан. Однак після смерті Деметрія його спадкоємець Пафнутій *«почав керувати по-справжньому і негайно ж призначив на першого міністра країни свого камердинера Андреа, що якимось, коли Пафнутій забув гаманця з грішми в кормі за горами, позичив йому шість дукатів і тим визволив його з великої халепи»*. Це один із прикладів гофманівської іронії, що межує із сатирою, — нічого й казати, «гарна» мотивація для призначення людини на високу державну посаду.

Пафнутій захотів запровадити в Керепесі освіту (просвітництво). Ця формула теж уїдливо-іронічна, бо хіба можна, скажімо, увести наказом щастя? Ось як «розуміють» освіту Андреас і Пафнутій: *«Ми розпочнемо освіту, себто... вирубаємо навколишні ліси, зробимо річку судноплавною, розведемо картоплю, направимо школи, напосаджуємо тополі та акації, молодь навчимо співати на два голоси вранішніх та вечірніх пісень, прокладемо гостинці й накажемо прищепити вісню...»* Звісно ж, найперше, що постійно «заважає» освіті, то це навколишні ліси, тому вирубай їх — і проблеми будуть вирішені.

Як бачимо, це іронія, неприхована насмішка романтиків над просвітниками з їхньою обіцянкою настання «царства розуму». Адже такий перелік заходів, нібито потрібних для запровадження освіти, своєю абсурдністю нагадує приписи, «як стати щасливим»: «Ми розпочнемо щастя, себто примусимо всіх: а) широко усміхатися; б) ховати сльози; в) завжди дивитися на всіх бадьоро і з блиском у очах...» А чіткий список заходів, необхідних для введення «освіти», нагадує приписи лікарів перед уведенням карантину. Така «освіта» в лічені дні засушила квітучий край, фей було вислано до Джинністану, і з-поміж них залишилася сама тілечка Рожа-Гожа, яка й відіграла у творі важливу роль.

Головний герой твору Цахес зображений підкреслено гротескно: *«Голова в потвори глибоко запала між плечима, на спині виріс горб, як гарбуз, а зразу ж від грудей звисали тонкі, немов ліщинові палички, ноги, тож весь він був схожий на роздвоєну редьку»*. Зауважимо, що **портрет-гротеск** притаманний літературі романтизму як такій.



В. Єрко. Ілюстрація
до повісті-казки Е. Т. А. Гофмана
«Крихітка Цахес...»

них», «золотавих» — переклади різняться) волосинках, які фея потаємно вплела йому до зачіски. Утім, читач дізнається про це значно пізніше, майже у фіналі твору, після того, як, використовуючи силу трьох волосин, Цахес натворить багато злих справ і ледь не позбавить життя й не розіб'є щастя багатьох ентузіастів. Крім того, у нього з'являється ще й демонічна здатність: усе гарне, що зроблять інші (чи то складуть вірш, чи то виконають музичний твір, чи

Так, подібний опис зовнішності почвари Квазімодо знаходимо в романі Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері». Потворність крихітки Цахеса явно перебільшена, адже гіпербола (перебільшення) є неодмінною складовою гротеску.

Уже згадувана фея Рожа-Гожа, пожалівши матір почвари, селянку Лізу, розчесала Цахесові волосся, після чого з ним відбулася докорінна казкова зміна: залишаючись насправді потворним, дурним і злим, він став здаватися оточуючим милим красенем, великим розумником і втіленням доброти! Це приклад улюбленої романтиками «поетики контрастів». Цахесів секрет криється в трьох червоних («рудих», «вогнених», «золотавих» — переклади різняться) волосинках, які фея потаємно вплела йому до зачіски. Утім, читач дізнається про це значно пізніше, майже у фіналі твору, після того, як, використовуючи силу трьох волосин, Цахес натворить багато злих справ і ледь не позбавить життя й не розіб'є щастя багатьох ентузіастів. Крім того, у нього з'являється ще й демонічна здатність: усе гарне, що зроблять інші (чи то складуть вірш, чи то виконають музичний твір, чи то напишуть якийсь документ), неодмінно приписується йому, а все погане, що зробить він сам, негайно переадресовується комусь іншому.

І всі жителі Керепеса, від простих міщан до можновладців, потрапляють під владу чарів цієї почвари, яка, висмоктуючи таланти інших людей, як павук кров упійманих у тенета мух, швидко робить карколомну кар'єру й стає таємним радником міністра закордонних справ, і навіть міністром! Нині його вже шанобливо звуть Циннобером (циннобра — червона фарба). Як мовилося, у Гофмана було гостре сатиричне перо: якщо таку кар'єру зробила отака почвара, то ж де гарантія, що на інших

ФАНТАЗІЇ ГОФМАНА В МАНЕРІ КАЛЛО

Жак Калло (1592/3–1635) — видатний французький графік доби бароко. Він не лише змінив техніку офорту, а й збагатив гравюру новими мистецькими можливостями, поєднавши документалізм із гротеском. Серед його улюблених образів — персонажі комедії дель арте. Його приваблювали трагічні сюжети, що розкривали страждання й внутрішню недосконалість людини. Життя в його творах постає як калейдоскоп страшних подій, що не мають жодного сенсу, а істоти — грубими й безпомічними одночасно.

високих посадах не перебувають подібні «цахеси»?

Чари Цахеса не діють лише на двох людей. Це студенти Керепеського університету: поет Бальтазар і його друг Фабіан. Правда, останній згодом таки почав потрапляти під владу трьох волосин. Однак виявилося, що вони не діють також на «Вінченцо Сбіоку, відомого на весь світ віртуоза-скрипалю», крім того — на референдарія (помічника судді. — Ю. К.) Пульхера та небагатьох інших. Виникає запитання: чому чари Цахеса на одних персонажів діють, а на інших — ні, і чи є в цьому якась закономірність?

Закономірність є, і пов'язана вона з протистоянням у творчості Гофмана вже згаданих «двох світів»: з одного боку — «світу ентузіастів» (митців, людей, для яких значущим передовсім є романтичне «життя духу»), а з іншого — «світу філістерів» (тупих, обмежених, самовдоволених міщан, яких цікавлять великі гроші та високі посади).

Так, професор Мош Терпін *«аж плакав з утіхи»*, мріючи фактично продати свою доньку, красуню Кандиду, віддавши її заміж за потвору Цахеса. Чому? Тому що Цахес робив блискучу кар'єру, тож міг посприяти в кар'єрному зростанні й своєму тестеві: *«Чи міг я, — казав (Терпін. — Ю. К.) сам до себе, — чи міг я сподіватися більшого щастя, як те, що шановний таємний радник прийшов до мене в дім ще студентом? Він одружиться з моєю донькою й буде моїм зятем. Через нього я доскочу ласки в найсвітлішого князя Барсануфа й піднімуся драбиною, якою піднімається і мій чудовий Циннобрик»*.

Оце протистояння митців і філістерів у повісті-казці персоніфіковане (тобто втілене в конкретних персонажах) — митець Бальтазар

Серед найвідоміших графічних циклів Ж. Калло — «Старці», «Великі біди війни», «Спокуса Святого Антонія». Його вважають попередником видатного іспанського живописця Ф. Гойї. Твори Калло суттєво вплинули на творчість Гофмана: «Чом, сміливий віртуозе, не можу я відвести очей від твоїх дивних фантастичних аркушів? Чом не дають мені спокою твої творіння, часто лиш двома-трьома рисами сміливими штрихами позначені? Жоден інший майстер не дорівнюється до Калло щодо вміння втиснути в найтісніші межі незчисленне розмаїття явищ...» (Е. Т. А. Гофман.

«Фантазії в манері Калло»).



Ж. Калло. Офорт із серії
«Три Панталоне». 1618 р.



С. Алімов. Ілюстрація
до повісті-казки Е. Т. А. Гофмана
«Крихітка Цахес...»

протистоїть філістеру Цахесу. Це протистояння є конкретним утіленням неприйняття романтиками буденності реального життя й звеличення «життя духу».

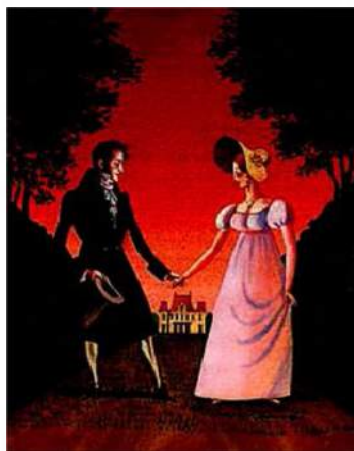
І закономірність тут така: під вплив чарів почвари Цахеса потрапляють філістери, а справжню сутність курдупеля бачать лише ентузіасти та ще й дивуються, як це інші не помічають його потворності, уважаючи талановитим, красивим, вишуканим, до того ж приписуючи йому чужі заслуги. Так, знаменитий скрипаль Сбіока скаржить, що блискуче виконав складний концерт, а його лаври дісталися Цахесові: *«Я грав... найважчий концерт Віотті. Це моя гордість, моя ра-*

дість. Учора я був, можна сказати, у найкращому гуморі... Жодний скрипаль у всьому широкому світі, навіть сам Віотті, не зміг би краще заграти. Коли я скінчив, знялися оплески, бурхливі, несамовиті — справжній фурор, кажу вам, як і слід було чекати. Я скрипку під пахву і виходжу, щоб красенько подякувати. І що ж я бачу, що я чую? Усі, на мене ні найменшої уваги не звертаючи, з'юрилися в одному купку зали й репетують, як навіжені: "Браво, бравісимо, божественний Циннобере! Яка гра, яка поза, яка сила, яка досконалість"..."»

Бальтазар, замріяний поет, закоханий у чарівну Кандиду, доньку професора Моша Терпіна, на злеті свого почуття пише й виконує натхненний вірш про троянду і солов'я (улюблений образ Гафіза та інших персько-таджицьких поетів, підтвердження доброго знання Гофманом світової літератури). Проте його талант і успіх негайно привласнює собі Цахес, та ще й Фабіан думає, що вірша написав сам курдупель, але, мовляв, Бальтазар не хоче цього визнати через ревності.

Сюжет твору досягає кульмінації тоді, коли Мош Терпін збирається одружити доньку з Цахесом! Цього вже Бальтазар витерпіти не може. У Керепесі з'являється добрий чарівник — Проспер Альпанус, завдяки якому все закінчується по-казковому щасливо: чари зруйновано, справжню зовнішність і сутність Цахеса викрито, й він ганебно гине, а Бальтазар і Кандида (як і личить казковим принцесі в принцові) одружилися. Батько Кандиди, як справжній філістер, розчарований, адже в Бальтазара мало грошей. Однак на

те вона й казка, щоб усі проблеми вирішувалися швидко й радикально. Маг Проспер Альпанус миттєво перетворив Бальтазара на багатія: *«Спочатку Мош Терпін здивувався, коли Бальтазар відрекомендував йому доктора Проспера Альпануса як свого дядька, а той показав йому дарчий запис, згідно з яким Бальтазар ставав власником приміської вілли, що була за годину їзди від Керепеса, з усіма навколишніми лісами, полями й луками; (...) він, ледве повіривши своїм очам, побачив записане до інвентарної книги коштовне начиння, ба навіть золоті й срібні зливки, вартість яких куди перевершувала багатство князівської скарбниці...»*



С. Алімов. Ілюстрація до повісті-казки Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес...»

Ось тепер усі питання зняті, бо Бальтазар став заможною людиною! Тепер тесть «широ любить» зятя! Проте нагорода ентузіастові Бальтазарові є суто філістерською, адже *«Роза-Гожа подарувала милій нареченій магичне намисто, і відколи вона його наділа, то вже не дратувалася через дрібниці: через погано зав'язаний бант, невдалу зачіску, пляму на білизні тощо. Ця властивість, що йшла від намиста, додавала всьому її обличчю веселості й принади»*. Глузування письменника неприховане: то ж чи варто було піднімати всіх на важку боротьбу проти темних сил, ризикувати в боротьбі проти Цахеса й усієї державної машини Керепеса (Бальтазара, Фабіана та Пульхера могли заарештувати прямо на вінчанні, пригадаймо: *«Князь Барсануф перелякано ренетує: — Повстання! Заколот! Де варта?! — і ховається за коминак...»*), аби отримати в нагороду... намисто, яке убезпечує від *«погано зав'язаного банта, невдалої зачіски, плями на білизні тощо»!* Це ще один вияв знаменитої іронії, яка виникала через усвідомлення романтиками недосяжності, нездійсненності свого ідеалу. Адже, як казав Гофман, найбільше бажання його героя *«просто не здійсниться, бо, здійснившись, воно загине»*.

Реальність у шатах казки

Як мовилося, у творі Гофмана втілилася така характерна риса романтизму, як переплетіння, з одного боку, реальності, а з іншого — нестримної фантазії. Адже хоча Керепес і вигаданий, у ньому чітко простежуються риси реального життя тогочасних німецьких князівств:



С. Алімов.
Ілюстрація до повісті-казки
Е. Т. А. Гофмана
«Крихітка Цахес...»

виписані не лише образи князів, придворних, чиновників, зображено різні типи влади: від ліберала Деметрія до «просвітника»-самодура Пафнутія, а й навіть зазначені точні назви їхніх посад (референдарій, таємний радник, таємний секретар).

Крізь чарівну тканину казки просвічуються прозаїчні, а часом і жорстокі реалії тогочасного життя. Так, герої, до діла чи ні, часто згадують про заколот або державну зраду. Князь Барсануф після викриття Цахеса каже Мошу Терпіну: *«Ви знаєте, добродію, що це державна зрада, за неї слід було б вас суворо покарати, коли б ви не були заплішеним дурнем, якому місце в божевільні? Я відбираю у вас посаду генерального директора природничих справ і забороняю вам усі подальші студії в моїй виниці. Бувайте!»* А в чому ж полягала «державна зрада» Терпіна? У тому, що міністр Циннобер виявився курдупелем Цахесом? Адже міністром цю потвору зробив сам Барсануф. Легко ж у Керепесі посадовці кидаються звинуваченнями в державній зраді!

Іноді сатира Гофмана нагадує манеру його геніального попередника Дж. Свіфта в «Мандрах Гуллівера», які вважаються сатирою на тогочасну Англію, існує навіть вираз, що «Ліліпутія — це Англія крізь зменшувальне скло». Так, імператор Ліліпутії призначає на високі державні посади тих придворних, які найкраще танцюють на канаті. Подібну іронію знаходимо і в «Крихітці Цахесі...», згадаймо хоча б шість дукатів, позичених Пафнутієм у Андреса.

Будучи до наполеонівської навали успішним і досвідченим чиновником, Гофман, поза будь-яким сумнівом, дуже гарно знав реальний механізм отримання посад у бюрократичній машині Пруссії. А за що ж тримають чиновників володарі Керепеса? Може, за вміння працювати творчо? За виконавську дисципліну? За щось іще? Ні, критерії там зовсім інші. Так, таємний секретар Адріан, *«через Цинноберові чари мало не позбувся місця в канцелярії міністерства й знову повернув собі князеву прихильність лише тим, що здобув для нього чудовий засіб вибавляти плями»*.

А Претекстатус фон Мондшайн став міністром закордонних справ через те, що *«мав найкращу освіту, найприємніші звички, ніколи не плував "мене" й "мені", "вам" і "вас", виводив своє ім'я*

французькими літерами, ще й до того розбірливим письмом, і навіть часом працював сам, переважно, як була погана погода. Князь Барсануф... ніжно любив його, бо той на кожне запитання мав готову відповідь, у години відпочинку грав із князем у скраклі, добре розумівся на грошових справах і танцював гавот як ніхто». Звичайно, гарно танцювати нікому не завадить, але чи є це й перелік вагомою підставою для обіймання посади міністра закордонних справ? Тож чим такий «критерій добору» чиновників на посаду в повісті-казці Гофмана принципово відрізняється від танців на канаті в романі Свіфта?

А погляньмо, з приводу яких «важливих питань» у Керепесі збираються державні ради: «З наказу князя зібралась орденська рада, до якої додали ще двох філософів та одного природознавця, що недавно вернувся з Північного полюса». Знову ледь прихована іронія: для чого на орденській раді філософи, а тим більше дослідник Північного полюса? Проте Гофман начебто «серйозно» провадить далі: «Рада мала обмірковувати, як найкраще приладнати стрічку Зелено-плямистого Тигра міністрові Цинноберу. Щоб на таке важливе питання раді вистачило сили, усім її членам наказано вісім днів перед засіданням нічого не думати... Вулиці перед палацом, де мало відбутися засідання орденської ради, філософів та природознавця, були встелені товстим шаром соломи, щоб не гуркотіли підводи й не заважали мудрим мужам. Заборонили також поблизу палацу бити в барабани, грати на музичних інструментах, ба навіть голосно розмовляти. У самому палаці всі ходили на товстих повстяних підшвах і порозумівалися на мигах». Скільки сучасних «рад» та інших серйозних органів у всьому світі могли б упізнати свою «важливу діяльність» у цій сатирі? А скільки сучасних «ентузіастів» б'ються в тенетах бюрократії й не можуть подолати бар'єрів, виставлених новомодними «філістерами»? Отже, сатирико-метафоричний зміст казки й уся творчість Гофмана не застаріли, вони є актуальними й нині.



С. Алімов.
Ілюстрація до повісті-казки
Е. Т. А. Гофмана
«Крихітка Цахес...»



1. Як ставився до своєї літературної діяльності Е. Т. А. Гофман?
2. Що його приваблювало у творчості французького художника доби бароко Ж. Калло?
3. Як у письменника склалися стосунки з

офіційною владою? Чи вплинуло це на його творчість? **4.** Що вкладав Гофман у поняття «філістер» та «ентузіаст»? **5.** Чому письменник звернувся до жанру повісті-казки? Яку роль в його творах відіграє фантастика?



6. Доведіть, що Гофман є письменником-романтиком, а його казка «Крихітка Цахес...» — романтичним твором. **7.** Де відбуваються події, зображені Гофманом у повісті-казці «Крихітка Цахес...»? **8.** Визначте основний конфлікт казки «Крихітка Цахес...» і згрупуйте персонажів твору навколо нього. Куди, до філістерів чи ентузіастів, потрапили чарівник Проспер Альпанус і фея Рожа-Гожа? **9.** Завдяки чому Циннобер так швидко робить кар'єру? **10.** За що суспільство, зображене Гофманом, цінує людей? **11.** У чому вбачають сенс життя позитивні герої Гофмана? **12.** Чому таємницю Цахеса Проспер Альпанус розкрив саме Бальтазарові? **13.** Складіть план порівняльної характеристики Цахеса і Бальтазара, доберіть до неї цитати. **14.** Чому в цьому творі потворний курдупель має два імені? Коли в казці користуються іменем Цахес, а коли Циннобер? Чи випадкове вживання цих імен? Відповідь аргументуйте. **15.** Підготуйте розгорнуту розповідь про кар'єру Цахеса за планом: а) етапи кар'єри; б) кому Цахес цим завдячує; в) як змінюється зовнішність і поведінка Цахеса; г) як змінюється ставлення оточуючих до нього; г) наслідки дій і вчинків Цахеса; д) його життєвий фінал. **16.** Чому фея вирішила подарувати Цахесу чарівні волосини, чого насправді вона хотіла домогтися? Через що Цахес утратив свою чарівну владу над людьми? Відповідь аргументуйте. **17.** Як у повісті поєднані два плани оповіді: фантастичний та реальний? **18.** Знайдіть у творі епізоди, де йдеться про реалізацію ідей Просвітництва. Як вони оцінюються письменником і чому? **19.** Чи мають образи героїв твору алегоричне значення? **20.** Поясніть роль фіналу казки. Хто в ньому переможець, а хто — переможений: філістери чи ентузіасты? Відповідь аргументуйте. **21.** Чому «Крихітка Цахес...», за висловом автора, — «книжка, придатна для людей, які сприймають усе всерйоз і урочисто»? **22.** Ким є Цахес насправді — пасивним виконавцем чужої волі чи активним носієм зла? Кого можна назвати Цахесом у наш час? **23.** Яку роль у творі Гофмана відіграє іронія? **24.** Знайдіть випадки використання в тексті гротеску. Чому письменник звернувся до нього? **25.** До якої течії літератури романтизму належить творчість Гофмана? Відповідь аргументуйте.



26. Напишіть твір за повістю-казкою Гофмана на одну з тем: «Чи здатні ентузіасты перемогти філістерів?»; «У чому причини могутності Цахеса?»; «Чи є місце чарам у буденному житті?», «Дійсність у шатах казки».



ГЕНРІХ ГЕЙНЕ

(1797–1856)

*Чудову пісню — пісню нову,
О друзі, я буду співати!
Ми хочемо Царство Небесне тут,
На цій землі, збудувати.*

Г. Гейне

Німецький поет Генріх Гейне народився в 1797 р. — лише на рік раніше за поляка Міцкевича і на два — за росіянина Пушкіна. Схоже на містику: якраз закінчувалося XVIII ст. — доба домінування класицизму й Просвітництва, яка немов передавала естафету своєму наступнику — XIX ст. із переважаючим у його першій половині романтизмом. І саме в останні три його роки (1797–1799) побачили світ три велетні романтичної літератури, три генії національних літератур, три діаманти першої величини в короні світової лірики.

Генріх Гейне народився в небагатій єврейській родині торговця сукном у німецькому місті Дюссельдорфі, що тоді перебувало під протекторатом французької влади. Тож здобувати освіту майбутній геній німецького романтизму почав у ліцеї, відкритому французами. Вихованням сина серйозно займалася мати. Освічена й розумна жінка, вона й Генріхові прагнула дати добру освіту. Після вигнання французів і приєднання Дюссельдорфа до Пруссії Генріх переходить до комерційного училища. Потім була перша спроба зробити з хлопця продовжувача родової (фінансово-комерційної) традиції — його відправили на стажування до Франкфурта-на-Майні. Ця спроба провалилася, і Генріх повернувся додому з чітким резюме свого тимчасового роботодавця: «Хлопець не має жодного хисту до наживи».

Однак батьки були мудримися й терплячими: а може, родичі допоможуть? Тож у 1816 р. вони відправляють сина до Гамбурга, де його дядько, Соломон Гейне, мав банк. Як справжній педагог, він дав Генріху можливість розкрити свої генетично-комерційні здібності та поставив небожа на чолі невеличкої, але прибуткової крамниці. Проте той «успішно» провалив справу менш ніж за півроку. Соломон не капітулював — нехай нездара веде хоч бухгалтерські рахунки (повинен же був він, відомий банкір, якось пояснювати своїм бідним родичам із Дюссельдорфа, що таки зробив для їхнього хлопчика все можливе), але під «дорогоцінними» бухгалтерськими рахунками мудрий Соломон почав знаходити те, чого не сприймає душа «справжнього» фінансиста, — вірші! Подумати тільки, чим займався цей хлопчисько, харчуючись у родичів і маючи вести облік прибутків і видатків! Розлючений дядько пошматував вірші й категорично заявив: «Якби цей хлопець мав здібності до чогось

путнього, то не писав би вірші!» І тут же почув небожову «люб'язну» відповідь: «Єдине, що є гарного в мого дядька Соломона, — то це моє прізвище — Гейне!» Цього вже навіть біблійний Соломон не стерпів би, тож Генріх поїхав додому.

За три роки, проведені в дядька, «бідний родич» устиг двічі поспіль серйозно закохатися у своїх кузин, доньок Соломона: спочатку в Амалію (яка ним знехтувала й одружилася з прусським аристократом-землевласником), а згодом — у Терезу. Проте й друге кохання було нещасливим. Ті гіркі та болісні юнацькі переживання час від часу відлунюють у його творах, особливо в «Книзі пісень» (1827).

Отже, з комерцією було покінчено остаточно. Тому родина погодилася на те, аби Генріх поступив до університету, що він у 1819 р. й зробив. Гроші на навчання дав той-таки дядько Соломон: по-перше, університет далеко від Гамбурга, по-друге, усе-таки поважний юрист — це не якийсь там поет, тому про професію небожа в пристойному товаристві можна буде говорити не криючись. До того ж родинні почуття, душевна доброта спонукали його до таких «нерентабельних інвестицій». Однак Генріх і в університеті мало переймався юриспруденцією, яку повинен був студіювати, надаючи перевагу лекціям з історії та літератури. А серед його вчителів були філософи світового рівня — Август Вільгельм Шлегель і Георг Вільгельм Фрідріх Гегель! Гейне, як за півтисячоліття до нього середньовічні ваганти, навчався в кількох університетах поспіль: Боннському, Геттінгенському й Берлінському. До слова, із Геттінгена до Берліна він переїхав не самохіть — йому поставили на карб виклик на дуель (гордий хлопець не стерпів образу й викликав суперника на двобій, що тоді було заборонено). Коли буря вщухла, у тому-таки Геттінгені Гейне захистив докторську дисертацію з права (1825). Проте його цікавила поезія й лише поезія, якою він рано захопився, і ще в 1817 р. розпочав видання своїх творів. Генріх, як задовго до нього римський поет Овідій, міг би жартівливо заявити, що пробував себе в різних професіях, але хай би що писав — від бухгалтерського рахунку до судового припису, — з-під його пера все одно виходили вірші!

— Літературне від'їзду —

Максим Рильський

ГЕЙНЕ

Арлекін з трояндою в руці
Йде серед буйного карнавалу.
Щоки й чоло у смішній муці,
А в очах далекий відблиск жалю.

Правда, смішно вірити й любити,
Правда, смішно з квітів милуватись?

Скільки років, скільки вже століть
Люди вміють їсти й цілуватись!

Він сміється, щоб не заридать,
Він плига під звуки сарабанди, —
Та нікому б не здолав оддять
Арлекін кривавої троянди!



ВІРШІ ГЕЙНЕ МОВОЮ МУЗИКИ

Уже перші вірші поета читачі зустріли захоплено. Досить банальні вже тоді поезії про нещасливе кохання йому вдалося наповнити невідомою ширістю й тонким душевним щемом. Знаменита нині збірка «Книга пісень», до якої ввійшли всі написані на той час Гейне поетичні твори, стала найкоштовнішою перлиною скарбниці німецької та світової лірики. Якби зібрати всі кошти, виручені від продажу «Книги пісень», сума перевершила б увесь статок банкіра Соломона Гейне разом із відсотками!

Утім, Гейне не був таким собі мрійливим самітником, зосередженим лише на створенні інтимної лірики. Усе, що відбувалося навколо, особливо в суспільно-політичному житті, надзвичайно цікавило молодого поета. Мандрі Німеччиною, роздуми над долею співвітчизників він описав у «Подорожніх нарисах» (1826–1831), якими надзвичайно захоплювалися читачі й які були заборонені, наприклад, у Геттінгені, а згодом і в деяких інших німецьких містах. Різко негативна реакція пруської верхівки на ці твори, а також надії, що їх зародила в Гейне французька Липнева революція 1830 р., змусили поета назавжди переїхати до Парижа (1831). Варто зауважити, що майже одночасно з Гейне інший видатний поет-романтик, поляк А. Міцкевич, стежив за революційними подіями 1830 р. у Варшаві, які, на думку істориків, відволікли сили Росії і не дали їй змоги придушити революцію в Парижі. Саме цим польським подіям сприяв Міцкевич, зокрема своєю поемою «Конрад Валленрод» (згадаймо її уривок — баладу «Альпухара»).

Служіння ідеям свободи, рівності й братерства спонукали Генріха Гейне стати, за його власним висловом, «барабанщиком революції».

«Книга пісень» Г. Гейне стала джерелом натхнення для багатьох композиторів світу. Проте особливе місце серед них належить німцям — Францу Шуберту й Роберту Шуману. Вони написали на вірші Гейне багато пісень. І в Шуберта, і в Шумана в музичному оформленні велика роль належить фортепіано, звучання якого поширюється за межі звичайного акомпанементу й повністю підкоряється слову й голосу, ніби намагаючись зробити вірш Гейне ще рельєфнішим і емоційнішим. Дивно, але творчість поета викликала в них різні музичні асоціації. За допомогою музики Шуберт спробував розкрити внутрішній сенс слів Гейне, його пісні — це скорботні мелодії, у яких переливаються відтінки почуттів, що іноді навіть не усвідомлюються ліричним героєм.

Шуман на вірші з «Ліричного інтермецо» створив цикл «Кохання поета». Розповідь Гейне про юнацьке кохання, що викликає поблажливу усмішку в зрілі роки, у Шумана перетворилася на пристрасну оповідь про сильне й могутнє почуття, яке то примушує героя неймовірно страждати, то підносить його до незабутнього блаженства. Цикл «Кохання поета» закінчується розгорнутим фортепіанним «монологом», у якому одні дослідники вбачають образ коханої, який неможливо забути, а інші трактують як романтичну мрію про красу, без якої творчість не має жодного сенсу.



У першій половині XIX ст. суспільство ніби жило від однієї революції до іншої. Національно-визвольні рухи й різноманітні суспільно-політичні гуртки поширилися по всій Європі: наближалася так звана «весна народів» 1848 р., на яку покладав неабиякі надії й Гейне. Із домінуючими тоді в Європі волелюбними, рішучими, мужніми настроями ви вже ознайомилися, вивчаючи поезію знаменитого угорського поета Ш. Петефі «Коли ти муж, будь мужнім...».

Перебуваючи в Парижі, Гейне не втрачав зв'язок із Німеччиною, бо звідти навіть краще бачив суто німецькі проблеми в європейському контексті. «Барабанщик революції» прискорював «весну народів» як міг, часу на інтимну лірику майже не залишалося. Він хотів поширити досвід революційної Франції на відсталу тоді Німеччину, але в тому не було жодної зневаги чи відсутності патріотизму — свою батьківщину він дуже любив.

У Парижі Гейне активно займався журналістикою, писав для австрійської газети, але під тиском влади видавець відмовився від послуг свого паризького кореспондента. У Німеччині книжки забороненого поета користувалися неймовірним попитом і видавалися великими накладками. Користуючись постійною матеріальною скрутою поета й тим, що через загрозу арешту приїхати до Гамбурга він не міг, видавець фактично грабував його, виплачуючи копійчані гонорари. Тож коли хтось із відвідувачів жалюгідної мансарди, де мешкав поет, розпочинав розмову про Гамбург, Гейне не без іронії показував зображення будинків, які видавець збудував на прибутки, отримані від продажу його книжок. Однак усі удари долі: і крах суспільно-політичних ідеалів і сподівань, і матеріальна скрута, і тяжка хвороба — не змогли здолати могутнього духу поета.

Аж після 13 років еміграції Гейне пощастило знову потрапити на батьківщину. Коли на пруській митниці його спитали, чи немає в нього забороненої літератури, він чесно їм відповів: «Є!» Митники пожвавішали: «Де ж Ви переховуєте заборонені твори?» Поет відповів знову-таки чесно, доторкнувшись пальцем до своєї голови: «Ось тут». І він не жартував, адже його твори в Німеччині вже були заборонені. Написана роком пізніше (як враження від приїзду поета-емігранта додому) сатирична поема **«Німеччина. Зимова казка»** (1844) теж була заборонена в Пруссії, а прикордонні застави отримали чіткий наказ заарештувати її автора, де б він не з'явився. Здавалося б, у цьому творі «нічого такого» антинімецького немає. Однак німець Гейне так добре розумів суто німецькі проблеми (націоналістичний мілітаристський дух, гоніння на вільне слово, пережитки феодалізму тощо), як ніхто інший. Тогочасне ставлення німецької влади до вчених, митців, словом, усіх, кого Гофман називав «ентузіастами», утілюлося у відомому цинічному вислові австрійського імператора: «Мені потрібні не вчені, а віронопіддані!»

У забороні творів Гейне тогочасна прусська влада була не самотня: через якусь сотню років його книжки палитимуть її нащадки — штурмовики Гітлера. От коли ще раз підтвердилася слушність думки Вольтера: «Палить книжки лише той, у кого немає розуму на них відповісти». Але справжнє слово й талант ані спалити, ані заборонити неможливо, бо «рукописи не горять» — пісні на слова Гейне співали навіть у нацистській Німеччині...

...Улітку 1848 р. Європою прокотилася чутка про смерть поета. Насправді ж «лицар духу», як він сам себе називав, попросившись у травні з білим світом, опинився, за його власним висловом, у «матрацній могилі», тобто був прикутий хворобою до ліжка.

Ще з 1846 р. в нього розпочався прогресуючий параліч, але він не втратив інтересу до життя, а продовжував працювати (ви вже зустрічалися з подібною ситуацією в житті іншого мужнього письменника — автора «Острова скарбів» Роберта Льюїса Стівенсона). Вісім років тяжкої хвороби, здавалося, зламали б кого завгодно, але Гейне не здавався і навіть зберігав почуття гумору.

Залишилися спогади відвідувачів тяжко хворого Гейне, які вперше йшли до письменника з неймовірно важким серцем, очікуючи побачити надзвичайно гнітючу картину фізичних страждань і почути безкінечні скарги. Проте з перших хвилин візиту пригнічена атмосфера кудись зникала, поступаючись місцем часом серйозній, часом іронічній, але завжди надзвичайно цікавій і ґрунтовній розмові. Тож потім вони часто приходили до паралізованого й напівсліпого поета за розрадою й душевною підтримкою.

Якось до нього завітав приятель, коли дві санітарки прибирали в тісній паризькій квартирі Гейне, що знаходилася в невеличкій мансарді на Монмартрі. Сестри милосердя саме переносили його на чисту постіль. І поет, помітивши зниковілість відвідувача, сказав: «Бачиш, жінки до цього часу носять мене на руках!»

У 1851 р. вийшла друком його третя (після «Книги пісень» і «Нових поезій») поетична збірка — «Романсеро». Сам Гейне оцінював її так: «Третій стовп моєї слави, можливо, теж буде з гарного мармуру і навіть ще кращого мармуру». У збірці переважають настрої скепсису й песимізму. Поза сумнівом, на ній позначився й фізичний стан поета. Гейне зізнавався, що деякі вірші він не диктував, а стогнав, коли навіть писати вже не міг: «Я їх бурмотав як заклинання, аби зтишити свої болі». Практично до останніх днів свого життя Гейне працював. Останні слова поета були: «Паперу й олівець!»



Марка
із зображенням
Г. Гейне

Ось типова для «Романсеро» поезія (недаремно ж критики називали цю збірку «золотою книгою переможених»):

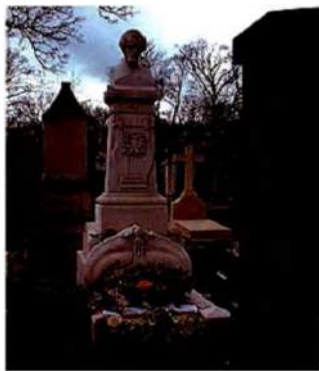
*Не врятовує героя
Ні шолом, ні ясна зброя.
Ось лежить він на землі,
А мерзотник у сідлі...*
Переклад Л. Первомайського

Як це нагадує рядки англійця В. Шекспіра (сонет 66): «*Стомившись, вже смерті я благаю, / Бо скрізь нікчемність в розкоші сама, / І в злиднях честь доходить до одчаю, / І чистій вірності шляхів нема...*» або «Трагічної поеми» французького поета доби бароко Теодора Агріппи Д'Обіньє: «*Жеруща Скнарість там несита повсякчас; / У неї біля стін, стлумивши біль образ, / Простерта Істина підніжком занімала: / Усе — багатому, а бідняку — могила...*» Як бачимо, Гейне є продовжувачем традицій світової громадянської лірики.

Здавалося, доля вирішила вповні познущатися над Гейне: усе, що він вірив і чому присвятив життя й творчість, зазнавало краху. «Весна народів» закінчилася заморозком реакції, березнева німецька революція 1848 р. теж захлинулася. Згодом Гейне і його товаришів назвали «поколінням переможених».

Однак чи можемо ми одного з кращих ліриків світу вважати переможеним? Чи вважав себе переможеним сам Гейне? Навіть після смерті поета його книжок боялися ті, проти кого він спрямовував списа своєї сатири. Як мовилося, у гітлерівській Німеччині його твори були заборонені та палали на міських майданах. І не лише через єврейське походження автора, а передовсім через дошкульне висміювання німецького націоналізму та войовничо-мілітаристської політики.

Гейне мріяв про вільну й демократичну Європу, справедливий світ. Звичайно, у людства й нині ще багато невирішених



Могила Генріха Гейне

проблем, хто ж цього не бачить, але є й певні позитивні домінанти, які шанобливо називаємо європейським (або демократичним) вибором. У цьому велика заслуга й Г. Гейне, і його сучасників, адже те насіння, яке вони посіяли, усе-таки зійшло. Можливо, саме на це й сподівався поет: «По-правді, я не знаю, чи заслужив я, щоб після моєї смерті мою труну прикрасили лавровим вінком. Проте на цю труну ви повинні покласти меч, тому що я був хоробрим солдатом у війні за звільнення людства».

«КНИГА ПІСЕНЬ» (1827)

Творча історія та фольклорні джерела

Однією з найпопулярніших книжок «останнього поета романтизму й першого його критика», як називав себе Гейне, є збірка поезій «Книга пісень». Вона певною мірою автобіографічна, адже саме нерозділене кохання до кузини Амалії, яка не помітила почуттів поета, а віддала перевагу заможному прусському дворянину, стало першопоштовхом до викладу вічної історії, переказаної Г. Гейне.

«Книга пісень» була надрукована в 1827 р. і об'єднала всі вірші, написані митцем до того часу. Уже самою назвою поет визначив особливості своєї збірки, що створювалася під впливом народної пісні. Він широко використав типові фольклорні теми та мотиви, передовсім — вічну і «завжди нову» тему нещасливого кохання:

*Кохав дівчину хлопець,
Та в неї вже інший є;
Той, інший, кохав іншу
І з нею до шлюбу стає.*

*А дівчина з горя заміж
За нелюба іде, —*

*То що ж їй з ним чекає,
І що того хлопця жде?*

*Стара оця байка чи казка,
Проте — завжди нова:
Як станеться з ким — надвоє
Серце тому розбива.*

Переклад Л. Первомайського

Сам Гейне так пояснював роль фольклорних джерел і мотивів у своїй творчості: «Я рано потрапив під вплив німецьких пісень... У моїх віршах... до певної міри народна лише форма, зміст же належить “цивілізованому” суспільству, яке просякнуте умовностями... Я... зрозумів, як із старих існуючих форм народних пісень можна створити нові форми, теж народні, хоча в них немає ані наслідування застарілої мовної незграбності, ані безпорадності». А якщо врахувати, що багато авторських поезій Гейне згодом стали німецькими народними піснями, то виникає своєрідний романтичний «кругообіг фольклору»: поет черпав із фольклорного джерела, однак, у свою чергу, це джерело поповнював. Окрім німця Гейне, так, наприклад, робили шотландець Бернс, поляк Міцкевич, угорець Петефі, українець Шевченко та багато інших поетів-романтиків.

Тож поезії «Книги пісень», у суто «народній манері», здебільшого побудовані як сповідь уявному співрозмовникові про найсильніше й найпотаємніше. Вони відтворюють історію переживань ліричного героя, який страждає від нещасливого кохання. Він ніби хоче втекти від одноманітної буденності у світ природи й кохання.

За кількістю перевидань, а також перекладів віршів на музику «Книга пісень» не знає рівних. Що ж зробило збірку такою популярною? Передусім ширість, простота й навіть підкреслена

(як у фольклорі) наївність у зображенні почуттів. Ліричний герой «Книги пісень» сповідує істину, просту й складну водночас: без кохання немає щастя, а без щастя життя втрачає сенс. Адже **любов — першооснова життя**. Це піднесене почуття поет ніби «приземлив», перенісши місце дії на міські вулиці та в міщанські вітальні. Тут і там ми зустрічаємо ознаки буденності: групка причепурених філістерів радісно й завзято чимчикує на міське свято, захоплено спостерігаючи, «*як світ романтично зацвів*», а «*їх вуха довго вбирають радісний спів шпаків*»; колишня кохана, змарніла й утомлена, повертається з базару; а ось освітлений вечірній будинок, у вікнах якого час від часу з'являються тіні, — ці та безліч інших деталей ніби підкреслюють достовірність, примушують повірити в щирість і правдивість того, що відбувається навколо.

Композиція, художні особливості, культурне відлуння

«Книга пісень» складається з розділів «Страждання юності», «Ліричне інтермеццо», «Знову на батьківщині», «Північне море» та ін. При всій їх розмаїтості, вони органічно продовжують один одного й об'єднані спільним мотивом — сповіддю ліричного героя, що розкриває формування й розвиток його особистості. Він то романтично піднесений, то іронічно глузливий.

Ліричний герой «**Страждань юності**» потерпає від нещасливого кохання, яке викликає в нього відчай. Його кохана — підступна, жорстока і немилосердна. У його свідомості все переплуталося: життя й сон, буття й смерть, фантазії й реальність. Зневажене почуття стає джерелом гострого конфлікту зі світом, який сприймається крізь призму нещасливого кохання. Тож особиста трагедія неначе перетворюється на вселенську катастрофу. Загальний настрій цієї частини — розпач і розпука:

*Про шал кохання снів я в давнину,
Про ніжні квіти й кучері чудові,
Про поцілунки при гіркій розмові
І дум сумних мелодію сумну.*

*Давно зав'яли мрії, й разом з ними
Найкращих снів моїх розвіявся чар!
Зостався тільки той нестримний жар,
Що я вливав колись у ніжні рими.*

*О безпритульна пісне! Линь же й ти,
Шукай, знайди ті сні несамовиті
І перед ними похились в привіті,
Коли ти тільки зможеш їх знайти.*

Переклад Л. Первомайського

Відчай «Страждань юності» змінюється світлою тугою в «Ліричному інтермецо». Інтермецо — музичний термін, означає невеличкий музичний твір довільної форми, а також самотійний оркестровий епізод в опері або проміжний розділ в інструментальній композиції. У збірці «Книга пісень» він є перехідним між розділами «Страждання юності» та «Знову на батьківщині». У цьому циклі поет уславив земне кохання в усій його життєвій красі й привабливості, адже жоден вимріяний поетичний ідеал нічого не вартий, коли немає реального почуття. Поезії цього розділу мають певну сюжетно-тематичну єдність. Від вірша до вірша перед нами проходить своєрідний любовний роман, складений із ліричних мініатюр. «В чарівний місяць май», як це траплялося і з трубадурами, і з ліричним героєм іншої «Книги пісень» (Ф. Петрарки), ліричний герой поезій Гейне також закохався, але дівчина його не помічає й виходить заміж за іншого, залишивши самотньому юнакові лише страждання:

*Як я з милою розставсь,
З того часу не сміявся;
Чув я жарти, чув я сміх,
А сміятись сам не міг.*

*Як же втратив я її, —
Сльози виплакав свої;
В серці жаль, нудьга німа,
А на бчях сліз нема.*

Переклад Лесі Українки

У циклі «Знову на батьківщині» Гейне використовує традиційний мотив подорожі: розчарований ліричний герой поїхав із рідних місць і згадає минуле. І тепер юнацькі страждання йому неймовірно дорогі як згадка про хоча й болюче, але світле почуття. Змінюється й сприйняття коханої: вона не винна в стражданнях ліричного героя, адже кохання спалахнуло в його душі не за її волею. Сама природа кохання — почуття складного й загадкового — примушує людей страждати від сердечних мук. Ліричний герой ніби дорослішає. Він починає розуміти неоднозначність і суперечливість кохання: те, що нещодавно здавалося неймовірною трагедією, виявляється здатним вивищити нас і допомогти зрозуміти істинну глибину людського життя.

В останній частині збірки «Північне море» ще більше підсилюється схильність ліричного героя до пошуку відповідей на одвічні запитання. Підбиваючи певні життєві підсумки, він намагається злитися з природою, відчути себе нехай маленькою, але такою необхідною частинкою Всесвіту. Водночас лейтмотив самотності й нерозділеного кохання відчутний і тут:

*В присмерку прийшов вечір,
Ще шаленіше шумів прибій,
Я ж бо сидів і дивився
На білий танець валів,
І мої груди здіймались, як море,
І мене охопила журба,
Журба за тобою, люба, хороша...*

Переклад А. Малишка

Основна частина віршів за формою нагадує народну пісню, вони написана як ліричний монолог-сповідь. Тут немає складних метафор чи алегорій. Мова віршів наближена до розмовної, активно використовуються паралелізм і запитальні речення, що теж притаманні народній поезії. Саме про цей цикл Гейне сказав: «Ці вірші належать до найсамобутнішого, що я написав».

Важливим засобом розкриття внутрішнього світу й стану душі ліричного героя є **пейзаж**. Самотній кедр, що височіє на засніженій скелі й мріє про прекрасну пальму з далекої східної землі, «мов не-живі» троянди, мовчазні фіалки, холодне сонце — усі ці образи найповніше розкривають безмежність страждань ліричного героя, підкреслюючи його нерозривну єдність із природою.

Ще однією виразною особливістю «Книги пісень» є **паявність іронії**. Однак якщо, скажімо, у Гофмана вона спрямована на зображення міщанського середовища й є зброєю проти грубих та обмежених філістерів, то в Гейне іронія поширюється й на внутрішній світ, світ почуттів і відчуттів, стаючи універсальним засобом зображення зовнішнього й внутрішнього світу:

*Філістери йдуть на свято
В найкращих убраннях усі.
Стрибають, немов цапенята,
Зітхають, радіють красі.
Захоплено спостерігають,
Як світ романтично зацвів.
Їх вуха довгі вбирають
Радісний спів шпаків.*

Переклад М. Пригари

Або:

* * *

*Хотів перебути з тобою
Хвилину самоти —
Не згодилась зо мною,
Бо поспішала ти.*

*Сказав я: душа спопеліла
І жар мій — все буде твоїм!
Ти кніксен мені зробила
І засміялась при тім.*

*Мене ти ще більш печальним
Зробила на довгі дні —
У поцілунку прощальнім
Відмовила мені.*

*Стрілятися я не стану,
Про це ти й думать облиш, —
Бо все це, моя кохана,
Було вже зо мною раніш.*

Переклад П. Усенка



*Обкладинка першого
видання «Книги пісень»
Г. Гейне. 1827 р.*

Як уже мовилося, «Книга пісень» мала неймовірний успіх. Ще за життя автора її перевидавали дванадцять разів. За підрахунками німецьких учених, наприкінці XIX ст. кількість віршів із «Книги пісень», покладених на музику, перевершила півтори тисячі! На вірші Гейне писали музику видатні європейські композитори — Ф. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Р. Штраус, Р. Вагнер, Ф. Мендельсон, Е. Гріг, П. Чайковський, М. Лисенко та ін.

Щаслива доля судилася «Книзі пісень» і в українській літературі. Окремі вірші збірки майже відразу були перекладені українською мовою. Особлива заслуга в цьому належить Лесі Українці, яка передала тонкий ліризм віршів Гейне. Вірші німецького романтика привертали увагу українських перекладачів і поетів: Ю. Корецького, М. Рильського, Л. Первомайського, М. Пригари, М. Лукаша, О. Новицького, В. Струтинського, П. Усенка, Н. Забіли та ін.

«Чому троянди немов неживі...»

Вірш «Чому троянди немов неживі...» входить до розділу «Ліричне інтермецо». Перед нами розгортається чарівний пейзаж: у блакитному небі співає жайворонок, серед зеленої трави квітнуть троянди і фіалки, над полями сяє сонце. Проте цей чудовий краєвид у свідомості ліричного героя дивно трансформується. Усе навколо нагадує йому страждання й смерть: і мовчазні фіалки, і немов неживі троянди, і гірка пісня жайворонка, і, ніби труна, пустельна й сіра земля. Ніщо не радує й ніщо не може втішити його серце, адже поета покинула кохана. І світ навколо змінився, одягнувши жалобні шати. Природа, її сприйняття є невід'ємною частиною

внутрішнього світу ліричного героя: коли його душа сумує — природа не може радіти.

У цьому вірші — самі запитання і немає жодної відповіді. Точніше, в останньому запитанні є відповідь на всі попередні: троянди немов неживі, фіалки мовчазні в зеленій траві, гірко дзвенить жайворонком блакить, у своєму диханні трава тління й смерть таїть, холодне сонце поля в похмурій задумі мина, земля сіра, мов труна, — усе це через те, що його покинула кохана. Однак останнє запитання: «Чому вона його покинула?» — так і залишиться риторичним, бо відповіді на нього — і це підтверджено всією історією людства — не існує взагалі...

**«Коли
розлучаються
двос...»**

Щемлива й щира лірична мініатюра «Коли розлучаються двос...» теж уходить до розділу «Ліричне інтермецо». За формою вона нагадує народну пісню. Настрої смутку й туги створюються за допомогою повторення слів «плакати», «зітхати», «зітхання», «сум», «смуток». Вірш побудований за принципом паралелізму. У першій строфі йдеться про закоханих, які сумують у передчутті розлуки. Скоріше за все, почуття в них взаємне, адже майбутнє розставання закохані сприймають однаково: *«і плачуть, і тяжко зітхають, без ліку зітхають, сумні»*. До речі, нам невідома причина розлуки. Може, хтось із закоханих їде в далекі краї або в небезпечну подорож і не знає, чи повернеться з неї? А можливо, батьки проти цих стосунків і намагаються зруйнувати їхні почуття. Або під тиском обставин хтось із них повинен одружитися — зрештою, усе це не так і важливо. Читач сам визначає причину, через яку закохані мають розлучитися.

У другій строфі герої не оплакували кінець свого кохання, якого, скоріше за все, й не було, адже вони вдвох ніколи не плакали й не зітхали. Цей сум прийшов до них згодом як плач за втраченим коханням, повз яке вони свого часу пройшли...

**«Не знаю,
що стало
зо мною...»**

Вірш «Не знаю, що стало зо мною...» входить до циклу «Знову на батьківщині».

Уперше про красуню, яка зачаровує своїм співом усіх, хто пливе Рейном біля скелі Лорелей (с. Бахарас), читачам повідав у баладі німецький поет-романтик Клеменс Брентано. Він розповів про надзвичайно красиву дівчину, яка через нещасливе кохання згубила не одного юнака. Єпископ засудив красуню до покути в монастирі, куди її мали супроводити три рицарі. Нещасна дівчина попросила в них дозволу піднятися на скелю, щоб востаннє побачити замок, що був свідком її кохання. Коли дівчина й рицарі піднялися на гору, Лорелея кинулася в бурхливий потік,

бо їй здалося, що за нею на човні приплив її коханий. А три рицарі померли на вершині цієї скелі.

Саме під впливом романтичної балади Брентано оформилася легенда про золотокосу рейнську красуню (Лорелей, Лорелею, Лорелай), яка при місячному сяйві сиділа на скелі й своїм співом зачаровувала тих, хто пропливав повз неї, і вони розбивалися об підводне каміння.

У вірші Гейне немає опису дії, головну роль відіграє образ, який виникає в нашій уяві під впливом рядків поета: солодкоголоса золотоволоса красуня співає на фоні вечірнього неба під неспішний плескіт рейнських хвиль. Її чарівлива пісня лине в золотаво-пурпуровому небі, ваблячи рибалку, який гине в бурхливому вирі біля скелі Лорелей.

Ця драма розгортається на фоні прекрасної й величної природи. Свіже й прозоре повітря, тихий плін Рейну, зорі у вечірньому небі чують пісню Лорелеї. Ця не співана ніким пісня, самотня красуня на скелі в блискучих шатах, яка золотим гребенем розчісує золотаве волосся, створюють абсолютно феєричну неземну картину, що заворожує рибалку. Раптове кохання приносить йому загибель, його «проймає нестерпний біль», але вдіяти він уже нічого не може. Чому? Про це ми лише здогадуємося. Можливо, у його душі жевріє малесенький промінчик надії на ймовірне, нехай і швидкоплинне, щастя із золотоконосою красунею. А може, фантастична картина, яку він споглядає, надто контрастує з тією буденністю, у якій він мусить жити. Можливо, рибалка просто зачарований байдужою красунею, яка, швидше за все, навіть не помітила його загибелі. Лорелея Гейне уособлює згубну силу кохання, якою вона наділена попри свою волю. А може, щось інше?

Проте чому ця стара казка не дає «ні сну, ні спокою» ліричному герою? Чому його серце сумує? Звичайно,



Е. Брюмінг.

Лорелея.

*Ілюстрація до твору
Г. Гейне «Не знаю, що
стало зо мною...»*



*Скеля Лорелей на Рейні,
яка «відповідає» на вигук
багатоголосим ехом
(чи голосами Лорелеї та
трьох рицарів?)*

він добре знає, що з ним сталося, адже трагічна історія кохання рибалки до Лорелеї нагадала йому власне нещасливе кохання, від якого прекрасні троянди стали *«немов неживі»*... Напевно, він теж був закоханий у красуню, недосяжну, наче Лорелея, а вона, як і рейнська чарівниця, не помітила чи зневажила почуття юнака. Рани від цього ще не зажили, адже будь-що, навіть стара казка, можуть їх роз'ярити, але водночас можуть і заспокоїти.

Ця поезія Гейне стала популярною німецькою народною піснею.

**«Вечірні
промені
ясні...»**

Вірш *«Вечірні промені ясні...»* входить до циклу *«Знову на батьківщині»*. У цій поезії Гейне вдалося зупинити мить, вихопити її з плину часу та передати надзвичайне емоційне напруження. Прекрасний вечірній пейзаж тривожний і смутний: умировворена картина гри світла на вечірніх морських хвилях дещо контрастує з туманом, що ліг на море, і кружлянням у небі чайок. Що відбувається з ліричним героєм? Які життєві події він переживає? Ми цього не знаємо. Однак це й неважливо, бо перед нами знову розгортається сумна картина нещасливого кохання, дійовими особами якої є *він і вона*. Вони обоє засмучені. Через що? Ми не знаємо, але можемо здогадатися — через кохання, хоча цього разу ліричний герой страждає не через особисті переживання. Нещастя його милої, чії дрібні гіркі сльози падали на руки ліричного героя, — ось причина його туги. Саме її душевний біль палить йому душу й серце, адже він не може бути щасливим, коли його кохана страждає...

**«Вмирають
люди,
і рбіки...»**

Лірична мініатюра *«Вмирають люди, і рбіки...»*, що входить до циклу *«Знову на батьківщині»*, — це ще один гімн вічному кохання. Елегійний настрій вірша, сповненого легкого смутку, неначе заворожує читача, викликаючи симпатію до ліричного героя. Незнищення й незбагнення сила кохання протистоїть смерті, якій підвладне все. Вірш побудований на антитезі: з одного боку — швидкоплинність і скороминучість як часу, так і людського життя, а з іншого — постійність почуття, що живе в серці ліричного героя. Люди відходять у небуття, немилосердний час все далі й далі віддаляє від ліричного героя його кохану. Проте кохання живе, оскільки воно безсмертне. Це кохання безкорисливе, адже нічого не вимагає. Заповітна мрія ліричного героя — померти на колінах коханої, бачити її, знову й знову освідчуючись у своєму чистому почутті.

**«Хотів би я
в слово
єдине...»**

Вірш «Хотів би я в слово єдине...», наповнений щемливим сумом і тонким ліризмом, належить до циклу «Знову на батьківщині». За формою він нагадує народну пісню з її традиційними мотивами звертання до коханої, яка знаходиться далеко від ліричного героя. Фольклорні образи заповітного слова, у якому вміщена душа героя, вільного вітру, що повинен передати вітання, найповніше розкривають внутрішній стан ліричного героя. Він сумує й хоче передати свою печаль коханій, але не для того, щоб засмутити її, а щоб вона знала: кохання з його душі нікуди не зникло, воно живе, але для нього надзвичайно важливо, щоб і кохана не забувала про це.



1. У чому вбачав своє письменницьке покликання Г. Гейне? **2.** Що змусило його покинути Німеччину? **3.** Як життя й творчість письменника пов'язані із суспільно-політичною ситуацією того часу? **4.** Чи є у творах поета риси автобіографізму? **5.** Чи згодні ви з твердженням, що Гейне належить до «покоління переможених»? Відповідь аргументуйте. **6.** Хто з письменників-романтиків впливав на творчість Гейне? **7.** Чим вірші Гейне близькі до народної поезії? **8.** До якої течії романтизму належить його творчість? **9.** Чому в Німеччині за життя Гейне і в часи гітлеризму заборонялися твори поета? **10.** Яку роль відіграв Гейне в розвитку романтизму?



11. Порівняйте збірки «Книга пісень» Г. Гейне та «Книга пісень» Ф. Петрарки. Що їх об'єднує? **12.** Як збірка Гейне пов'язана з німецьким фольклором? **13.** З яких циклів складається «Книга пісень»? Чи пов'язані якимось (крім часу написання) вірші в циклі між собою? Чи є внутрішній зв'язок між циклами? **14.** Як ліричний герой збірки пов'язаний з природою? **15.** У чому полягає художня своєрідність збірки Гейне? **16.** Із чим пов'язаний мотив умирання природи у вірші «Чому троянди немов неживі...»? **17.** У якій формі переважно побудовані вірші Гейне? **18.** Символом чого став образ Лорелеї у вірші Гейне «Не знаю, що стало зо мною...»? **19.** За поезіями Гейне змалюйте образ його коханої. Чи змінюється він від вірша до вірша? **20.** На прикладі кількох віршів покажіть роль і місце природи в ліриці Гейне. **21.** Який вірш із цієї збірки привернув вашу увагу найбільше? Чому? **22.** Хто з українських поетів розпочав переклад ліричних поезій Гейне?



23. За мотивами лірики Гейне напишіть твір на одну з тем: «Не знаю, що стало зо мною...»; «Хотів би я в слово єдине / Вмістити всю душу смутну...»; «Сумує поетове серце».



ДЖОРДЖ НОЕЛ ГОРДОН БАЙРОН (1788–1824)

*Та дух бунтарства — не покути —
Найважчі розбиває пута...
Зухвало виклик зустрічає
І владно смерть перемага!*

Дж. Байрон

Кожна літературна епоха позначена постатями й творами, які уособлюють її сенс і дух. Так, Гомер і Вергілій символізують дух Еллади й Риму, велич античності. А без «Пісні про Роланда», «Слова о полку Ігоревім» та «Божественної комедії» Данте неможливо уявити середньовіччя. Дух доби Відродження найповніше втілено у творчості Сервантеса й Шекспіра, а уособленням доби Просвітництва став Вольтер...

Англійському поету Байрону судилося стати символом романтизму, кумиром кількох поколінь європейців. Його портрети прикрашали кабінети вчених і будуари дам, у його героїв захоувалися шляхетні паньанки, а їхню поведінку наслідували запальні юнаки. Саме життя Байрона, сповнене таємниць і міфів, падінь і злетів, неймовірних пригод і поневірянь, є ніби ще одним романтичним твором геніального поета...

Джордж Байрон народився 22 січня 1788 р. в Лондоні в старовинній англійській шляхетній родині. Тривалий час жив не те щоб у злиднях, але в умовах, що не відповідали його суспільному стану: у матері не було коштів, аби підтримувати аристократичний спосіб життя. Батько з матір'ю постійно сварилися, і, зрештою, жінка не витримала, узяла маленького сина й поїхала до свого родового шотландського маєтку. Вона походила зі знаменитого, але збіднілого шотландського роду Гордонів (звідси — одне з імен Байрона).

Горда й самолюбива жінка не змогла забути образ чоловіка й на все життя залишилася людиною озлобленою й жовчною, що дуже засмучувало Джорджа. Змалку він розривався між любов'ю до матері й неможливістю пробачити їй різке поводження з ним. Дитинство хлопчик провів у чарівних горах Шотландії, де надихався романтичною природою краю волелюбних людей. Круті урвища й височезні скелі, самотні велети-дерева й розбурхані гірські потоки — усе близьке як романтичному світогляду, так і світовідчуттю одного з геніїв романтизму — Джорджа Гордона Байрона. Ці розкішні пейзажі й вільний дух шотландців усоталися в душу поета, який згодом повів за собою ціле покоління романтиків, ставши «володарем їхніх дум» (*О. Пушкін*), бо не кожному, навіть видатному письменнику дано, щоб його ім'ям називали літературну течію й навіть стиль життя — байронізм.

Фінансовий стан і суспільний статус родини Байрона докорінно змінилися, коли після смерті далекого родича його батька 10-річний хлопчик успадкував один із найбільших статків Англії, титул лорда і звання головного представника роду Байронів. Поет оселився в найкращому з-поміж отриманих родових маєтків — Ньюстедському абатстві, якому згодом присвятив два ліричних шедеври — елегійні вірші «Прощання з Ньюстедським абатством» і «Елегія на Ньюстедське абатство», де зворушено згадує славу своїх пращурів-хрестоносців. Він жалкує про згасання колись могутнього роду, про те, що величний замок став занедбаний, у ньому не чути, як колись, людського гомону, лише пронизливий вітер порушує тишу, *«б'ючи старий щит об важкі панцирі»*. Молодий Байрон обіцяє повернути своєму роду колишню велич, не зганьбити родової слави і, як його пращури, гідно жити й достойно померти, *«змішавши свій прах з їхнім шляхетним прахом»*. Власне, так воно й сталося — усе коротке життя Байрона було виявом надзвичайної смисливості й сили духу цієї людини.

З отриманням спадщини перед молодим аристократом відкрилися шляхи до будь-якої освіти, тож після закінчення закритого коледжу для аристократів у Гарроу, де Джордж поглиблено вивчав історію, філософію, географію, античну літературу, він продовжив освіту в престижному Кембриджському університеті. Там він ґрунтовно вивчав історію й літературу.

Уже в Гарроу Байрон показав силу своєї натури. Від неправильного лікування дитячої хвороби одна нога в нього була трохи коротшою за іншу, і він ходив накульгуючи. Проте характер він мав залізний, багато й напружено займався спортом і ціною неймовірних зусиль і виснажливих тренувань навчився ходити не кульгаючи, став чудовим фехтувальником, боксером, гравцем у крикет і одним із найкращих танцюристів Лондона. Байрон був чудовим плавцем: у 1809 р. він переплив гірло ріки Тахо (це понад кілометр розбурханої під час океанського припливу води!), а через рік за 65 хвилин подолав уплав протоку Дарданелли! У 1818 р., коли він переміг у запливі у Венеції, подолавши за чотири години двадцять хвилин відстань у кілька миль, італійці з повагою називали його «англієць-риба».

Молодий багатий лорд мав привабливу зовнішність, був цікавим співрозмовником, користувався успіхом у жінок. А якщо до цього всього додати літературну геніальність, то можна зрозуміти, чому він одночасно мав, як це часто трапляється з непересічними особистостями, як палких шанувальників, так і запеклих заздрісників. З юності життя Байрона було викликом аристократичному оточенню. Так, він не просто захоплювався боксом, який тоді вважався суто плебейською забавою, а й брав участь у боксерських боях, заборонених поліцією. Проте що таке якась кулачна бійка порівняно



*Джордж Байрон
в албанському
вбранні*

з тими битвами, у яких йому довелося брати участь пізніше.

Писати вірші Байрон почав рано, багато перекладав із давньогрецької й латини, тож добре знав античну літературу. Однак по-справжньому він захопився поетичною творчістю в Кембриджі.

У 1809 р. Байрон подорожує до Іспанії, Португалії, Албанії та Греції, результатом останньої подорожі стали перші дві пісні з «Паломництва Чайльд-Гарольда», які Байрон привіз до Англії і, доопрацювавши, видав у 1812 р. Це був перший у світовій літературі твір у новому, **синтетичному жанрі — ліро-епічна поема**. Адже на сюжет впливають не так події зовнішні (як у епосі), як внутрішньо обумовлені — це життя духу, внутрішній стан персонажа.

Геніальний твір миттєво прославив автора, молодий поет «схопив струмись», відчувши суть романтичного «духу епохи». Саме після цієї публікації Байрон написав, що «якось одного чарівного ранку він прокинувся і відчув себе знаменитим». А його герой Чайльд-Гарольд, сумний блукач, який розчарувався в честюлюбних надіях і в солодких мріях юності, став виразником настроїв і сподівань молодого покоління. Цей розчарований аристократ тікає від суспільства в далекі екзотичні краї, де шукає усамітнення на тлі дикої природи (улюблений романтиками мотив утечі від буденності), не спотвореного цивілізацією життя, гармонійної краси. Ось характерний уривок із першої пісні поеми «Паломництво Чайльд-Гарольда»:

*Не жаль минулого мені,
І море не страшить.
Нема у рідній стороні
За ким мені тужить.
Один! Один! Кругом вода,
Вода без краю й меж...*

*Ніхто мене там не згада,
І я — нікого теж.
Лиш пес завиє. А мене
В розлуці кілька літ,
Він, вірний іншому, мене
Порве біля воріт.*

Переклад Д. Паламарчука

Удумайтесь: Гомерового Одиссея, який не був на Ітаці двадцять років, його старий пес упізнав і завиляв хвостом. Недаремно ж існує вислів: «Вірний, як собака». Проте ліричного героя Байрона його ж пес «порве біля воріт», оскільки стане служити іншому, тобто й він зрадить хазяїна, навіть у собачій вірності не можна бути впевненим! Справді, мотив самотності Байрон утілював із немислимою, неймовірною силою. Якщо до цього додати, що він не лише фантазував, вигадував, а й власним життям підтверджував, «ілюстрував» щирість своїх рядків, то можна уявити, наскільки сильний вплив він справив на тогочасну літературу та суспільну думку.

Робота над поемою «Паломництво Чайльд-Гарольда» тривала довго: перші дві пісні він доопрацював і видав в Англії (1812). Третя побачила світ у 1817 р. після того, як вигнанець Байрон опрацював її в Швейцарії. І нарешті четверта (остання) пісня видана в 1818 р. в Італії.

Рік видання перших двох пісень «Паломництва Чайльд-Гарольда» був етапним у житті Байрона. Він досягнув повноліття й отримав право засідати в палаті лордів, отже, брати участь у роботі англійського парламенту й впливати на політику держави. Велика Британія переживала тоді промислову революцію — на зміну людині прийшли машини. Це призвело до появи значної кількості безробітних, яких механізація виробництва залишила без засобів існування. Озлоблені, доведені до відчаю люди почали збиратися в Шервудському лісі, одвічному прихистку знедолених, у пошуках нового Робіна Гуда. Ним став Нед Лудд, який сформував загони, що називали себе «луддитами». Вони вривалися до майстерень і нищили машини, звільняючи, як вони вважали, робочі місця для людей. Сила протесту була такою потужною, що уряд вирішив увести для луддитів смертну кару, і за цей закон (біль, як кажуть в Англії) треба було проголосувати в парламенті. На захист нещасних став лорд Байрон. Це був його перший виступ у парламенті, який, до речі, й нині вважається одним із найкращих зразків ораторського мистецтва.

Аристократ Байрон заступився за безробітних ткачів-панчішників, звернувшись до колег-парламентарів із гнівними рядками:

*Лиш вас не обходить усе анітрохи,
Що ткач той — без хліба, а голод — не брат,
Що в нас над людину цінують панчохи
І троцять кістки за розбитий верстат.*

Переклад Д. Паламарчука

У кінці цього вірша він навіть погрожує шибеницею тим, хто погодиться прийняти в парламенті закон про смертну кару для луддитів, чим налаштував проти себе значну частину «англійських філістерів». Вони не пробачили цього сміливому поетові-парламентарю й незабаром зробили все, аби прискорити вигнання Байрона з батьківщини. Однак закон про смертну кару для луддитів прийняли, а вся подальша парламентська діяльність Байрона була для нього суцільним розчаруванням.

Тим часом кожний новий твір додавав поету ще більшої слави. Це так звані «східні поеми»: «Гяур» (1813), «Корсар» і «Лара» (1814). Кожна «східна поема» — наче невелика віршована повість, центром сюжету якої є доля одного романтичного героя. Уся увага автора спрямована на те, щоб розкрити його внутрішній світ, показати глибину пристрастей.

Майже одночасно були надруковані перлини лірики, зокрема цикл «Єврейські мелодії» (1815), з-поміж яких особливої популярності набув вірш, уже в першому рядку якого — «Мій дух, як ніч...» — сконцентровано провідний настрій, «дух епохи» романтизму — «світову скорботу». Згодом виходить друком написана в Швейцарії поема «Шильйонський в'язень» (1816).

Суспільний інтерес до Байрона ніколи не вщухав, довкола його особи постійно поширювалися якісь чутки, плітки, байки. Подейкували, що під час своїх подорожей поет ніби промишляв піратством. Чому? Бо надто вже яскраво він описав піратський побут у поемі «Гяур». Усе це, звичайно, вигадки, але цікаве інше — філігранна майстерність письменника у відтворенні місцевого колориту Сходу, в описах екзотичних країн і людей, у створенні нового яскравого типу героя — т. зв. «байронічного героя».

Із поняттям «байронічний герой» пов'язане ще одне важливе поняття — «байронізм», або «байронівська течія літератури романтизму», яку започаткував Дж. Байрон. Її суттю є вже названі ознаки (наявність «байронічного героя», домінування настроїв «світової скорботи», необхідності нехай і приреченої на поразку боротьби тощо), а продовжили його послідовники-романтики. Окрім творчості самого Байрона та його численних англійських послідовників, до байронічної течії також тяжіє (у певних аспектах або в певні періоди) творча діяльність інших європейських поетів першої половини XIX ст.: французів А. де Віньї і А. де Мюссе, німця Г. Гейне, поляка А. Міцкевича, росіян О. Пушкіна і М. Лермонтова.

Тим часом у рідній Англії Байронові фактично влаштували бойкот. Його шлюб виявився нещасливим, дружина з місячною донькою Адою Августою переїхала до батьків і розірвала шлюб. Преса на своїх шпальтах обговорювала особисте життя поета, до того ж аристократи пригадали йому виступ на підтримку луддитів. Усе це призвело до того, що 25 квітня 1816 р. Дж. Байрон назавжди покидає батьківщину. Він переїхав до Швейцарії, де познайомився з талановитим англійським поетом-романтиком Персі Біші Шеллі. Жага діяльності, боротьби за справедливість примушує його покинути тиху затишну Швейцарію і переїхати до Італії, яка після розгрому

Nota Bene

Хто такий «байронічний герой»?

Твори Байрона, насамперед «східні поеми», дали новий тип персонажа — «**байронічного героя**». Це самотня розчарована людина (часто із загадковим минулим), яка з гордим презирством ставиться до суспільства, що відштовхнуло її, і мстить йому, але при цьому й сама страждає. Цей персонаж має страдницьку душу, сильний характер і бунтівливу вдачу. Внутрішня суперечливість «байронічного героя» чи не найкраще втілена в рядках із поеми «Корсар» (характеристика її головного героя Конрада) — «з вогнем в очах і серцем крижаним».

Наполеона потрапила під владу Австрії. Байрон став активним учасником італійської національно-визвольної боротьби, брав активну участь у діяльності підпільної організації карбонаріїв («вуглярів»). Саме тоді він закохався в чарівну молоду графиню Терезу Гвіччіолі, яка перебувала в нещасливому шлюбі з набагато старшим за неї чоловіком. Їхні сімейні стосунки були швидше формальністю, бо вони не кохали одне одного, а на той час шлюби іноді мали на меті вирішення суто комерційних питань. Тож родичі Терези (мабуть, і чоловік не дуже пручався) отримують дозвіл Папи Римського на розірвання шлюбу. Саме через батька й брата Терези Байрон допомагав карбонаріям.

Під час перебування в Італії поет написав ліро-епічну поему **«Мазепа»** (1818), у якій поєднано зображення зовнішніх подій із розкриттям внутрішнього світу героя. Це одна з кращих поем Байрона. Він завершує низку творів, героями яких є особистості «байронічного типу», хоча в образі Мазепа вже намічений відхід від сукупності рис звичного тоді для європейського читача суто «байронічного героя». Це відчувається хоча б у тому, що Мазепа, на відміну від вигаданих «байронічних героїв» із темним, загадковим минулим, є постаттю історичною.

Однак повернімося до Італії. Повстання карбонаріїв у Неаполі було придушене іноземними військами за санкцією «Священного союзу» Росії, Австрії та Пруссії. Тож Байрон їде (1823) допомагати грекам, які боролися за незалежність.

Приблизно з 1818 р. й до кінця свого життя поет створює перший у світовій літературі роман у віршах **«Дон Жуан»**. Згодом у цьому жанрі працюватимуть О. Пушкін («Євгеній Онегін») і А. Міцкевич («Пан Тадеуш»). На жаль, свій останній великий твір Байрон не завершив. А цікаво було б прочитати його кінець, адже образ Дон Жуана абсолютно не схожий на «байронічного героя». Принаймні В. Скотт, дитинство якого, як і Байрона, минуло в Шотландії, де вони познайомилися перед еміграцією поета, так відгукнувся про «Дон Жуана»: *«Байрон у своєму творі не полишив недоторканим жодного явища людського життя... Він у ньому розмаїтий, як сам Шекспір»*. У великого Гете думка про творіння Байрона була суголосною попередній: *«“Дон Жуан” — безмежно геніальне творіння, з ненавистю до людей, що доходить до найсуворішої жорстокості, і з любов'ю до людей, що доходить до найніжнішої симпатії»*.

У Греції Байрон продовжив боротьбу проти деспотії. Він озброїв і навчав загін грецьких повстанців. І, як завжди, використовував для боротьби свій поетичний хист («Станси» 05.11.1820):

*Як з рабства не можеш звільнити свій край,
Борись для чужого народу.
Про подвиги Греції й Риму згадай
І вмири у боях за свободу!
Служіння добру — найшляхетніша путь,*

*Тож бийся за волю повсюди!
А куля і плаха тебе обійдуть,
То й честь тобі лицарська буде!*

Переклад Д. Паламарчука

У м. Міссолунгах Байрон захворів на лихоманку й помер 19 квітня 1824 р. Тіло видатного поета перевезли до Англії, та можновладці не поспішали давати дозвіл на його поховання у Вестмінстерському абатстві, хоча він, безумовно, на це заслуговував, адже для слави своєї батьківщини зробив більше, аніж багато хто з тих, чий прах там покоївся. Його поховали в родовому Ньюстедському абатстві. Отже, обіцянка поета, що його прах змішається з прахом славетних пращурів, здійснилася. На жаль, надто рано — поет прожив лише 36 років...

А остання поетична сторінка його життя — вірш, написаний поетом на своє 36-ліття, — могла б стати епіграфом до всієї його буремно-романтичної долі:

*Як шкода молодих років,
На жертву волі їх oddай!
До битви стати час наспів.
В борні сконай!*

*За волю в гордім цім краю
Борися всунір долі злій.
Знайди в бою і смерть свою,
І супокій!*

Переклад Д. Паламарчука

ЛІРИКА

**«Мій дух,
як ніч...»**

Вірш «Мій дух, як ніч...» належить до циклу «Єврейські мелодії», який Байрон створив під враженням від Старого Завіту Біблії, якою тоді захопився. Відомі біблійні історії зацікавили його не стільки драматизмом змальованих подій, скільки почуттями й пристрастями, що вирують у душах біблійних героїв. Поет переспівав старозавітні історії, наповнивши їх суто романтичним духом: настроями самотності й відчаю та скорботної мужності у важких випробуваннях, посланих долею. Цей цикл близький до «східних поем». Ліричний герой ніби хоче викричати біль свого серця, споглядаючи руїни минулих ідеалів і радощів.

Сюжетною основою вірша «Мій дух, як ніч...» є історія старозавітних царя Саула й співця Давида. За біблійною традицією Саул — уособлення правителя, який отримав владу Божою волею, але став негодним Господу, бо відвернувся від нього. Спочатку він навіть відмовляється від царських почестей, сам працює на власному полі, а потім перебирає на себе все більше й більше владних повноважень і навіть перестає визнавати божественну волю. Бог, відступившись від Саула, виявляє прихильність до юного пастуха Давида, гарного світловолосого юнака. Саул наближає хлопця до себе. Його душу мордує злий дух,

якого можуть відігнати лише чарівні звуки Давидової арфи. За біблійною традицією саме Давид вважається автором Книги псалмів («Псалми Давидові») — гімнів, звернених до Господа, тож його слово й пісню чує Бог. Юний поет заговоришував із сином Саула й одружився з його донькою. Перемоги на полі бою зробили співця надзвичайно популярним у народі. І тоді Саул задумав убити юнака, навіть не підозрюючи, що загине сам, а Давид після його смерті стане царем.

Вірш Байрона — це звертання-монолог Саула до Давида. Його душа знемагає від неймовірного страждання: «...його дух, як ніч»; а серце розірветься через муки, бо вщерть наповнене важкими образами. Ніщо не може втішити царя, окрім божественного звука арфи, адже вона знаходиться в руках співця, чиї пісні любі Господу. Чого прагне Саул: веселощів, задоволення чи ще більшої влади? Ні, він хоче переконатися, що його душа жива, не скам'яніла, адже він ще здатен чути «арфи глас». Він прагне, щоб божественна пісня розбудила в серці надію, щоб сльози полилися з його очей:

*Як ще надія в серці стить,
Її розбудить любий спів.
Як є сльоза — вона збіжить,
Поки мій мозок не згорів.
Але суворо й смутно грай,
Додай жалю в свій перший звук.
Молю тебе, заплакать дай,
Бо розпадеться серце з мук.*

Переклад В. Самійленка



Лука Лейденський.
Давид і Саул. 1489 р.

Цей мотив плачу (скорботи) характерний для лірики романтиків, адже він є символом живої й чутливої душі, ознакою «життя духу». Похмурий настрій вірша підкреслюється низкою ключових слів: *ніч, муки, сльоза, образа, жаль, страждання*.

Сюжетну основу вірша поет ніби виносить «за дужки». Жодного натяку на конкретну особу чи якісь історичні реалії немає. Перед нами постає скорботний образ особистості, яка мужньо переносить неймовірні муки, прагнучи певного просвітлення, яке може дати їй музика (мистецтво). З тексту вірша нам невідомо, від чого страждає ліричний герой, чому в нього на душі так важко, через що його серце може розірватися від страшних мук. Це певне абстрагування від біблійної історії перетворило вірш на образ-алегорію стражденої душі, що прагне спокою й умиротворення, але вже ніде не може його знайти...

«Прометей»

Усвідомлюючи, що боротьба проти тиранічної влади є одним із природних прав людства, і передчуваючи, що наступне століття для Європи стане добою соціальних революцій



Одним із найяскравіших утілень образу Прометея в українській літературі є поема Т. Шевченка «Кавказ» (1845): «За горами гори, хмарою повиті, / Засіяні горем, кровію політі. / Споконвіку Прометей / Там орел карає, / Що день Божий добрі ребра / Й серце розбиває. / Розбиває, та не вип'є / Живої крові — / Воно знову оживає / І сміється знову...» Сила цього чи не найдошкульнішого для російського царя твору полягала у філігранно-інтелектуальному використанні образу нескореного титана. Адже саме Кавказ був місцем як покарання Прометея Зевсом, так і агресії російського царату проти тамтешніх народів («кавказька війна» Росії 1816–1856 рр.). Крім того, несправедливість російського царя нагадує несправедливість Зевса (ще одна з асоціацій: Зевсів *орел*, що катує Прометея, — двоголовий *орел* Російської імперії). Горда нескореність Прометея порівнюється з непокою горців. Однак найважливішим є те, що Прометей таки переміг Зевса, і ця думка теж присутня в Шевченка: «І вам слава, сині гори, / Кригою окуті. / І вам, лицарі великі, / Богом не забуті. / Борітеся — поборете...» Прометейів дух був близьким Шевченкові. Це втілилося і в його незламній громадянській позиції, і в пророчому дарі («Прометей» у перекладі «провидець», «той, хто бачить майбутнє»), адже Кобзар провидів майбутню незалежність України. Це відзначив Є. Маланюк у вірші «Невичерпальність» (1925): «...А то підземно загуде / Вулканом націй ціла раса, / І даром божеським гряде / Нам Прометейів дух Тараса».



і національно-визвольних повстань, багато європейських поетів зверталися до образу титана Прометея, який, попри заборону Зевса, приніс людям іскру божественного вогню, за що на тисячоліття був прикутий до скелі в Кавказьких горах. Конфлікт між Зевсом і Прометеєм розглядався письменниками, серед яких були Есхіл, Вольтер, Й. В. Гете, П. Б. Шеллі, Т. Г. Шевченко та ін., не лише як уособлення самопожертви заради людства, а як протистояння титана (непересічної особистості) й тирана.

Вірш «Прометей» написаний Байроном в останній період його творчості. У ньому потужно звучить тема безкомпромісного спротиву гнобителям, що вразила читачів ще в «східних поемах». Прометейівська безстрашна боротьба за свободу гнорлених стала однією з ключових тем творчості Байрона останніх років його життя (коли він сам боровся за незалежність Італії й Греції).

Вірш написаний у формі звертання до титана, який прийняв муки заради людей, але не скорився верховному божеству. Що ж отримав він за своє милосердя?

*Лиш скелю, коршак а й кайдани,
Німе страждання, вічний бран,
Нестерпний біль роздертих ран,
Що духа гордому уймає...*

Переклад Д. Паламарчука

Однак ніщо не зламало волю Прометея, навіть неймовірні муки не змогли його здолати:

*Ти боротьбу обрав, Титане,
В двобой волі і страждань,
Прийняв ти муки без вагань...*

Переклад Д. Паламарчука

Чим усе ж таки завинив Прометей олімпійцям? Не лише тим, що зменшив страждання людей. Найголовніший «небесний гріх» титана полягає в тому, що він «світлом розуму й пізнання / На боротьбу озброїв їх». Його вчинок став прикладом для людей:

*Твій гордий дух і непокора,
Що їх і небо не поборе,
Для смертних прикладом стає.
Ти людству освітив дороги,
Ти — символ віри і тепла.
Як ти — сини людські півбоги,
Струмок ясного джерела.*

Переклад Д. Паламарчука



*П. Рубенс.
Прометей прикутий.
Фрагмент*

Згадаймо троянський цикл еллінських міфів. Прометей знав те, чого не відав сам Зевс: ім'я жінки, від якої у володаря Олімпу може народитися дитина, здатна відняти в батька владу. Цієї таємниці, незважаючи на всі вмовляння й погрози несправедливого до людей Зевса, титан не бажав йому відкривати. Тому жорстокий Зевсів вирок (прикувати Прометея до Кавказької скелі й щодня присилати до нього орла, який завдавав нестерпного болю героєві, розкльовуючи рани на його тілі) не лише несправедливий, а ще й певною мірою лицемірний: адже титана було покарано нібито лише за те, що він украв на Олімпі вогонь для смертних. Однак із цього нерівного протистояння, коли сила на боці всевладного Зевса, Прометей урешті-решт виходить переможцем:

*Змогла добитись лиш проклять
Лють Громовержцева од тебе,
Та що йому готує небо,
Ти, віщий, не хотів сказать,
Хоч погляд твій сказав немало:*

*В нім вирок прозвучав, як грім,
І каяттям палив гірким,
Гнітив страхом, аж у правиці
Тремтіли в гніві блискавиці.*

Переклад Д. Паламарчука

Мужність, нескореність і перемога Прометея надихають людей. Адже час від часу народи постають перед вибором: піднятися на боротьбу заради певних ідеалів чи скоритися долі. Байрон у вірші дає на це питання чітку й однозначну відповідь, тож фінал тут звучить як полум'яний гімн боротьбі, яка і є сенсом людського життя:

*Та дух бунтарства — не покути —
Найважчі розбиває пута,
І волі людської снаг,
У муках зрощена, в одчаї,*

*Надії й віри не втрачає,
Зухвало виклик зустрічає.
І владно смерть перемагає!*

Переклад Д. Паламарчука

Ad Fontes

Мазепа, родом з Поділля... служив пажем Яна Казимира і при його дворі набув європейського полиску. Любовний зв'язок його юнацьких років із дружиною одного польського магната було викрито, і чоловік його коханої з помсти наказав прив'язати Мазепу недодягненого до дикого коня і пустити тварину на волю. Кінь примчав напівмертвого від втоми та голоду Мазепу в українські степи. Його взяли до себе місцеві селяни; він довго залишався в них і відзначився в кількох походах на татар. Завдяки своєму розуму й освіті він заслужив повагу козаків, слава його чимдалі зростала, так що врешті це спонукало царя проголосити його гетьманом України.

Вольтер. «Історія Карла XII»

«МАЗЕПА» (1818)

Джерела сюжету

Поема «Мазепа» — один із найцікавіших творів Дж. Байрона як за змістом, так і за формою. Як уже мовилося, сюжет для неї поет узяв із наукової роботи «Історія Карла XII» Вольтера, який писав її, перебуваючи на посаді придворного історіографа в Парижі. Тож не дивно, що в поемі є певні неточності. Так, українця Мазепу слідом за французом Вольтером англієць Байрон вважав польським шляхтичем. Проте автор і не претендував на історичну точність. Більше того, для нього, вихідця з далекої Великої Британії, українські політичні силові лінії початку XVIII ст. («Батурин — Санкт-Петербург», «Батурин — Варшава», «Батурин — Стокгольм») були досить далекими. Поема зовсім не зорієнтована на відтворення історичної постаті гетьмана

Івана Мазепи, а є поетичним баченням Байроном улюбленої романтиками «незвичайної особистості в незвичайних обставинах», яке в нього склалося після прочитання твору Вольтера.

Водночас поема Байрона має й історичну основу. Так, у ній ідеться про реальну історичну подію — Полтавську битву 1709 р. До того ж гетьмана Івана Мазепу знали в Європі. Володіючи багатьма мовами, він листувався з польським королем Яном Казимиром, знав не лише Петра I, а його попередницю, царівну Софію, тісно спілкувався зі шведським королем Карлом XII...

Мазепа як романтичний герой

Байрон змальовує гетьмана в найтрагічніший для нього момент — дія поеми розгортається вже після поразки шведів під Полтавою, а отже, і краху надій Мазепи на звільнення України з-під влади Росії:

*Полтавський бій відгомонів,
Не пощастило королеві,
Серед скривавлених шляхів*

*Лягли полки його сталеві...
Такий то жереб доля зла
Раптово Карлові дала...*

Переклад О. Веретенченка

Для 30-річного Карла XII життя продовжувалось і після полтавського розгрому. Росіяни теж зазнали від шведів чимало пора-

зок, проте можна «програти битву, але виграти війну». А ось для Івана Мазепи, якому *«сімдесятий рік минув»*, це був фінал життя й втрата всіх мрій і сподівань. Чи означає це, що він занепав духом? Ні і ще раз ні — у цьому разі бунтар Байрон знайшов би для свого твору іншого героя. Мазепа не лише не занепав духом, а ще й знайшов у собі сили втішати Карла XII!

Українець постає перед читачами англійської поеми як нескорений *«дуб-титан, землі козацької гетьман»*, із сильним характером. Не забуваймо, що титаном був інший улюблений герой Байрона — Прометей. Скорився б Прометей — і не мучив би його орел, кляючи печінку, і вибачив би йому Зевс непокору. Скорився б Мазепа — і правив би собі в Україні, скільки Бог одміряв, а Петро І і надалі б відзначав свого «малоросійського намісника». Адже ж нагородив він Мазепу першим у Російській імперії орденом Андрія Первозваного... Проте в поемі «Мазепа», як і в «Прометей», автор звеличує «дух бунтарства — не покути».

Старий Мазепа втратив усе: країну, військо, можливість усе відродити, адже життя його добігало кінця. Попри це він розповідає про свою давню пригоду пораненому Карлу XII, з яким утікає від російських військ із невеликим загоном розгромлених під Полтавою шведів. Мазепа розважає пораненого монарха, бо в того болять рани й він не може заснути.

З одного боку, в образі Мазепи є риси романтичного героя «байронічного» типу. Це і його трагічна нескореність, і похмурість (*«Під вічним дубом і собі / Мазепа спелиться в журбі»*). Проте, з іншого боку, як зауважив Пушкін, у поемі Байрона читач марно шукатиме звичного для «східних поем» «похмурого, ненависного, болісного обличчя, яке з'являється майже в усіх творах Байрона». Отже, образ Мазепи знаходиться десь на суміжжі силових ліній творчості Байрона.

Автор зображує українця з неприхованою симпатією. Про вірогідні причини позитивного ставлення англійського поета-романтика до українського гетьмана можна говорити довго, але чому б не припустити, що Мазепа, який боровся за суверенність України, міг бути близьким за духом і помислами англійському лорду, який боровся за суверенність Італії та Греції (автор «Мазепи» асоціював їх з Елладою та Римом).

Герой поеми Байрона український гетьман Мазепа, як і личить загартованому в боях козаку, зображений мовчазним, його рухи повільні, урівноважені: він спокійно (принаймні зовні) оглянув свого коня і зброю:

*...Коли ж оглядини скінчив,
Дістав баклажку і харчів,
Поставив на обр'усі трав
І почережно частував*

*Усім, що ніздрі так лоскоче,
Самого короля і почет —
Без непокою, як майстрі
Бенкетом правлять у дворі.*

Переклад О. Веретенченка

Король Швеції з вдячністю приймає Мазепине частування, а далі дає гетьману дуже похвальну характеристику, підкреслюючи його самоповагу, уміння цінувати слово (мовчання героя перед наговтом, під час споглядання нищої дійсності — теж один з улюблених мотивів романтизму):

*...І Карл під вигуки зусіль
Прийняв з приємністю хліб-сіль,
І видавалось кожну мить,
Що понад горем він стоїть.
Тоді почав: — У всіх із нас*

*Могутній дух в серцях не згас,
Та хто між нами, хоч один,
Здобутись міг на більший чин
І менш сказати взагалі,
Ніж ти, Мазено!..*

Переклад О. Веретенченка

«Романтичний міф»

Отже, старий український гетьман на прохання молодого шведського короля пригадує давні події (і тут розпочинається «романтичний міф» про Мазепу): його, тоді юного придворного польського короля, закоханого в аристократку, прив'язали неодягненим до спини дикого коня, якого відпустили у широкий степ не просто на погибель, а на повільну жахливу смерть: якщо не від сонячних опіків або не від води під час переправи через ріки, то від хижаків, які могли наздогнати коня (саме цей драматичний момент відтворений на відомій картині французького маляра Ораса Верне, фрагмент якої зображено на поштовій марці з Монако). Однак попри всі небезпеки Мазепа не лише не загинув, а й згодом став гетьманом України:

*...О знав би я, що оживу —
Й візьму гетьманську булаву!
Так був я гнаний на коні
У далину широкополу.
Старий безумець! — він мені
Проклав дорогу до престолу...*

Переклад О. Веретенченка

Можливо, він розповідає це молодому королю, не лише для розради а й щоб подарувати йому надію: не все скінчено, поразка може стати плацдармом для нового, ще вищого злету, як це сталося колись із самим молодим Мазепою:

*Забудь свої незгоди злі,
Забудь свої пекельні болі:
Ніхто із смертних на землі
Не відгадає своєї долі.*

Переклад О. Веретенченка



Марка із зображенням
Байрона і Мазепи
(Монако)

У поемі «Мазепа» європейський читач (який добре знав усі чутки про знаменитого Байрона) знаходив приховані автобіографічні мотиви самого її автора. Як мовилося, під час створення поеми про козацького гетьмана Байрон був закоханий у Терезу Гвіччіолі. Вольтер в «Історії Карла XII» імені коханої Мазепи не назвав, а в Байрона вона отримала конкретне ім'я — Тереза. Старий Мазепа так згадує події півстолітньої давнини:

*...Мені здається, що вона
Струнка, вродлива і ставна
Біжить до мене від берези...
Ах, образ юної Терези,
І досі, нібито живий,
Стоїть у пам'яті мойй.*

Переклад О. Веретенченка



*Невідомий художник.
Народ звільняє І. Мазепу.
XIX ст.*

Поема довершена формально: вона починається й закінчується описом табору переможених шведів (т. зв. «обрамлення» — від «рамка»), а основну частину становить розповідь старого гетьмана Мазепи про свою давню страшну пригоду...

Літературне від Луния

Володимир Сосюра

МАЗЕПА

Кого це кінь несе у полі
З скаженим тупотом у синь?
І за конем у далі голі
Між довгих трав стрибає тінь.
Юнак прив'язаний до нього,
З спини його звисає вниз.
Йому скрутили руки й ноги
Ремнями туго... Моря бриз
Нагадає безмежне поле.
Під вітром трави, як води
Мінливі пасма на просторі,
Все хилиться туди й сюди,
Неначе хвилі в синім морі...
За жінку пана постраждав
Юнак і мчить безмежним степом
І тоне в океані трав...
Хто цей юнак?
Та це ж Мазепа...
Йому нічого вже не треба, —
Коня частиною він став.

В нестямі він. І кров обличчя
Ось-ось розірве... Небеса
До нього хиляться все ближче,
А голова його звиса
З коня все нижче і все нижче...
Та що це — зникла в травах тінь,
І вдарився об землю кінь!..
Його сховали довгі трави
В своїй зеленій глушині!..
Лиш чули хрип його кривавий
Орли в гарячій вишині...
Та ось наблизилося двоє
І з коней злізли. Юнака
Звільнила дужая рука,
Ремні розрізавши тугі,
І затремтіли довгі вії...
А вдалині тумани гір...
Неначе обважнілі хмари...
Одкрив Мазепа синій зір,
А перед ним стоять татари...

Європа зустріла твір Байрона захоплено. Наприклад, О. Пушкін, який згодом теж створив образ Мазепи, так відгукнувся на поему «володаря дум» поетів-романтиків: *«Байрон був вражений картиною людини, прив'язаної до коня, що мчав її степами. Картина, звичайно, поетична, — і за це, погляньте-но, що він з нею зробив!.. Який подум'яний витвір, який широкий швидкий пензель!»*



1. У чому вбачав своє призначення письменника Дж. Байрон? **2.** Після якої події поет записав у щоденнику, що на ранок він прокинувся знаменитим? **3.** Що примусило його покинути Англію? **4.** Як життя і творчість письменника пов'язані із суспільним і політичним життям того часу? **5.** Чи має творчість поета автобіографічний характер? **6.** Яку роль відіграв Байрон у розвитку англійського й світового романтизму? **7.** До якої течії романтизму можна віднести творчість Байрона? **8.** Чи втілені у творчості Байрона настрої світової скорботи?



9. Дайте визначення поняття «байронічний герой». Чи має це явище виключно літературний характер? **10.** До якої збірки належить вірш «Мій дух, як ніч...»? Що стало його сюжетною основою? **11.** Що стало причиною суму й страждань ліричного героя вірша «Мій дух, як ніч...»? **12.** Порівняйте міф про Прометея, який ви читали в шостому класі, з віршем Байрона. Чому поет використав саме цей міфологічний образ? **13.** Охарактеризуйте ліричного героя поезій Байрона (на прикладі прочитаних творів). Доведіть, що це романтичний герой. **14.** Де Байрон запозичив сюжет поеми «Мазепа»? **15.** Визначте роль обрамлення в поемі «Мазепа». Чи випадково для основної оповіді автор обирає форму спогадів? **16.** Що привабило письменника в постаті Мазепи? Як ви думаєте, що спонукало його до написання поеми саме на цей сюжет? **17.** Доберіть цитати до характеристики образу Мазепи. Чи можна назвати його байронічним героєм? Обґрунтуйте свою точку зору. **18.** У деяких художніх творах (особливо російських) Мазепа постає в ролі зрадника. Як його постать змальовує Байрон? Чи згодні ви з такою інтерпретацією? **19.** Чому Байрон називає Мазепу титаном? Чи є в цьому якийсь зв'язок із титаном Прометеем? Відповідь аргументуйте. **20.** Проаналізуйте сцени «Опис українського степу» та «Мазепа в українській хаті». Якою постає Україна на сторінках поеми? Які почуття особисто у вас викликають ці епізоди? **21.** Працюючи над поемою, Байрон не вивчав ні автентичних історичних джерел, ані будь-якої іншої літератури про Україну. Чи вдалося поету передати «місцевий колорит» українського краю? Відповідь аргументуйте. **22.** Чому Байрона називали «Прометеем XIX ст.»?



23. За мотивами творчості Байрона напишіть есе на одну з тем: «Прометей XIX століття»; «Дух бунтарства — не покути — найважчі розбиває пута».



АДАМ МІЦКЕВИЧ

(1798–1855)

*Чому так світяться громадою ясною
Зірки, до польської обернені землі?*

*.....
Ні, краще сперечатись з бурею,
Останню мить віддати боротьбі.*

А. Міцкевич

Адам Міцкевич — видатний польський поет. Його значення в польській літературі можна порівняти з роллю Р. Бернса в шотландській, Т. Шевченка — в українській, Ш. Петефі — в угорській, О. Пушкіна — у російській. Він був також родоначальником нової польської літератури. Тож мав рацію М. Чернишевський, заявивши: *«Відколи в поляків з'явився Міцкевич, не визнавати польську літературу означало б тільки виявляти власну дикість»*.

Адам Міцкевич народився 24 грудня 1798 р. в Литві на хуторі Заосся, біля міста Новогрудка (нині Гродненська область Білорусі). Від XIV ст. Литва й Польща були єдиною державою. У тих колах суспільства, до яких належала родина поета, шанували польську культуру і мову. Цим пояснюється те, що у творчості Міцкевича польський патріотизм поєднується з гарячою любов'ю до Литви, її природи та звичаїв. Хоча дитинство Адама пройшло в Білорусії та Литві, ці країни для нього були складовою, невід'ємною частиною колись великої Польщі — Речі Посполитої.

У домі Міцкевичів панував волелюбний дух польського патріотизму. Тож не дивно, що провідною темою творчості поета стало оспівування батьківщини, її славного минулого, а також біль за неї, розподілену між Росією, Австрією й Пруссією.

Із 1815 р. Міцкевич навчався в університеті міста Вільно (нині — Вільнюс), який тоді був осередком польської культури, національного культурного руху. Спочатку він був студентом фізико-математичного факультету, згодом — філологічного. У 1817 р. поет разом зі своїми однодумцями створив таємне «Товариство філоматів» («любителів науки»), на зразок якого почали виникати аналогічні групи «променистих», «філаретів» («любителів доброчесності»). Це була справжня нелегальна мережа зі своїми конспіративними зв'язками навіть за межами Литви. Легальних засобів пропаганди своїх ідей у «філаретів»-«філоматів» не було, тож вони звернулися до літературної творчості.

Через художнє слово філомати намагалися прилучити якомога більше людей до тих цінностей, що вони сповідували й які вели до одного — служіння батьківщині. Їхньою кінцевою метою були неза-

лежність та об'єднання Польщі. У цих гуртках розпочалася поетична творчість Міцкевича. Після закінчення університету він поїхав учителювати в Ковель, де став одним з активних членів таємної організації. Його поезії «Пісня філаретів» і «Ода до молодості» (1820) були надзвичайно популярними серед учасників цього руху.

Саме в ці роки поет створив дві великі поеми — «Дзяди» (II та IV частини) (1823) і «Гражина» (1823), які разом зі збіркою «Балади і романси» (1822) поставили його в авангард європейського романтизму. А поема «Дзяди» засвідчила ще й схильність автора до поєднання декількох романтичних тенденцій: «синтетизм», розімкненість форми в ній зливається з використанням глибоких фольклорних коренів, слов'янської міфології. Усе це дає підстави визначити його творчість як апогей, найвищий вияв польського романтизму.

У 1823 р. російські власті (особливо лютував і вислужувався перед царем запеклий ворог усього польського сенатор Новосільцев) розгромили філомато-філаретський рух. Міцкевич разом зі своїми однодумцями опинився у в'язниці Базиліанського монастиря у Вільно. Друзі поета у своїх свідченнях щодо його участі в підпільному русі висловлювалися дуже обережно. Міцкевичу було наказано протягом 48 годин покинути територію, що адміністративно належала до Королівства Польського й межувала з ним, і виїхати до внутрішніх губерній Російської імперії. Інших членів організації покарали суворіше — їх віддали в солдати або відправили на довічне заслання й поселення у віддалених місцях величезної Російської імперії.

25 жовтня 1824 р. поет залишив рідну землю, куди йому вже не судилося повернутися. Саме тоді в Росії активно діяли підпільні товариства декабристів, із багатьма учасниками яких (Бестужевим, Рілеєвим та ін.) Міцкевич познайомився.

Проте і в засланні поет зумів налагодити зв'язки з польською діаспорою, він мріяв і клопотався про видання польського часопису, познайомився з представниками російської інтелігенції. Майже весь 1825 р. Міцкевич провів в Україні, зокрема в Криму і в Одесі, де на Дерибасівській вулиці нині можна побачити присвячену йому меморіальну дошку. Він шукав роботу, навіть збирався викладати в Київському університеті (як свого часу Микола Гоголь) і писав вірші, які майже відразу перекладали на російську мову. Серед перекладачів був і О. Пушкін, з яким А. Міцкевич познайомився восени 1826 р. в Москві.

Це було знайомство двох опальних поетів. Пушкін, який теж свого часу побував на засланні в Одесі, шойно повернувся зі свого другого заслання з Михайлівського. Тож спілкування двох ровесників, які у своїх національних літературах посідали чільні місця, переросло в приязнь. Стосунки Пушкіна й Міцкевича не зруйнували навіть діаметрально протилежні погляди на розгром польського повстання 1830 р. Для польського поета це було несправедливе

придушення волевиявлення його народу, для російського — справедлива покара «буйної черні» (О. Пушкін. «Он между нами жил», 1834), яка зазіхала на єдність і велич Росії.

Міцкевич написав **«Кримські сонети»** (1826) й епічну поему в байронівській манері **«Конрад Валленрод»** (1828), які стали свідченням його поетичної зрілості. Водночас вони засвідчили незмінність патріотичних поглядів поета, якого не злякали переслідування режиму. Так, у поемі **«Конрад Валленрод»** (до якої входить балада **«Альпухара»**) він описав подвиг і самопожертву патріоталитовця, який самотужки «обезголював гідру» німецького Тевтонського ордену, що загрожував його вітчизні.

У травні 1829 р. Міцкевичу вдалося те, про що мріяв Пушкін: він отримав дозвіл покинути Росію і виїхати до Європи. Звістка про повстання поляків у Варшаві (1830) застала його вже в Римі. З якими почуттями пробирався він через Францію й Німеччину, аби бути ближче до батьківщини? Що відчував, коли був за кілька кілометрів від кордону Королівства Польського, знаючи, що Варшава звільнена польськими повстанцями? Що завадило йому приєднатися до них? Збіг обставин? Зневіреність у перемозі співвітчизників? Передчуття остаточної руйнації польських старожитностей? Особиста нерішучість? А може, щось ще? Про це ми, напевно, не дізнаємося ніколи...

Мандри втікача-емігранта тривали. Зрештою Міцкевич опинився в Парижі, продовжуючи служити вітчизні тим, що в нього не міг відібрати ніхто, — своїм талантом. У 1832–1834 рр. були написані два його визначні твори: **III частина «Дзядів»** і роман у віршах **«Пан Тадеуш»**.

У III частині **«Дзядів»** автор висвітлив свою «месіанську» ідею, відводячи полякам таке саме місце поміж інших народів, яке мав Христос серед людей: Польща була розіп'ята, але воскресне й покладе початок новій історичній добі. Є в цій частині також додаток, який іноді (наприклад, І. Франко) називають окремою поемою. Однак це частина ширшого полотна, і читач, який не злякається вже згаданих «творчого безладу» та «геніальної хаотичності» тексту поеми, переконається в цьому сам. До цього додатка входить розділ **«Передмістя столиці»**. Аж ось коли польський емігрант-парижанин пригадав той шлях, який долав десять років тому від рідної домівки до далекого Петербурга. Багатьох діячів європейської культури вражав опис мертвої зимової дороги, а увагу російських цензорів привернув фрагмент, де описані численні жертви, які були принесені під час будівництва Петербурга на мертвих фінських болотах:



Монета
із зображенням
А. Міцкевича

Ad Fontes

Від перших променів відродження української літератури тягнеться аж до нашого часу, як нитка червона, вплив Міцкевича на поетичну творчість українських поетів... На мою думку, цей вплив в українській літературі не тільки не можна вважати за вичерпаний, але навпаки, із сильнішим і ширшим розвитком цієї літератури він перетворюється в суцільний та здоровий врожай, зерна якого геній польського поета посіяв у ряді поколінь українського народу.

І. Франко

*...Щоб цезарям звести театр, колись
Пролито в Римі цілу річку золота.
А тут, щоб ці палати возвелось,
Надлючі слуги і царі-тирани
Проляли сліз і крові океани;
Щоб камені звезти для цих будов,
Скільки придумано таємних змов,
Скільки невинних вигнано чи вбито,
Скільки зграбовано несамовито
Країв — щоб закупити все, що є —
В Парижах, в Лондонах — ну,
що там ціни! —*

*За кров Литви, за сльози України,
За злото Польщі — все добро сіє
Збудовано, возведено чертоги,
Вином шампанським вимито підлоги.*

Переклад Д. Павличка

Загалом у поемі «Дзяди» відтворені реальні історичні події 1823–1824 рр. — переслідування царською владою молодіжної організації «Філарети». Не дивно, що така тематика й точка зору в Росії не віталася, тож III частину «Дзядів» царизм заборонив (збереглися доноси попечителя Київського учбового округу від 15 серпня 1837 р. зі скаргами, що київські студенти читають цю заборонену частину поеми Міцкевича). Як бачимо, від часу її написання в еміграції минуло якихось рік-два, а поема вже була відома в Києві. Та й Україна в боргу не залишалася — 1846 р. Тарас Шевченко передав Адаму Міцкевичу до Парижа рукопис своєї поеми «Кавказ». Тож генії двох національних літератур мали подібні політичні погляди.

1830-і роки — фактично останній період творчості поета. У 1840 р. в Парижі, у Колеж де Франс, відкрилася кафедра слов'янських літератур. Міцкевич прийняв пропозицію працювати там: він убачав у цьому можливість патріотичного служіння батьківщині, став першим професором слов'янської літератури у Франції, де працював до 1852 р. Збереглися захоплені відгуки про його лекції, на яких, зокрема, розглядалися давньоруське «Слово о полку Ігоревім» та українські думи.

Коли Європу охопила «весна народів» 1848 р., Міцкевич організував польський легіон, який був позбавлений можливості боротися за незалежність власного народу, а тому воював за свободу італійців. У 1854 р. з'явилася ще одна надія — Франція й Англія виступили проти Росії на боці Туреччини в Кримській війні. Поет вірив, що поразка імперії й тиск держав-переможниць дасть Польщі шанс, якщо не вибороти незалежність, то домогтися певних поступок від царської влади. Для досягнення цієї мети необхідна

була найактивніша участь поляків у війні. І Міцкевич почав формувати польські легіони, які б воювали на боці Туреччини, для чого прибув до Константинополя (Стамбула). Там він захворів на холеру і 26 листопада 1855 р. помер. Міцкевич похований далеко від рідної Литви, що він передбачав і чого так боявся («Гробниця Потоцької»). У 1890 р. прах поета перевезли з Парижа до Кракова і помістили в саркофаг у Вавельському кафедральному соборі.

«КРИМСЬКІ СОНЕТИ» (1826)

Творча історія та художні особливості

Перебуваючи в Криму в 1825 р., Міцкевич писав «Кримські сонети». Цикл викликав неоднозначні відгуки сучасників, особливо поляків. Поетові закидали, що в його творах надто багато екзотики:

«Усе це, можливо, кримське, турецьке, татарське, але не польське... Наперекір доброму смаку й розуму, Міцкевич несе щось незрозуміле, дике, даючи мішанину зі слів незрозумілої мови», — писав один з його співвітчизників. Подібна реакція не стала для Міцкевича несподіваною. «Сентиментальні дами осудили мене за надто земні почуття, салони — за вирази в стилі покоївок, учені-класики — за татарщину, мовознавці — за помилки», — написав він в одному з листів.

«Кримські сонети», для яких поет обрав форму італійського сонета, уперше були надруковані в грудні 1826 р. в Москві, а через декілька місяців з'явився їхній прозовий переклад російською мовою, що дав змогу перекладачеві назвати Міцкевича уособленням літературної слави його народу та порівняти деякі його сонети «з *кращими строфами Байрона*».

Епіграфом до «Кримських сонетів» автор обрав слова Гете з додатку до «Західно-східного дивану»: «*Хто хоче зрозуміти поета, повинен побувати в поетовій країні*». Прочитавши сонети, можна зробити висновок, що справжньою батьківщиною поета є його душа, хоча рідна Литва (для Міцкевича вона — частина могутньої держави Речі Посполитої, що простяглася «*від моря до моря*») не відпускає ліричного героя ні на мить. Коли він споглядає гробницю бранки, яка начебто була польською князівною, йому вчуваються слова, «*що чує у ріднім краї*»; коли він милується зоряним кримським небом, йому здається, що навіть зірки «*до польської обернени землі*», а солодкоголосий солов'їний спів в урочищі Байдари не може зрівнятися з шумом лісів на батьківщині.

Ліричний герой збірки — пілігрим, мандрівник-вигнанець. Буйна й незвична для нього природа Криму є одночасно джерелом жаданої душевної рівноваги, тлом для його роздумів, німим свідком тривожних снів. Хай би що не зустрічав ліричний герой під час своєї подорожі, які б незвичні картини його не супроводжували, скрізь відчуються потаємна туга за далекою батьківщиною та сумні роздуми

про долю вигнанця. «Кримські сонети» постають своєрідним поетичним щоденником ліричного героя, та й самого Міцкевича, сторінки якого сповнені спогадами про рідну Литву-Польщу. Мандри Кримом, споглядання казкової природи півострова, зустріч із минулою славою колись могутнього Кримського ханства й носіями його містичного знання зміцнили ліричного героя. В останніх сонетах циклу це вже не той недосвідчений юнак, який розпочав мандрівку далеким екзотичним краєм («Сходом у мініатюрі»), не знаючи, що його чекає, а особистість, яка прагне активного життя. Зміцнівши не лише фізично, а й збагатившись духовно: відкривши красу чужої землі, він навчився ще більше цінувати рідну землю.

«Кримські сонети» стали непересічним явищем романтичної літератури, адже в них повною мірою знайшли відображення всі характерні риси цього літературного напрямку. Основою віршів були кримські казки, перекази та легенди. За формою переважна більшість сонетів є ліричною сповіддю. Ліричний герой, як і личить романтичному образу, — це самотник, мандрівник, людина, яка кидає виклик долі. Картини, що постають перед читачем, тяжіють до екзотичного й виняткового, а пейзаж часто має характерний для романтиків трагічний колорит, як, наприклад, у сонеті «Буря», несе лірично-емоційне навантаження. Мова сонетів — барвіста, насичена яскравими метафорами й порівняннями.

У цій збірці Міцкевичу вдалося поєднати пейзажну лірику з філософською та розкрити глибину душевних переживань героя. На той час це було нове слово в літературі, тому збірка відразу була перекладена кількома європейськими мовами. Повний переклад «Кримських сонетів» українською мовою першим здійснив Л. Боровиковський. До цього циклу зверталися українські поети й перекладачі ХХ ст. (М. Рильський, М. Зеров, Борис Тен та ін.).

«Буря»

За основу сонета «Буря» взято автобіографічні мотиви. Під час однієї морської подорожі Міцкевич потрапив у шторм. Він був таким сильним, що всі, утративши надію на порятунок, чекали смерті. Почуття й переживання поета стали основою цього сонета. Буря — один з улюблених романтиками образів — набуває символічного значення. Це стихія, якій неможливо протистояти:

*Вітрила зірвано, ревіння, шум завії,
Тривожні голоси і попіл зловісний рик,
Із рук матросових останок ливни зник,
Згасає сонця диск — і гаснуть з ним надії.*

Переклад Д. Павличка

Неймовірна сила бурі підкреслюється надзвичайно яскравими метафорами: величезні хвилі навколо — шумливі стіни, «що вгору

зносяться в безумній круговерті». Це природне явище уособлює «жорстокий геній смерті», що ступив на корабель і, як воїн, іде на приступ, сіючи навколо відчай і жах.

По-різному поводяться приречені на загибель люди:

*Півмертві там лежать, той руки он ламає,
А той товаришам прощання посилає,
Той ревно молиться, щоб гибелі втекти.*

Переклад Д. Павличка

Однак є на кораблі «самотній чужаниця», який не підкорився загальним настроям, він наче знаходиться осторонь, спостерігаючи, що відбувається навколо, ніби цей шторм зовсім його не стосується. Він, самотній серед гурту людей, з якими його не змогло об'єднати навіть спільне нещастя, перемагає бурю, адже вірить у щастя для тих, хто не втратив надії, «хто друзів має ще, хто може ще молитися».



*Пам'ятник
А. Міцкевичу
у Львові*

«Бахчисарай»

Невелике кримське місто Бахчисарай було для Міцкевича насамперед столицею Кримського ханства, від могутності якого залишилися хіба що руїни колись надзвичайно прекрасного ханського палацу з унікальним водограєм, що отримав назву «Фонтан сліз». Із ним пов'язана поетична легенда, яка була добре відома поетові.

Могутній хан Гірей закохався в дівчину, відому під іменем Діляри-Бікеч (прекрасна дівчина). Ким вона була насправді, ніхто не знає. Одні вважали її грузинкою, інші — гречанкою, а хтось був упевнений, що вона була зі славетного польського роду князів Потоцьких. Сучасник і добрий знайомий Міцкевича, російський поет О. Пушкін у поемі «Бахчисарайський фонтан» зобразив юну красуню полькою. Горда дівчина загинула від рук підступної Зареми, засліпленої ревностями. Невтішний Гірей наказав поховати свою кохану в мавзолеї (у Міцкевича він змальований як гробниця Потоцької) й спорудити поряд «Фонтан сліз», який повинен був оплакувати прекрасну Діляру-Бікеч. Згодом фонтан перенесли у внутрішній дворик палацу, де ним і нині можуть милуватися туристи, які відвідують Бахчисарай.

Ліричний герой, відвідавши колись прекрасний палац хана Гірея, вражений фонтаном, який, попри руїни, занепад і безлюддя, продовжує оплакувати кохану Гірея. Героя приваблює не стільки вишуканість водограю, скільки контраст між колишньою величчю, єдиним свідком якої залишився фонтан, і занепадом і руїнами колись могутньої держави (чи не нагадувало це поету долю Польщі?):

«ФОНТАН СЛІЗ»

Одна з коштовних перлин Бахчисарая — «Фонтан сліз», ушлюблений А. Міцкевичем і О. Пушкіним. Його збудовано 1764 р. на честь рано померлої дружини кримського хана Гірея. У ніші мармурової плити, прикрашеної рослинним орнаментом, розташовані чаші. У верхній частині ніші вирізана квітка лотоса з п'ятьма пелюстками, що символізують людське обличчя. Із цієї квітки крапля за краплею падають «сльози» у верхню середню чашу. Коли вона наповнюється, краплини води переливаються у нижчі маленькі бокові чаші, із яких — у наступну велику середню. Це роздвоєння потоку, а потім його об'єднання повторюється тричі. Біля підніжжя пам'ятника майстер зобразив схожу на равлика спіраль, що символізує продовження життя. Легенда пояснює символіку фонтана: мармурова квітка подібна до ока, з якого падають сльози, що наповнюють журбою «чашу серця». Час лікує її, і вона затихає. Однак пам'ять знову воскрешає журбу. Так триває все життя: страждання змінюються просвітленням і навпаки — доки людина не закінчить свій земний шлях і наблизиться до порогу вічності, яку символізує спіраль.



«Фонтан сліз» у Бахчисарай

*Великі та німі Гіреїв двір і сад!
По ганках, що мели покірних*

*баш тюрбани,
Через потуги трон і любовців дивани
Литає сарана, повзе холодний гад.*

Переклад Д. Павличка

Це примушує його, наче він підслухав шепіт падаючих краплин води, зробити висновок, що все земне, матеріальне, збудоване людьми, яким би пишним воно не було, тлінне. Лише природа є вічною, адже таємниця бахчисарайського фонтану полягає в тому, що, на відміну від усіх інших, які залежать від людей та їхніх різноманітних інженерних задумок, завдяки яким вода падає зверху вниз, він живиться з природного джерела, яке й «штовхає» воду нагору.

«Гробниця Потоцької»

Сонет «Гробниця Потоцької» є своєрідним продовженням сонета «Бахчисарай». У цьому вірші поет згадує легенду про вродливу полонянку кримського хана, чия смерть оплакував «Фонтан сліз», яку поховали в пишній гробниці. У сонеті ліричний герой розмірковує про долю прекрасної бранки. Юна дівчина, яку він називає «трояндою молодю», зів'яла на чужині. Її життя було сповнене контрасту. Дівчину оточував чудовий край, завітаний весною, але прожити в цій красі дні залишали за собою лише «спогадів черву», що й підточило прекрасну троянду. За чим тужила молода невольниця? Чого їй бракувало? Яка печаль оповила її серце? Відповідь ми отримуємо в другій строфі. Яскраві південні зірки ввижаються ліричному герою такими пломенистими через те, що їх

на небосхилі красуня повипікала «огненною сльозою», тужачи за рідною землею. Століття розділяє юну Потоцьку й ліричного героя, а зорі так і залишаються повернутими до польської землі.

Роздуми про трагічну долю співвітчизниці змушують героя замислитись і над власним життям. Він відчуває, що теж помре на чужині, мріє хоча б від мандрівників почути рідну мову й залишитися в пам'яті нащадків:

*О полько! Як і ти, я вмру на чужині;
Хай приязна рука мене хоч поховає!
Тут мандрівці ведуть розмови негучні,*

*І вчую я слова, що чув у ріднім краї;
Поет, складаючи тобі на честь пісні,
Побачить гроб і мій — для мене заспіває.*

Переклад Д. Павличка



*В. Ванькович.
А. Міцкевич на Аюдазі.
1828 р.*

«Пілігрим»

У циклі «Кримські сонети» вірш «Пілігрим» займає особливе місце. Внутрішній сюжет циклу розвивається як подорож ліричного героя Кримом. Проте він не просто подорожний, а пілігрим, тобто людина, яка мандрує до святих місць. У вірші, що будується як роздуми ліричного героя, ми знаходимо відповіді на багато запитань, які турбують пілігрима.

У попередніх сонетах природа виступала як могутня сила, що може знищити людину («Буря»), і своєю вічною красою протистоїть приреченості земного («Бахчисарай», «Гробниця Потоцької»). Натомість у сонеті «Пілігрим» лунає мотив єдності людини й природи. Прекрасні навколишні краєвиди не лише чарують ліричного героя, а й нагадують про рідну землю. «Країна розкоші» з її ясною блакиттю й чарівними обличчями, казкове урочище Байдари, що заворює всіх солов'їними співами, та інші ніжні красоти примушують ще більше захоплюватися природою рідного краю:

*О Литво! Шум лісів, породжених тобою,
Миліший, ніж Байдар, всі солов'ї гучні,
І більше я радів твоїй трясовині,
Як цим шовковицям з їх ніжною красою!*

Переклад Д. Павличка

Надзвичайно потужно, як, зрештою, і в усьому циклі, у сонеті звучать **автобіографічні мотиви** — зокрема кохання до Марилі Верещак. Ліричний герой згадує про свою кохану, яка залишилася в далекому рідному краї. Він не забув про неї, пережите протягом мандрівки Кримом не витіснило кохання з його серця, але впевненості в тому, що кохана його чекає, немає:

*На лоні красоти, серед казкових див,
Чом лину серцем я до молодого ранку,
До тої, що колись так ніжно полюбив?*

*В краю, заказанім для мене, ти, коханко,
Як ходиш по моїх недавніх ще слідах,
Чи згадуєш хоч іноді в думках?*

Переклад Д. Павличка

«ДЗЯДИ» (1823–1832)

Творча історія, жанрові особливості

«Дзяди» — неймовірно масштабний твір, складний комплекс різночасових поетичних і драматичних фрагментів. Над ним поет працював кілька років, але так і не закінчив його. Твір поділяється на чотири частини, названі за місцем створення: друга й четверта (1823) називаються **віленськими**, а перша й третя (1832) — **дрезденськими**. Назву твору дав старовинний білорусько-польський обряд поминання душ померлих — Дзяди, що відзначається 1 листопада. Головний герой — юнак Густав, який страждає через нерозділене кохання (II й IV ч.), згодом опиняється в царському казематі (III ч.). Герой переймається долею вітчизни й людства, ніщо вже не нагадує в ньому колишнього закоханого, тож він бере собі нове ім'я — Конрад. Душа юнака стає полем бою між Богом і дияволом. Долаючи власний егоїзм, герой уступає в боротьбу і саме в ній знаходить сенс життя. Міцкевич ніби поєднує в образі Конрада характерні риси Гамлета й Фауста.

Дрезденські «Дзяди» — це синтез політики, історії й філософії. А в пророцтвах ксьондза Петра Міцкевич передав своє бачення майбутнього Європи.

У драматичній формі написані I і II частини поеми, де реконструйований обряд Дзядів. Найбільш «сценічною» є III частина. Це одна з перших у літературі документальних драм, де відтворено епізоди слідства по справі таємних студентських організацій у Литві. У IV частині Міцкевич обрав форму діалогу, а деякі її фрагменти наближаються до середньовічної містерії та видіння.

Зміст і проблематика

II частина. Дія відбувається на цвинтарі в ніч Дзядів. Віщун виглядає душі померлих, які не знайшли спокою на тому світі. Першими підлетіли душі двох дітей, які попросили у своєї мами гірчичних зерен, адже за життя вони не знали ніякого горя, тому для них закрыта дорога на небо: *«Хто ні разу не знав гіркоти, / В небі втіхи не знайде ніколи»* (тут і далі переклад В. Гуменюка).

Віщун дає їм те, що вони просять, і закликає інші душі. Наступною з'являється страшна мара в супроводі круків, сов і орлиць. Привид просить присутніх упізнати його, адже він — їхній пан. Після смерті його душа блукає світом, її мучить вічний голод і спрага, з усіх боків шарпає хиже птаство. Він мріє полинути до пекла, де легше терпіти страшні муки, аніж «*вічно по землі блукати*», просить у присутніх крапельку води та два зерна пшениці. Проте птахи, що супроводжують мару, говорять, що не дадуть йому ані випити води, ані з'їсти зерняток, адже за життя, коли вони були людьми, він над ними знушався: чоловіка, який голодував три дні, наказав жорстоко відшмагати за кілька струшених яблук; прогнав від порога матір із дітям на руках, які помирали з голоду, і вони замерзли край дороги. Віщун проганяє примару. Наступним був дух молодої дівчини, яка за життя не знала кохання й сміялася із закоханих у неї, тому й не може потрапити на небо. Віщун обіцяє їй, що через два літа вона стане за небесним порогом. Провидець помічає, як до пастушки в жалобі прилинула мара. Привид не відгукується на заклики віщуну, і, коли з каплиці вирішили вивести пастушку, він рушив за нею.

IV частина. Дія відбувається в помешканні священика в ніч Дзядів. Він разом із дітьми молиться. З'являється відлюдник у дивному вбранні. На запитання священика хто він і звідки йде, той відмовився відповісти, але з його слів зрозуміло, що в цих краях не був три літа. Колись відлюдник був закоханий до безтями, але красуня знехтувала його почуттями. Він покинув рідні краї, а коли повернувся, то застав зруйнований і пустий дім — батьки померли. Священик упізнав у ньому свого колишнього найкращого учня Густава й почав його вмовляти, адже, окрім кохання, є багато іншого, заради чого варто жити. Однак для відлюдника сенс існування — його почуття та уява. Він хоче заподіяти собі смерть, але рана виявилася не смертельною. Густав запитав у священика, чи вірить він у Бога і чому нехтує Дзядами. Той відповів, що Дзяди — язичницькі забобони, із якими церква має

Літературне від'юня

Станіслав Шевченко

МІЦКЕВИЧ В УКРАЇНІ

Одеса... Київ... Площа Конрактова,
у барвах витинанок і шитва.
Світ ярмаркує, у ярмі медова
лиш брага й україночки брова...

І тут, і там невидимі тенета,
а воля — то лиш видиво поета...
Адаме! Відчиняв ти словом брами
у вічне, хоч метався по світах.

Тебе кохала Муза вечорами,
а ти літав до Свितязя у снах
і над Литви німотними борами:
чи не подасть Мариля ніжний знак?

Простеляться віки, немов алеї,
аби у снах ти знову йшов до неї...

боротися. Однак відлюдник просить повернути народу споконвічний обряд... Годинник відбиває, співає півень, гасне лампада, і Густав зникає.

III частина. Дія розпочинається у в'язниці у Вільно, на яку перетворений монастир Базилян, у ніч перед католицьким Різдвом. У в'язниці утримують польських патріотів. Ангел, який охороняє в'язня, сповістив, що на нього чекає воля. Однак в'язень не надто радіє цьому, адже: *«Та з ласки ворога не воля, а мана. / Як знімуть москалі кайдани з ніг і рук, / То душу закують — і я зазнаю мук / Вигнання!..»*

Він пише на одній стіні: *«Густав помер 1823 р. 1 листопада»*, а на іншій: *«Тут народився Конрад 1823 р. 1 листопада»*. Кілька молодих в'язнів домовляються прийти в камеру Конрада, бо він тут новенький, обмінятися новинами й зустріти Різдво. Вартовим буде капрал поляк, який попередить про небезпеку. В'язні цікавляться в новачків, за що їх заарештували. Жегота каже, що був далекий від політики, тому думає, що його виправдають, бо за ним немає вини. Його сподівання розвіює Томаш: Новосільцев розпочав у Литві репресії, щоб вислужитися перед царем, тож він викриє «змову», навіть якщо її немає. У Яцека залишилася вдома вагітна дружина. Фелікс Якубовський напрозорчив майбутній дитині «славне» життя — царський суд і заслання. В'язні відрізані від навколишнього світу й не розрізняють вечора від ранку, їх морять голодом, але їхній дух незламний. Ян Соболевський, який був у місті, куди його викликали на допит, розповів сумці новини: багато поляків відправили в Сибір, в основному школярів, які вчилися в польській школі. Серед них був колишній красень і веселун Янчевський, надзвичайно змарнілий. Коли він побачив сльози оточуючих, які проводжали засуджених, то *«Вмить звівся, тричі він всім голосно гука, / Здійнявши капелюх: “Ні, Польща не загине!”»*

Довелося Соболевському побачити й смерть колишнього товариша по ув'язненню Василевського. Він був змучений тортурами, ледве-ледве переставляв ноги й помер, не дійшовши до кибитки, якою його мали доправити в Сибір. Ця кончина розчулила навіть солдата-конвоїра: він крадькома витирив сльози. У людей, які зібралися на площі, вирвався зойк із грудей. Саме в цю мить наказали рушати, усіх присутніх почали розганяти нагаями. Вислухавши розповідь, Юзеф дійшов висновку, що царя навчає підступності сам сатана. Тоді Жегота розповідає байку Горещького: вигнавши людей із раю, Бог наказав ангелам розсипати вздовж їхнього шляху збіжжя, аби вони не померли з голоду. Однак Адам, не знаючи, що робити із зерном, оминув його. Жито побачив диявол і вирішив сховати його від людей, засипавши землею, й дуже тішився, що зруйнував божественні плани. Однак навесні присипане зерно проросло й забуяло колос-

сям. Жегота робить висновок: *«Ви, через кого в світ все більше йде ганьби, / Не сили й розуму, а хитрості й злоби, / Хто так свободу з вас і віру загребє, / Не Бога ошука — обкрутить сам себе».*

В'язні звернулися до Конрада, щоб він заспівав свою пісню. Наближається патруль, і арештанти швидко розходяться.

Конрад сам у келії. У його душі борються різні почуття. А голоси зліва й справа — слуги диявола та ангели — наче ведуть боротьбу за душу. До келії Конрада входить капрал, ксьондз Петро і ще один в'язень. В'язень переконаний, що Конрад хворий і його необхідно лікувати. Ксьондз випроводжає всіх із келії та починає молитися, бо він побачив, що душа Конрада вже потрапила в лабеті сатани. У суперечці з нечистим ксьондз дізнається, що в Домініканському монастирі знаходиться в'язень, який хоче вкоротити собі віку, а врятувати його може лише святе причастя. Конрад дивується своєму зціленню й засинає. У сусідньому костелі починається різдвяна відправа, а над ксьондзом Петром лунає хор ангелів.

Ксьондз Петро молиться у своїй келії і бачить видіння: Ірод на слав на Польщу страшну біду. На північ течуть дві людські річки: одна — у копальні на каторгу, а інша — переважно діти — у вигнання. Однак поляки очікують пришествя визволителя народу. А тим часом Європа, замість того, щоб захистити Польщу, виправдовує її катів...

У розкішній спальні сенатора сидять двоє чортів. Вони чекають, поки він міцно засне, щоб зтягти його душу в пекло. Вельзевул наказав їм охопити душу сенатора пихою та злобою. А сенатор марить, що його викликав у палац імператор, що він зажив у нього великої ласки. Аж раптом цар відвернувся від сенатора, усі залишають сановника, який потрапив в опалу. Ужахнувшись, він прокидається...

У варшавській вітальні зібралося вишукане товариство. Біля дверей гуртується переважно молодь, яка говорить польською (там обговорюють репресії росіян у Польщі та Литві), а за чайним столиком розмовляють по-французьки (тут говорять про нещодавній бал і шкодують про те, як сумно стало у Варшаві після від'їзду Новосільцева). Так Міцкевич відтворює настрої двох угруповань поляків: патріотичного й національно збайдужілого. Адольф розповідає про сина Ціховських, яких у трьох поколіннях переслідує влада. Коли в'язнів переводили з тюрми й робили прекличку, назвали й Ціховського. Про це розповіли його дружині, яка почала клопотати за чоловіка. Три роки від нього не було жодної звістки, лише доходили чутки про те, що Ціховського катують, але він ні в чому не зізнався. Коли Адольф зустрівся з Ціховським, той його не впізнав — нещасний збожеволів.



*Афіша вистави
«Дзяди».
Початок ХХ ст.*

Тож коли він повернувся додому, то всі здавалися йому зрадниками. Молода дама просила літератора писати саме про такі долі. Розпочинається дискусія, чи варто писати про це й про долю Польщі.

У вестибюлі праворуч двері до слідчої комісії, куди провадять в'язнів. Новосільцев скаржиться, що його обсіли прохачі за арештованих. Тим часом лакей сповістив про купця Каніссена, який вимагає, аби сенатор сплатив рахунок, бо подасть на Новосільцева позов до суду. Натомість сенатор надумав віддати сина купця під слідство. Доктор починає обговорювати із сенатором начебто таємну змову проти влади в Польщі. Далі йдеться про в'язня Роллісона, якого жорстоко побили на слідстві, але він ні в чому не зізнався. До Новосільцева проривається сліпа мати Роллісона, яка просить за свого сина. Вона скаржиться, що її синові завдають тортур. Сенатор удає, ніби нічого про це не знає й обурюється, але відмовляє матері побачитися з ним. Тоді вона просить пустити до сина, який уже помирає, хоча б ксьондза Петра. Новосільцев просить ксьондза залишитися. Він лає лакеїв, які допустили до нього жінку. Доктор підказує сенатору сатанинський план: Роллісон намагається вкоротити собі віку, пориваючись до зачинених вікон. Тож треба перевести його на горішній поверх і залишити біля відчиненого вікна. Ксьондз пророкує доктору та одному з присутніх, Байкову, швидку смерть. Доктор каже, що це явна змова, очолювана Чарторийським, та що начебто є навіть свідки цього. Сенатор обіцяє своїм приспівникам нагороди, якщо вони доведуть існування змови. До вестибюля заходять дами, які забирають сенатора на бал. Бальна зала розділена на дві частини: праву й ліву. На бал уривається пані Роллісон, звинувачуючи Новосільцева в тому, що її сина вбили, викинувши з вікна монастиря на брук. Ксьондз Петро заспокоює жінку, говорячи, що її син, хоч і зраний, але живий. З прокльонами сліпа жінка кидається на сенатора, і той тікає. Починається гроза, від якої гине доктор (пророцтво збувається). Наляканий сенатор дозволяє ксьондзу піти до пораненого Роллісона. Знову чути грім, і гості тікають. Біля дверей ксьондз стикається з Конрадом, якого привели на допит...

...Цвинтар у ніч Дзядів. Віщун і жінка в жалобі бачать привидів. Один із них, пересипаючи срібло з руки в руку, просить забрати його для сиротини, в'язня чи вдови. Наближається ще один мрець — це Байков (і щодо нього збулося пророцтво ксьондза). Його шматують десять псів. Деякі картини, створені Міцкевичем, нагадують сцени з «Божественної комедії» Данте...

**Риси романтизму
в монолозі
Конрада**

Одним із найвідоміших фрагментів «Дзядів» є монолог Конрада (ч. III, дія II, сцена I «Імпровізація»). Тут Міцкевич особливо яскраво демонструє філігранне володіння поетичним

мистецтвом: рима змінює риму, віршовий розмір чергується з іншим розміром, усе це переривається драматичними вставками-репліками (вияв улюбленої романтиками розімкнутості форми творів, змішування різних жанрів). Водночас ці різкі зміни тону й ритму не порушують ані цілісності, ані органічної єдності твору.

У монолозі Конрада є характерна для романтиків думка про богорівність або принаймні **богообраність митця** (див. також «Романтизм. Портрет доби»). Він заявляє, що створює безсмертні пісні, а безсмертя — ознака не людей (смертних), а саме богів:

*...Співаю — й слухаю ті співи,
Як вітру подуви протяжні і грайливі...
Бога, природи то пісня достойна,
Творчості пісня велична і стройна,
Пісня така — то сила і дія,
Пісня така — то безсмертя надія,
Безсмертя чую я, його творити можу, —
А більшого ж і Ти не створиш, Боже?..*

Переклад Бориса Тена

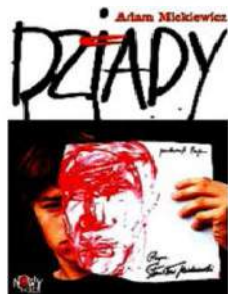
Водночас митець приречений на **самотність** (згадаймо, що самотність — один із лейтмотивів романтизму), його не можуть зрозуміти люди, для яких, власне, він і творить:

*Самотність... В людях що? І що співець для них?
Де той, хто плин думок в піснях моїх почує,
Кому їх дух ясний проміниться не всує?
Нещасний, хто свій хист вигранює для всіх.*

Переклад В. Гуменюка

Третю частину «Дзядів» Міцкевич писав навесні 1832 р. в Дрездені, під важким враженням від розгрому російськими військами варшавського повстання 1830–1831 рр. Тож не випадково герой «віленських Дзядів», закоханий страдалець Густав, саме в ніч Дзядів (1 листопада) «перероджується» на полум'яного патріота Конрада, який засвідчує свою любов до батьківщини:

*В душу прийняв батьківщину,
Єдине — я і вона.
Мільйон мені ім'я, бо за мільйони
З любові мучусь без упину.
В очах — моя земля сумна...*



*Афіша вистави
«Дзяди».
Початок ХХІ ст.*

*...Я люблю весь народ! Я в обійми приймаю
Всі минулі й прийдеши його покоління,
Легідно пригортаю...*

Переклад В. Гуменюка

Отже, у монолозі Конрада, як у краплі води, виявилися характерні риси Міцкевича-поета й національного пророка: непересічний поетичний хист, вільне володіння досягненнями поезики романтизму, патріотизм, щира любов до батьківщини.



1. Пригадайте, які твори Міцкевича ви вивчали в попередніх класах. Яке враження вони на вас справили? **2.** У чому вбачав своє призначення А. Міцкевич? **3.** Що примусило його покинути рідну землю? Чи можна стверджувати, що життя поета було присвячене вітчизні? **4.** Як життя й творчість письменника пов'язані із суспільним і політичним життям того часу? **5.** Чи має творчість поета автобіографічний характер? **6.** Яку роль відіграв Міцкевич у розвитку польського й світового романтизму? **7.** Як життя й творчість Міцкевича пов'язані з Україною? **8.** Що спонукало поета до написання збірки «Кримські сонети»? Яку форму сонета він обрав для своїх віршів?



9. Визначте засоби внутрішнього зв'язку між віршами в збірці. Чи можна говорити про певний сюжет у ній? Відповідь аргументуйте. **10.** Хто є ліричним героєм збірки «Кримські сонети»? Чому він опинився в Криму, до яких святих місць мандрує? **11.** Що є провідною рисою характеру ліричного героя «Кримських сонетів»? Як змінюється він протягом циклу? **12.** Яку роль у збірці відіграє епіграф з Гете: «Хто хоче зрозуміти поета — повинен побувати в поетовій країні»? **13.** Яким постає ліричний герой у сонеті «Пілігрим»? **14.** У якому сонеті збірки лунає ідея єдності людини й природи? **15.** Яку роль відіграє кримська природа в збірці? **16.** Якою є провідна думка сонета «Бахчисарай»? **17.** Як пов'язані між собою сонети «Гробниця Потоцької» та «Бахчисарай»? **18.** Як у «Кримських сонетах» відтворено східний колорит? **19.** Як ліричний герой збірки пов'язаний з природою? Якою є роль природи в його духовному житті? **20.** Порівняйте сонети Міцкевича «Пілігрим» і Петрарки «Щасливі квіти й благовісні трави». Чим викликаний сумний настрій ліричного героя? Яке місце й роль образів природи в розкритті провідної ідеї сонета? **21.** Із яких частин складаються «Дзяди»? Що дало назву твору? **22.** Яким постає Конрад в «Імпровізації»? У чому він убачає своє призначення? **23.** Як творчість А. Міцкевича вплинула на розвиток української літератури? Хто вперше переклав всю збірку «Кримських сонетів» українською мовою? **24.** До якої течії романтизму належав Міцкевич? Відповідь аргументуйте.



25. Підготуйте розгорнуте повідомлення (з використанням мультимедійних засобів): «Життя, покладене на вітар вітчизни. Життєвий і творчий шлях Адама Міцкевича».

Узагальнення за розділом «ІЗ ЛІТЕРАТУРИ РОМАНТИЗМУ»

Романтизм (фр. *romantisme*) — художній напрям, що виник наприкінці XVIII ст. в Німеччині, Англії, Франції, на початку XIX ст. поширився в Польщі, Російській імперії, Австрії, згодом — в Америці, зокрема в США. Його характерними ознаками є заперечення раціоналізму, культ почуттів людини; увага до особистості, її індивідуальних рис; неприйняття буденності й звеличення «життя духу»; наявність провідних мотивів самотності, світової скорботи (національної туги) та романтичного бунту, а також історизм і захоплення фольклором.

Літературу доби романтизму можна поділити на **періоди**:

перший — 1790-і роки — початок XIX ст. (творчість німця Новалиса, англійців В. Вордсворта, В. Блейка);

другий — 1815–1830 рр., доба наполеонівських воєн і період Реставрації королівської влади у Франції (творчість англійців Дж. Байрона, В. Скотта);

третій — від 1830 р. до середини XIX ст., після Липневої революції у Франції й національно-визвольного повстання в Польщі (творчість поляка А. Міцкевича, угорця Ш. Петєфі, росіян О. Пушкіна, М. Лермонтова, француза В. Гюго).

Визначають такі основні **течії** літератури романтизму:

народно-фольклорна — казки братів Грімм, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя;

гротесково-фантастична — твори Е. Т. А. Гофмана, деякі твори з «Петербурзьких повістей» М. Гоголя;

байронівська — твори Дж. Байрона, Г. Гейне, А. Міцкевича, Ш. Петєфі, ранні твори О. Пушкіна, М. Лермонтова;

вальтер-скоттівська — історичні романи В. Скотта, «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Чорна рада» П. Куліша.

Якщо класицисти абсолютизували роль норм і правил, обов'язкових для всіх без винятку митців, то романтики справжньою творчістю вважали неповторно-індивідуальний, практично не наслідуваний акт. Епіцентром їхнього інтересу стала не розумова діяльність, а «життя душі» людини, почуття, уява й особливо фантазія митця. Романтики вважали, що **поета робить поетом не виконання правил, а його вроджений талент і навіть богообраність**.

Романтизм сформував специфічно романтичне ставлення до мистецтва, яке підноситься до рівня найвищої цінності й сприймається як вияв глибинної суті й сенсу життєдіяльності.

Романтики відчували трагічну невідповідність **ідеалу й реального життя**. Тому для них актуальною є думка: якщо реальне життя

є нудним, сіро-буденним, то творчій людині потрібно поринати у світ фантазії й там ховатися від бездуховності й буденності приблизно так, як улітку занурюються в прохолодну морську воду: «Хто не знайшов щастя у цьому світі, хто не знайшов того, чого шукав, нехай заглибиться у світ книжок і мистецтва чи зануриться в природу» (*Новалис*).

Антитеза у творах романтиків стає не лише прийомом, а й одним із провідних композиційних принципів (як у мистецтві бароко). Ця схильність помітна, наприклад, у наявності в романтичних творах «двох світів»: світу реального й світу уяви або, як у творах Е. Т. А. Гофмана, «світу ентузіастів» (митців, творчих людей) і «світу філістерів» (обмежених міщан). Це й є втіленням непримиренної романтичної опозиції, антитези, протиставлення між, з одного боку, сірим буденним життям і, з іншого — творчою уявою, фантазією, «життям духу». Адже «мостом над віковичною прірвою між буттям та ідеєю може стати лише веселка уяви» (*Й. Гейзінга*).

Саме тут виток **антитетичної образної системи** творів романтиків. Так, у повісті-казці Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» це протистояння ентузіаста Бальтазара й філістера Цахеса, у поемі Байрона «Прометей» це, з одного боку, нескорений титан, а з іншого — несправедливий Зевс (Громовержець).

Романтики **обожнювали природу**. Пейзаж у їхніх творах водночас є засобом вирішення філософських проблем, а також відтворення стану душі персонажів. Особлива увага в романтичній поезії приділялася зображенню розбурханої природи: бурі, вітру, шторму.

На відміну від класицистів, які роками «шліфували» свої твори, романтики, навпаки, навмисне не дописували їх, надавали їм вигляду «творчого безладу», «геніальної хаотичності» (наприклад, «Дзяди» А. Міцкевича).

Якщо в класицистів існувала чітка незмінна система жанрів, то романтики орієнтувалися на розімкненість жанрових форм, сміливе змішування жанрів. У добу романтизму виникли й сформувалися нові, синтетичні, жанри: **ліро-епічна поема** (поєднання лірики й епосу) і **драматична поема** (поєднання лірики й драми). Риси романтизму наявні в такому романтичному жанровому новоутворенні, як **повість-казка**. Проте, чи не найпопулярнішим у добу романтизму став **історичний роман**, у якому синтезувалися традиції власне роману, який тоді міцно асоціювався з вигадкою.

Романтики відкрили поняття «**місцевий колорит**». Вони зацікавились особливостями «національного духу» кожного з європейських народів, а не лише еллінів і римлян, як це робили класицисти. Звідси був один крок до вивчення і збереження фольклору — усної народної творчості.

Від романтизму до реалізму



Реалізм (латин. *realis* — речовий, дійсний) — напрям у літературі та мистецтві, що набув розвитку в 1830-х роках спочатку у Франції, а пізніше поширився по всій Європі та Америці.

Основоположним для реалізму стає принцип відповідності мистецтва реальній дійсності. Ключовою проблемою є взаємини людини й середовища, а також вплив конкретної соціально-історичної ситуації на формування особистості.

«Європейський реалізм першої половини XIX ст. багато в чому формувався як напрям у межах загальноромантичного потоку...» (Д. Затонський).

Поєднання рис романтизму і реалізму наявне у творчості В. Гюго, Стендаля, О. де Бальзака (Франція), О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя (Росія), Ч. Діккенса (Велика Британія), Т. Шевченка (Україна).



ВІД РОМАНТИЗМУ ДО РЕАЛІЗМУ. ПОРТРЕТ ДОБИ



Мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями.

Б.-І. Антонич

*Живіть життям зображуваних персонажів, пока-
зуйте в образах їхні внутрішні відчуття, і вони самі
зроблять те, що їм потрібно за їхніми характерами
зробити.*

Л. Толстой

**Ідейно-естетичне
тло епохи: «реальне
сильніше за уявне»**

Як уже мовилося, чим більше маятник відхи-
ляється в один бік, тим більше він рухати-
меться в протилежний. Ця закономірність
фізичного світу абсолютно «спрацьовує» у
світі літератури та мистецтва, що ми вже бачили на прикладі гострого
протистояння класицизму й романтизму. На межі XVIII–XIX ст. ро-
мантизм сприймався як переворот у естетиці, нове слово в мистецтві.

Проте, як було написано на персні біблійного царя Соломона,
«і це минулося». Із часом змінювалися суспільні інтереси й уподо-
бання. Ближче до середини XIX ст. надмірна екзотика та надривна
«світова скорбота» романтиків, їхнє прагнення занурити читача у
світ своєї безмежної уяви та фантазії стали потроху надокучати
освіченому загалу. Романтизм як стиль життя усе частіше перетво-
рювався на позу, маску, своєрідну пародію на Чайльд-Гарольда та ін-
ших «байронічних героїв», коли пересічна людина «удавала з себе
мудрого, задуманого, меланхолійного, вищого над оточення»
(І. Франко). Олександр Пушкін в «Євгенії Онєгіні» це влучно під-
креслив: «В плаці Гарольдовім москвин...»



*Романтизм.
К. Фрідріх.
Скелі в Рюгені*

А тим часом навколо вирувало **реальне**
життя XIX ст., анітрохи не схоже на емоцій-
но-піднесені поривання романтичних героїв і
неймовірно далеке від екзотики омріяних
ними далеких країв. Колоритні описи пригод
і страждань, далеких від справжніх життєвих
реалій «незвичайних героїв у незвичайних
обставинах», читачеві чимдалі більше набри-
дали. Так свого часу сходив з арени знамени-
тий «рицарський роман», що ним спочатку
зчитувалися вразливі дами й кавалери, але
від якого потім збожеволів Дон Кіхот.

Окрім того, у філософії набирав сили
позитивізм (далекий, але певною мірою
наступник раціоналізму, що панував в епохи

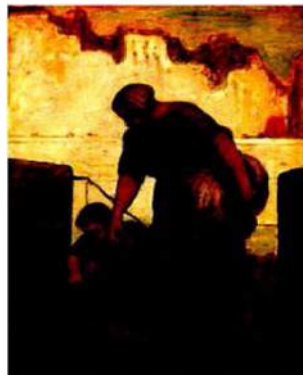
класицизму й Просвітництва), учення про те, що все істинне (позитивне) знання є результатом розвитку науки, науково-технічного прогресу. До 1830-х років саме позитивізм став у Європі та США домінуючим філософським напрямом. Звичайно, в очах позитивістів буйне фантазування романтиків було даремним марнуванням часу — яка від нього «позитивна» користь?

До того ж саме тоді англійський учений **Чарльз Дарвін** запропонував свою знамениту теорію походження видів живої природи шляхом природного відбору, зокрема — шокуючу для його сучасників версію про походження людини від мавпи. Ну яка вже тут, даруйте, романтика? Недаремно ж видатний французький письменник-реаліст ХІХ ст. Оноре де Бальзак, у творчості якого дуже відчутний вплив романтизму і який називав своїм літературним «батьком» романтика Вальтера Скотта, згодом влучно відзначив, що «перемога реалізму над романтизмом зумовлена торжеством науки над фантазією». Тож метафора маятника спрацювала й цього разу: на зміну романтизму приходив майбутній володар літературного Олімпу — реалізм. Якими ж є його найважливіші ознаки?

Реалізм (латин. *realis* — речовий, дійсний) — напрям у літературі та мистецтві, що набув розвитку в 1830-х роках спочатку у Франції, а пізніше поширився по всій Європі та Америці. Основоположним для реалізму є **принцип відповідності мистецтва реальній дійсності**. Ключовою проблемою є взаємини людини й середовища, а також вплив конкретної соціально-історичної ситуації на формування особистості.

**Романтизм
і реалізм: період
«естетичного
двовладдя»**

У кожній літературній добі, окрім основного, домінуючого напряму чи стилю, є інші, супровідні: ті, що згасають, і ті, що народжуються. «Між культурно-історичними епохами немає чітких хронологічних меж, ці межі рухливі й досить-таки відносні, епохи “заходять” одна в одну, певний час “співіснують” і взаємодіють між собою» (*Д. Наливайко*). Остання думка повністю відповідає ситуації 1830–1850-х років, коли на світовій арені склалася ситуація «естетичного двовладдя» із співіснуванням двох «лідерів» — романтизму й реалізму. Це якраз та хронологічна межа, якою позначений перехід «естетичної пальми першості» від романтизму до реалізму. Термін «реалізм» як назва літературного напряму виник лише в 1857 р., отже, до цього часу навіть



*Реалізм.
О. Дом'є.
Праля*

Ad Fontes

Фетишем мистецької критики є поняття напрямів. Вона намагається за всяку ціну втиснути кожного митця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикетку якогось напрямку... Пам'ятаймо, що мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями.

Б.-І. Антонич

назвати себе реалістами його прихильники не могли б за усього бажання.

Російський письменник Максим Горький писав: «У видатних художників реалізм і романтизм завжди немовби з'єднані. Бальзак — реаліст, але він написав і такі романи, як *“Шагренева шкіра”*, — твір дуже далекий від реалізму, так само, як і всі інші найвидатніші наші письменники, від Гоголя до Чехова і Буніна».

Окрім щойно згаданого О. де Бальзака (відзначимо також його повість «Гобсек»), поєднання рис романтизму й реалізму знаходимо в доробку французів В. Гюго («Собор Паризької Богоматері»), Стендаля («Червоне і чорне»). Російський і український письменник М. Гоголь, віддавши данину романтизмові («Вечори на хуторі біля Диканьки»), прокладав «реалістичну путь» у російській літературі, якою поруч із ним ішли О. Пушкін і М. Лермонтов. Так, у його відомій повісті «Шинель» поряд із реалістичним зображенням рутинного життя чиновників у Петербурзі уживаються елементи романтичного фантазування — поява привида Акакія Акакієвича, який знімав шинелі з можновладців. Недаремно ж видатні російські реалісти охоче підхопили думку, що її приписували Ф. Достоєвському: «Усі ми вийшли з гоголівської *“Шинелі”*».

Співіснування елементів романтизму й реалізму притаманне також творчості Ч. Діккенса. Згадаймо хоча б його «Різдвяну пісню в прозі», головний герой якої Скрудж зображений водночас у манері реалістичній (опис холодної контори, де мерз Боб Крачит) і романтичній (неймовірні польоти в часі з духами Різдва, які так нагадують польоти мага Проспера Альянуса з повісті-казки Гофмана «Крихітка Цахес...»).

Багато видатних письменників XIX ст. починали свій творчий шлях як романтики, але потім переходили до реалістичної манери письма. Так трапилося, наприклад, із «останнім романтиком» Генріхом Гейне, який сам про себе казав, що починав свій творчий шлях як *співівець* романтизму, а завершив як його *критик*. Недаремно ж француз Теофіль Готье (той самий, який свого часу не дав класицистам зірвати постановку романтичних творів В. Гюго на паризькій сцені) називав Гейне «романтиком-розстригою». «Розстригами» називали монахів, які давали обітницю служіння Богу («постригалися в монахи»), але потім були позбавлені свого сану. Отже, Гейне теж «позбувся сану» романтика, віддалившись від романтизму й наблизившись до реалізму, до соціальних проблем, ставши «барабанником революції».

В українській літературі поєднання рис романтизму й реалізму наявне у творах Т. Шевченка, І. Франка та інших письменників.

Часто творчість деяких письменників, особливо непересічних, дуже важко втиснути в якісь рамки, «розкласти на окремих полицках»: ось це — «чистий романтик», а ось це — «чистий реаліст».

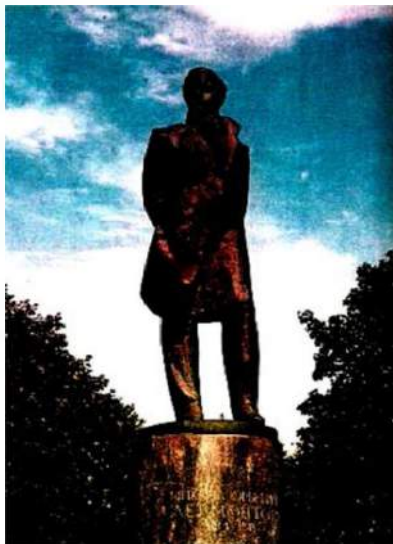
Романтизм і реалізм: спільні риси

Що ж конкретно було спільного чи подібного в реалізмі й романтизмі, а в чому полягали їхні відмінності?

Передовсім реалізм не відкидав (або не повністю відкидав) знахідки романтизму. Так, реалісти не змогли б бути такими переконливо точними в описах часу й місця дії, якби не знахідки романтизму — **історизм і місцевий колорит**. Так, для реалістів (як свого часу для романтиків) принципово важливою була як правдоподібність і точність деталей, так і вірогідність «обличчя епохи» в цілому. Бо характер, вчинки, та й, зрештою, доля персонажів у реалістичній літературі, мали бути чітко обумовленими реальною історичною ситуацією, умовами життя, походженням героя тощо. Ось тут і знадобився реалістам художній досвід попередників-романтиків. Адже коли, наприклад, В. Скотт описує рицарський турнір в Ашбі, то читач ніби сам потрапляє в середньовіччя, чує хрипіння коней, дзвін ударів мечів по панцирах. Те саме можна сказати й про романтичну повість М. Гоголя «Тарас Бульба». Кого з читачів не зачаровував опис бойової звитяги запорозьких козаків? Складається враження, що і В. Скотт, і М. Гоголь бачили все описане на власні очі, насправді ж це — давня історія, а значною мірою — вигадка.

Крім того, письменників-реалістів цікавило **відтворення внутрішнього світу персонажа**, який оком не побачиш. Скажімо, письменник зазначив, що герой почервонів або зблід. Але ж як збліднути, так і почервоніти можна з різних причин: і від гніву, і від страху, і від кохання. Тож французький письменник тієї доби Стендаль писав: *«Набагато легше мальовничо зобразити одяг якогось персонажа, аніж розповісти про те, що він відчуває, і примусити його розмовляти»*.

Отже, необхідно було шукати нових художніх засобів для відтворення внутрішнього стану персонажів. Це завдання почали розв'язувати вже романтики, які переважно те й робили, що описували «життя духу» своїх героїв (хай навіть пей «дух, як ніч»). Вони зробили душевні



Пам'ятник
М. Лермонтову в Москві

Європейський реалізм першої половини XIX ст. багато в чому формувався як напрям у межах загальноромантичного потоку — у боротьбі з неприйнятними для нього чи навіть йому ворожими сторонами романтичної естетики, з тенденцією ідеалізації художнього образу і в згоді з романтичним сприйняттям постійної мінливості світу.

Д. Затонський

поруки рушієм сюжету своїх творів, а пейзаж — своєрідним «пейзажем душі» (Дж. Байрон, А. Міцкевич, Г. Гейне, М. Лермонтов та ін.). Тож письменники-реалісти продовжили справу романтиків.

А чому ж внутрішній світ персонажів так цікавив реалістів? Насамперед тому, що реалістична манера спонукала до того, аби зображувати «типових героїв у типових обставинах». Це означає, що вчинки героїв мають бути обумовлені не примхою письменника, а вмотивовані внутрішньою логікою розвитку самого обра-

зу. Це не образи вигаданих казкових персонажів, як, скажімо, мага Альпануса або курдупеля Цахеса, яких Гофман водить неначе маріонеток у ляльковому театрі.

Персонажі реалістичної літератури не такі «слухняні», вони вимагають від письменника ґрунтовного знання життя, адже певний тип людей найчастіше поводить саме так, а не інакше. Іноді персонажі навіть «не слухаються» свого автора!

Здавалося б, хто зможе завадити письменнику писати про свого героя те, що він сам хоче? Однак іноді виходить не так просто, бо, аби залишитися реалістом, треба писати так, щоб не порушити логіку розвитку образу. Тому Пушкін і написав в одному з листів парадоксальну фразу, яка свого часу наробила галасу, що, мовляв, його Тетяна Ларіна «узяла та й вискочила заміж». Інакше кажучи, він, автор «Євгенія Онегіна», спочатку навіть не припускав, що вигадана ним героїня одружиться! Звертаючись до колег, про цю особливість реалістичної літератури сказав відомий російський письменник-реаліст, чудовий знавець людських душ Л. Толстой: *«Живіть життям зображуваних персонажів, показуйте в образах їхніх внутрішніх відчуттів, і вони самі зроблять те, що їм потрібно за їхніми характерами зробити»*. Недаремно його слова винесені в епіграф цього розділу, адже це одна з домінант реалізму.

Скажімо, герой повісті М. Гоголя «Шинель» Акакій Акакійович Башмачкін був лише дрібнюсінським гвинтиком у величезній державній бюрократичній машині Російської імперії. Ця машина знеособлювала таких людей, як він. А якщо вони були неможливими й мали м'який характер, то часто над ними приблизно так і знущалися, як над Башмачкіним у його конторі. Китайський мудрець Конфуцій якось сказав: «Не дивуйся, що тебе розчавили, якщо ти сам перетворився на хробака». Можливо, комусь із вас і спаде на думку

цей вислів, коли ви читатимете «Шинель». Мовляв, як же так можна дозволяти себе принижувати, як це робив Акакій Акакійович? Як можна не стати на захист власної гідності, тобто «перетворитися на хробака»? А де ж дух Прометея, «дух бунтарства — не покути», який найважчі розбиває пута? Можливо, який-небудь романтичний герой і піднявся б на бунт. Проте в реальному житті все набагато складніше. Скільки таких «башмачкіних» живе на світі нині, скільки житиме завтра. У тому-то й полягав гуманізм Гоголя, що, проникаючи в глиб душі свого нічим не примітного героя, він йому співчуває. Письменник, звичайно, «помстився» за цю знедолену й принижену «маленьку людину», але для цього йому довелося вийти за межі реалізму й повернутися у «фантазійні» володіння романтизму, де авторові можна все, — так виник привид Акакія Акакійовича, який чимось нагадує духів із «Різдвяної пісні в прозі» Ч. Діккенса...

Отже, письменники-реалісти приділяли велику увагу зображенню душі персонажа, його характеру, мотивації вчинків, бо інакше втратили б внутрішню логіку розвитку образів. Ось тут і знадобилися їм відкриття й знахідки романтиків у сфері дослідження душі персонажів, зокрема — її суперечливостей.

Романтизм і реалізм: відмінності

Проте між романтизмом і реалізмом були принципові розбіжності. Це закономірно, інакше не відбувається оновлення розвитку літературного процесу.

Так, якщо романтизм абсолютизував творчу уяву письменника, то реалізм робив акцент на спостереженні за життям і дослідженні його явищ. Знову, як і до епохи романтизму, художня творчість почала певною мірою асоціюватися з науковою діяльністю.

Повертаючись до повісті «Шинель», зауважимо, що Гоголь, який підмічав усе до найменших деталей, не лише мав власний досвід служби чиновника, а й спостерігав під час свого перебування в Петербурзі десятки й сотні подібних «маленьких людей» у реальному житті. Він чув подібні історії, коли якась не дуже значна втрата (наприклад, загублена на полюванні мисливська рушниця) сприймалася такими людьми як особиста трагедія. І ці спостереження, помножені на силу таланту митця, допомогли йому відтворити внутрішню суть і логіку розвитку образу Башмачкіна. Недаремно самого Гоголя, а також його послідовників російські літературні критики ХІХ ст. назвали «представниками “натуральної школи”». Слово «натуральна» тут означає близькість до природи («натури»), до правди життя і його реалій, тобто до реалізму.

Як відомо, романтики цікавив «незвичайний герой у незвичайних обставинах»: нескорений бунтівник, відторгнутий суспільством, який має загадкове минуле. Риси такого романтичного героя втілював О. Пушкін у поезії «До моря», порівнюючи особистість



А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ...

Відгули наполеонівські війни, захлинулося під російськими багнетами польське повстання 1830–1831 рр., до якого так і не встиг приєднатися один з його натхненників — А. Міцкевич. Проте подих «весни народів» (національно-визвольні революції 1848–1849 рр.) відчула й Україна...

На межі 1845–1846 рр. в Києві утворилася політична організація — Кирило-Мефодіївське братство. До нього долучився Т. Шевченко, за що поплатився десятьма роками солдатчини й ранньою смертю. А чим же загрожували російському царату мирні дискусії українських інтелігентів? Адже навіть слідчі доповідали царю Миколі І: «Украино-славянское общество Св. Кирилла и Мефодия было не более как ученый бред... Учредители его были не в состоянии сделаться скорою причиною восстания...»

Проте росіяни передчували, що романтична поетизація всього українського може стати для Російської імперії бомбою сповільненої дії: «...Но вред от них мог произойти медленный и тем более опасный... Правительство должно принять меры по отношению особенно к украинофилам, поскольку мысли последних... могут привести малороссов, а за ними и прочих подданных России к желанию существовать самостоятельно».

Як бачимо, так воно й сталося. До того ж найвидатніші письменники-романтики поступово ставали реалістами. У їхніх творах зроста питома вага зображення і критики суспільних вад. Так, Гоголь-реаліст дошкульно висміював російську дійсність («Ревізор», «Мертві душі», «Шинель»).

померлого на той час Байрона з морем:

*Твій образ вольний і широкий
Кипів у нім, як дух борні,
Він був, як ти, хмурний, глибокий,
Страшний в своїй самотині.*

Переклад А. Малишка

Отже, романтичний герой є «хмурним, глибоким, страшним в своїй самотині». Натомість реалістів цікавили передовсім не загадкові бунтарі, розчаровані, пригнічені фатальними пристрастями вигнанці суспільства, а люди певних професій, які займаються звичною для них діяльністю, хто б то не був: селяни, пралі (як на картині О. Дом'є, с. 243), дрібні службовці, лихварі чи банкіри. Здавалося б, яка може бути естетична цінність в описі роботи банкіра чи лихваря? Проте незабаром ви прочитаєте повість О. де Бальзака «Гобсек», де головним героєм є старий лихвар, який позичає гроші під відсотки, а опис його діяльності є настільки цікавим, що цим твором захоплюється не одне покоління читачів.

З 1836 р. (від появи твору французького Альфреда де Мюссе «Сповідь сина століття») до широкого мистецького обігу увійшло поняття — «герой свого часу». Тут знаходяться витoki назви твору М. Лермонтова — «Герой нашого часу».

Потрібно також згадати відсутність у реалістичній літературі улюбленого романтиками мотиву втечі героя від сірої буденності — чи в далекі екзотичні краї (Дж. Байрон, А. Міцкевич, М. Лермонтов та ін.), чи у світ вигадки (Е. Т. А. Гофман). Натомість дія більшості реалістичних творів відбувається в конкретному, добре

відомому місці. Деякі дослідники реалістичних творів перевіряють номери будинків, згаданих у текстах, і часто навіть кількість вікон чи балконів збігається.

І насамкінець зауваження щодо зміни жанрових пріоритетів в літературі реалізму. Якщо романтизм є добою панування поезії, то реалізм (як свого часу Просвітництво) — **епоха домінування прози.** Недаремно багато письменників, які стояли на межі епох романтизму й реалізму, у ранні (романтичні) етапи своєї творчості були більше *поетами*, а в наступні етапи (наближені до реалізму) — ставали переважно *прозаїками*. Це ми бачимо на прикладі творчості Пушкіна, Лермонтова, в українській літературі — Шевченка.

Провідним жанром стає **соціальний роман**, адже він давав можливість якомога повніше, детальніше відтворити картини життя суспільства. І навіть у такому суто романтичному жанрі, як **роман у віршах**, який бере витoki ще у творчості Дж. Байрона, намічається ухил до «побутовості». Наприклад, у «Євгенії Онегіні» так багато побутових деталей, описів життя дворян і простих людей від столиці до села, що, з одного боку, його називали «енциклопедією життя» Росії першої третини XIX ст., а з іншого — Пушкіну навіть закидали певну «прозаїчність» (як тоді казали: «прозаїзм») твору. Професор Юрій Лотман, який написав ґрунтовний «Коментар до “Євгенія Онегіна”», мусив ледь не половину своєї книжки присвятити поясненню побутових деталей життя тогочасного російського суспільства. Недаремно ж цей твір називають соціально-психологічним романом у віршах. Соціальний — бо в ньому зображені різні прошарки тогочасного російського суспільства, психологічним — оскільки детально зображено психологію персонажів. Як бачимо, навіть у жанрових визначеннях перехрещуються романтичні та реалістичні тенденції.

Отже, можна зробити висновок, що реалізм зароджується в надрах романтизму й спочатку вони досить «мирно співіснують», обмінюючись відкриттями та здобутками. При цьому багато письменників, які згодом стали тяжіти до реалізму, починали саме як романтики, отримавши добрий «мистецький вишкіл».



1. Творчість яких письменників тісно пов'язана як із романтизмом, так і з реалізмом? Чим це можна пояснити? **2.** Що приваблювало письменників-реалістів у романтизмі, а від чого вони прагнули відмовитися? **3.** Що було філософським підґрунтям реалізму? Як така філософська орієнтація впливала на зміст і форму літературних творів?



http://oclo.kyivlibs.org.ua/pushkin/ukr_biogr_pushkin.htm
<http://www.feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc>
<http://svit.ukrinform.com:8101/gogol.shtml>



ОЛЕКСАНДР ПУШКІН

(1799–1837)

*І довго буду тим я дорогий народу,
Що добрість у серцях піснями викликав,
Що в мій жорстокий вік прославив я свободу
І за упалих обставав.*

О. Пушкін

Серед багатьох письменників бувають такі, у творчості яких концентровано проявляються дух і національна ментальність усього народу. Зазвичай до них ставляться як до пророків, їм споруджують пам'ятники, звертаються до їхньої творчості за порадою в часи тяжких випробувань і складають подяку в дні національних урочистостей. Скажімо, для іспанців — це Мігель Сервантес, для англійців — Вільям Шекспір, для шотландців — Роберт Бернс, для угорців — Шандор Петефі, для поляків — Адам Міцкевич, для українців — Тарас Шевченко. А для росіян таким поетом-пророком, символом національної самосвідомості став Олександр Пушкін.

Олександр Сергійович Пушкін народився 6 червня 1799 р. в Москві, у родині, яка ніби уособлювала російську історію: старовинний боярський рід Пушкіних завжди відігравав не останню роль у становленні російської держави, а рід Ганнібалів, до якого належала мати поета, вів свій початок від улюбленця Петра I арапа Ібрагіма, якому цар подарував дворянство і, за переказами, навіть був на його весіллі сватом.

Вихований французькими гувернерами, Олександр прекрасно знав французьку мову, любив літературу. Ще в дитинстві ознайомився з російською поезією від Ломоносова до Жуковського, з комедіями Мольєра й Бомарше, творами Вольтера та інших просвітників XVIII ст. Любов до російської мови йому прищепили бабуся, Марія Олексіївна Ганнібал, яка чудово розмовляла й писала російською (рідкісне явище у франкомовних дворянських родинах того часу), і няня Орина Родіонівна. Ранньому розвитку творчих здібностей Олександра сприяли літературні вечори в будинку Пушкіних.

З 19 жовтня 1811 р. він продовжив освіту в Царськосільському лицейі, що, за твердженням самого поета, став для нього справжньою вітчизною. Згодом, уже в «Євгенії Онєгіні», він згадував про свої тодішні вподобання й заняття:

*...В ті дні, коли в садах Лицея
Я безтурботно розвивав,
Читав охоче Апулея,
А Цицерона не читав...*

*Край вод прозорчастих мені
З'явилась Муза навесні...*

Переклад М. Рильського

Навіть із цього короткого уривка видно, що ліцей давав ґрунтовну гуманітарну освіту, адже Цицерон і Апулей — давньоримські письменники, отже, Пушкін добре знав античну літературу. Тож не дивно, наприклад, що пізніше, підбиваючи підсумки творчого життя, він обрав для наслідування оду римлянина Горація «До Мельпомени» («Звів я пам'ятник свій...»). Однак є тут ще одна промовиста деталь: Цицерон — оратор і поет доби громадянських воєн, який присвятив свій талант служінню Риму. Апулей же — пізній римський письменник, відомий своїм фантастичним романом «Метаморфози» (його частіше називають «Золотий віслюк», можливо, щоб не плутати з однойменною поемою Овідія), де описані пригоди (у тому числі кохання) римського юнака Луція. Отже, Пушкін підкреслює свої тодішні естетичні смаки: це поетизація кохання, дружби, студентського братства. Проте найголовнішим у цьому фрагменті «Євгенія Онегіна» є те, що Пушкіну-ліцеїсту «з'явилась Муза», тобто він обрав свій життєвий шлях — служіння музам, поезії.

На той час першим поетом Росії був Гаврило Державін. Почувши в ліцеї вірші нікому ще тоді не відомого кучерявого ліцеїста, патріарх російської словесності дав їм надзвичайно високу оцінку. Незабаром Державін помер, а Пушкін, ставши першим поетом Росії, не забув його «благословення» і згодом написав рядки, що стали крилатими:

*...Нас перший успіх окрилив;
Помітив нас Державін сивий
І край труни благословив.*

Переклад М. Рильського

Нічого в Олександрі вже не нагадувало того мовчазного хлопчика, якому матір часто докоряла за незграбність. Ще в ліцеї він навчився з місця перестрибувати через стілець, згодом став управним вершником, грався майже пудовою палицею, ніби легенькою тростинкою, щоденно долав пішки з десяток верст, улучно стріляв, мав добрих товаришів і був, попри свій невисокий зріст і далекі від ідеалу риси обличчя, улюбленцем жінок.

Уже в ліцеї він почав створювати громадянську лірику, присвячуючи Вітчизні «душі прекрасні поривання». А з часом став одним із найсміливіших, найпринциповіших громадянських ліриків Росії — справжнісіньким «російським Цицероном». Вірші, у яких він оспівував волю, засуджуючи тиранію самодержавства, вікли-



*І. Рєпін. Пушкін на
випускному акті читає
вірші перед Г. Державіним*

кали обурення самого царя. Пушкіну навіть загрозувало заслання в Сибір, але клопотання російського письменника В. Жуковського, який був офіційним вихователем великих князів, допомогло — заслання замінили службовим відрядженням на південь Російської імперії, адміністративний центр якого тоді знаходився в Катеринославі (нині Дніпропетровськ). Це «відрядження» згодом отримало назву «південне заслання». Так Пушкін розпочав знайомство з Україною, зокрема зі стародавнім Києвом. Саме після відвідин Києва він написав знамениту «Пісню про віщого Олега» (1822). За спогадами сучасників, Пушкін шукав на горі Щекавиці могилу київського князя. Південне заслання спонукало поета повернутися також до тексту вже на той час написаної поеми «Людмила і Руслан» (уже після повернення Пушкін дасть своєму твору загальновідому тепер назву «Руслан і Людмила», а також допише хрестоматійні нині рядки «Край лукомор'я дуб зелений...»). Згодом у вступі до «Євгенія Онегіна» він пригадає ту першу назву, звернувшись до кола своїх найближчих друзів і шанувальників, з якими був знайомий ще до південного заслання:

ПУШКІН І УКРАЇНА

Пушкін непогано орієнтувався в українському фольклорі та історії. Ще в ліцейські роки він написав вірш «Козак», що є наслідуванням української народної пісні. У період свого південного заслання він певний час жив у Катеринославі, Одесі, бував у Києві, милувався красою української природи, заслухувався піснями українських кобзарів і лірників. У своїх замітках із російської історії XVIII ст. він звинувачував Катерину II в тому, що вона «закріпачила вільну Малоросію».

Творчість О. Пушкіна знав і любив Т. Шевченко про що згадує у своєму щоденнику.

Ще за життя Пушкіна його твори перекладали українською мовою Л. Боровиковський і Є. Гребінка, а згодом — С. Руданський, П. Грабовський та М. Старицький. Іван Франко переклав усі драматичні твори поета. XX ст. до сузір'я перекладачів поета вписало імена М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана та ін.

*...Людмили друзі та Руслана!
З героєм нашого роману
Без передмов, у цей же час
Дозвольте познайомить вас.*

Переклад М. Рильського

Вірші та поеми, написані під час заслання, засвідчили: у Росії народився видатний поет і непересічна особистість. За переказом, Пушкін відвідав відому віщунку, яка напрокувувала йому смерть від «білої голови». Відтоді поет ніколи не сідав на білого коня і завзято викликав на дуель будь-якого кривдника-блондина, випробовуючи долю. А ще був переконаний, що його дружиною стане перша красуня Російської імперії. Забігаючи наперед, скажемо, що він загинув-таки «від білої голови» — його вбивця, француз Дантес, був блондином...

Кінець південного заслання Олександр Сергійович провів в Одесі. Можливо, саме там до Пушкіна прийшло усвідомлення нездійснен-

ності романтичних поривань. Епоха непересічної особистості, сповнена неймовірних злетів і падінь, закінчилася зі смертю двох її кумирів: політичного (Наполеона) і поетичного (Байрона).

В Одесі закінчився цілий період у творчості поета, підсумком якого став вірш «До моря» (1824). Південна Пальміра, як її ще називають, була не лише щедро напоєна південним сонцем, а й спокувала мріями про таку близьку свободу. Він навіть планував утекти з Росії морем, яке для нього стало уособленням визволення:

*Хотів навіки я лишити
Докучні, сірі береги,
З тобою дихати, і жити,
І на хребтах твоїх носити
Жар поетичної снаги.*

Переклад А. Малишка

В Одесі ж народилися й перші рядки його головного літературного твору — роману у віршах «Євгеній Онегін» (1823–1830, повністю — 1833). Однак цей довершений мистецький витвір багато сучасників сприйняли без належної уваги. Вони ж бо чекали від Пушкіна суто романтичного твору, таких як, скажімо, поема «Руслан і Людмила», а натомість отримали історію з життя тогочасної Росії. Річ у тому, що поет випередив свій час. У творі явно відчутні нові, **реалістичні впливи**, і майбутнє підтвердило, що правда була на боці Пушкіна: твір став хрестоматійним.

Для цього «вільного роману», як називав його сам автор, Пушкін зробив особливу строфу, що отримала назву «**онегінська**». Інтрига твору полягала в тому, що, починаючи свій роман, автор не знав, чим він закінчиться, якою буде подальша доля головних героїв.

Для своєї героїні письменник обрав незвичне на той час ім'я: у першій третині ХІХ ст. дівчаток шляхетного походження не називали простонародним ім'ям Тетяна. А наприкінці того ж століття воно стало серед дворян одним із найпопулярніших. І все це завдяки «Євгенію Онегіну», а точніше його героїні Тетяні Ларіній, яка стала «милим ідеалом» не лише Пушкіна. Адже в ній гармонійно

Nota Bene

Онегінська строфа створена О. Пушкіним спеціально для роману у віршах «Євгеній Онегін». «Енциклопедія російського життя» вимагала відповідної форми, і поет обрав строфу в 14 рядків (три катрени і заключний двовірш). Стільки ж рядків має і сонет, яким Пушкін прекрасно володів. Проте сонет — складна строфічна форма із суворими законами щодо розгортання змісту, а роман у віршах вимагав іноді «розважити» читача, відволіктися, що суворо заборонено в сонеті. Тож Пушкін і обирає чотирнадцятирядковий чотиристопний (у сонеті п'ять стоп) ямб з усіма видами римування й заключним двовіршем.

поєдналися світська та народна культури, книжне з природним, почуттєве з етичним. Картини столичного та провінційного дворянського побуту й звичаїв, тонкий психологізм у змалюванні характерів персонажів, неймовірно влучна передача того, що називається духом епохи, зробили цей роман справжньою енциклопедією російського життя.

Згодом, уже в Петербурзі (1826), Олександр Пушкін знайомиться з ще одним опальним поетом — Адамом Міцкевичем, якого саме було вислано з рідної Литви за антицарську політичну діяльність. А кількома роками пізніше Міцкевич багато в чому повторив шлях Пушкіна під час південного заслання: Одеса, Крим, Бахчисарай залишили помітний слід у творчості геніїв польської та російської літератур.

Особисті враження поетів знайшли відображення в їхній творчості («Гробниця Потоцької» А. Міцкевича — «Бахчисарайський фонтан» О. Пушкіна). Дружба двох національних геніїв слов'янських народів була плідною у творчому плані: вони перекладали вірші один одного, обмінювалися думками щодо політичної й культурної ситуації в Російській імперії та світі. І хоча після розгрому російськими військами польського національно-визвольного повстання 1830 р. вони мали різне бачення цих проблем, усе-таки приятельських стосунків між поетами така розбіжність у поглядах не зіпсувала. Про це свідчить некролог на смерть Пушкіна (1837), надрукований Міцкевичем, і лекції Міцкевича в «Колеж де Франс» (Париж) зі слов'янських літератур, у яких він високо оцінював творчість свого російського колеги.

Проте творчі зв'язки Пушкіна з кращими представниками літератур народів Російської імперії дружбою з поляком не вичерпувалися. Дуже цікавою сторінкою життя Пушкіна є його знайомство з українцем Миколою Гоголем. Як і в першому випадку, тут відбувалося творче взаємозбагачення, вони читали й обговорювали твори один одного, Пушкін навіть підказав Гоголю сюжет знаменитої комедії «Ревізор»...

Творчим підсумком і духовним заповітом Пушкіна став вірш «Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний...» (1836). Тема підсумку творчого життя, яку започаткував римлянин Гораций, розроблялася в російській літературі й до Пушкіна, та й не лише в російській літературі (досить згадати Вільяма Шекспіра або Джона Мільтона). Свою заслугу поет убачав у пробудженні в душі людини доброти («добрість у серцях піснями викликав»), в уславленні свободи («в мій жорстокий вік прославив я свободу») і захисті знедолених, заклику до милосердя («за упалих обставав»). Цим ідеалам він не зраджував протягом усього життя.

Смерть Пушкіна в 1837 р. дуже схвилювала всю Росію. Згадаймо: як і напроорочила віщунка, він загинув від «білої голови»... Два дні, коли помирав поет, засвідчили, кого любить Росія і хто є її духовним

поводирем. Сотні, а то й тисячі людей мовчки стояли біля будинку Пушкіна, чекаючи хоч якоїсь звістки про його стан здоров'я. Влада злякалася народного обурення, заупокійна служба за поетом відбулася майже таємно. У невеличку церкву пускали лише за спеціальним запрошенням. А потім домовину з його тілом у супроводі жандарма перевезли до Святогорського монастиря, що поряд із родовим маєтком Пушкіних — селом Михайлівським.

«Сонце російської поезії закотилося», а доба Пушкіна й письменників, його сучасників, отримала назву «золота доба російської літератури».

ЛІРИКА

«До моря»

Вірш «До моря», написаний у 1824 р., став своєрідним підсумком важливого етапу творчості поета, який у літературознавстві отримав назву «період південного заслання» (це «романтичний період» у творчій еволюції Пушкіна). Поет почав писати цю поезію в Одесі, а закінчив у Михайлівському, куди був відправлений в уже офіційне заслання за начебто атеїстичні погляди, а фактично — за вільподумство. Під час перебування в Одесі Пушкін мріяв про втечу за межі Росії на якомусь іноземному кораблі, яких багато швартувалося біля міського причалу. Поет звертається до моря:

*Ти ждало, кликало... Надію
Песла в журбі душа моя...
Переклад А. Малишка*

Однак ці плани не справилися... Наказ про повернення до родового маєтку в Михайлівське остаточно зруйнував надії поета на звільнення.

Вірш пронизаний автобіографічними мотивами, тугою за такою можливою і, здавалося, близькою свободою, від якої автора відділяло лише море — романтичний символ нескореності й незалежності.

Поезія написана як монолог-звертання ліричного героя до моря. Це й не дивно, оскільки романтики загалом ставилися до всієї природи як до живої «одухотвореної» істоти. Перед нами постає прекрасна й свавільна стихія. Для ліричного героя море — світла мрія його душі, бо саме воно відроджувало «у серці тихім і сумнім» сокровенні надії. Йому в цій стихії до вподоби все: і тиша у вечірній час, і хвиль свавільних переливи, і штиль, коли в тихі ночі, у світлі дні спокійно пливе човен непорушними водами, і шторм, що забирає якийсь корабель на дно морське... Глухий шум моря, голос його безодні різко контрастує з навколишніми сірими берегами. Душа ліричного героя поривається до цієї вільної та широкої стихії, але

він уже розуміє, що його місце — на березі («та на землі лишився я»). Час мрій залишився позаду. Велика романтична епоха відходить у минуле, а з нею і її могутні символи — Наполеон і Байрон.

У вірші «До моря» Наполеон постає перед нами як величний і славний герой:

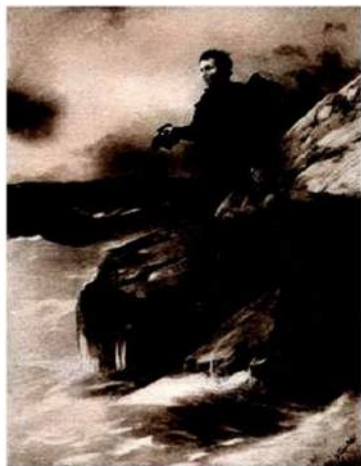
*На скелі є гробниця в славі,
Де взяв його холодний сон:
Там спогадання величаві,
Як загасав Наполеон.*

Переклад А. Малишка

Французький імператор асоціюється в ліричного героя з бунтівником-романтиком, що спробував завоювати весь світ, але зазнав поразки у своїх титанічних пориваннях. Цікаво, що лише через декілька років ставлення до Наполеона як певного уособлення виняткової особистості в Пушкіна зміниться докорінно. Даючи характеристику своїм сучасникам, він дещо іронічно, а можливо, навіть саркастично вигукне в «Євгенії Онєгіні»:

*Без пересудливої тьми
Усіх ми числимо нулями,
А одиниці — тільки ми.
Ми всі — от-от Наполеони;
Тварин двоногих міліони
Знаряддя лиш для нас одне,
А щире почуття — смішне...*

Переклад М. Рильського



*І. Айвазовський.
Пушкін біля моря*

А романтичний серпанок, яким шанувальники великого полководця прикривали його вчинки, буде зірваний остаточно, і Наполеон перетвориться в кабінеті Євгенія Онєгіна на чавунну ляльку на стовпці «в трикутці, з грозовим чолом, / з руками, що лежать хрестом».

Стихія нагадує ліричному героєві про недавню смерть ще одного оспівувача моря — Байрона. Море, «образ вільний і широкий», «кипів у нім, як дух борні». Англійського поета «володаря наших дум», хмурного й глибокого, «страшного в своїй самотині» «оплакала свобода».

Саме ця спустошеність світу, у якому поступово зникають чи віддаляються романтичні ідеали, найбільше турбує лірич-

ного героя. Тож навколишньому світові, що позбавлений свободи та потерпає від тиранії, протистоять дари й краса моря:

*Прощай же, море! Не забуду
Твою красу, твої дари,
І довго, довго чути буду
Твій шум у тихі вечори.*

*В ліси, в поля, в піски сипучі,
Тобою повний, понесу
Твої затоки й сині кручі,
І сонце, й тінь, і хвиль красу.*

Переклад А. Малишка

**«Я мить чудову
пам'ятаю...»**

Вірш «Я мить чудову пам'ятаю...» був написаний Пушкіним улітку 1825 р. в селі Михайлівському. Саме тоді в сусіднє село Тригорське до П. О. Осипової, з родиною якої в Пушкіна були надзвичайно теплі стосунки, приїхала родичка, красуня Анна Керн, молода дружина літнього генерала. Уперше поет зустрівся з нею в Петербурзі ще в 1819 р. Це була коротка, майже випадкова зустріч на балу, коли від знайомства залишаються якісь враження, а сама згадка про людину викликає приємні почуття. Анна Керн запам'яталася Пушкіну як надзвичайно приваблива й життєрадісна жінка. Тож під час південного заслання він, скориставшись запрошенням, деякий час перебував у її маєтку. Щоправда, господині на той час там не було — обставини затримали її в іншому місці. І ось нова зустріч. Він переконував Анну Петрівну, що відтепер усі байронівські героїні матимуть для нього лише її риси, адже «*ідеал Байрона не міг бути божественішим*», а на прощання передав аркуш паперу, густо списаний стрімкими літерами:

*Я мить чудову пам'ятаю,
Коли мені з'явилась ти,
Як осяйне видіння раю,
Як чистий геній красоти.*

Переклад В. Сосюри

Так у літературі з'явився один із найкращих і найщиріших віршів про кохання. Анна Керн на багато років пережила Пушкіна, а похмурим зимовим днем 1837 р. спостерігала з вікна свого будинку, як труну з тілом поета везли в останню путь.

Проте попри безумовний автобіографізм поезії, усе ж не варто ототожнювати почуття ліричного героя і поета, адже ставлення Пушкіна до Анни Керн не було аж таким ідеальним і безхмарним.

Життя ліричного героя вірша чітко ділиться на дві частини: з коханою і без неї. Без кохання воно порожнє і нічого не варте. Він весь час «*в сумній холодній безнадії, / в людській тривожній метушні*», дні його життя минали «*у глушині важкій вигнання*» «*без божества*

і без кохання, / без сліз, натхнення, без чуття». Єдине, що рятувало ліричного героя від розпачу, — спогади про кохану. Однак із часом і вони зникли, бо «мрії царівничі / розвіяв вітер часу злий», і ліричний герой забув про своє кохання.

Усе змінилося, коли ліричний герой знову побачив кохану. Його душа відродилася:

*І серце б'ється знов огнисте,
В моїй душі воскресли знов
І божество, й натхнення чисте,
Й життя, і слюзи, і любов.*

Переклад В. Сюзюри

Рефрен «*як осяйне видіння раю, / як чистий геній краси*» довершує створення ідеального образу ліричної героїні, позбавленої якихось конкретних індивідуальних рис, що робить її уособленням вічної жіночності.

«Я вас любив...» Вірш «**Я вас любив...**», написаний у 1829 р., найімовірніше, звернений до майбутньої дружини Пушкіна Наталії Гончарової. За рік до написання цього вірша поет уперше посвтався до красуні, але відповідь, яку він отримав, була скоріше «ні», аніж «так». Саме ці настрої кохання, туги за щастям, що розвіялося, як мара, самозреченості та безнадійного сподівання на те, що ще нічого не втрачено остаточно, знайшли своє відображення у вірші.

У цій проникливій ліричній мініатюрі перед нами розгортається історія кохання, що нібито добігає свого фіналу. Ліричний герой, у якого ще «*огонь у серці не погас*», звертається до коханої чи то для того, аби розпрощатися, чи щоб ще раз нагадати про силу своїх почуттів. Попри меланхолійність і зажурливість інтонацій, що підкреслюються ключовими словами «*печаль*», «*безнадійно*», «*безмовно*», у читача залишається відчуття просвітління й навіть певного піднесення, що підсилюються ключовими словами «*сердечно*», «*мрійно*», «*ніжно*». Хоча стосунки закоханих були непростими, ніякого зла чи ненависті в душі ліричного героя немає. Єдине, чого він прагне, це те, щоб кохана була щаслива у своїх почуттях:

*Я вас любив безмовно, безнадійно,
То ревнував, то ніжно вірив знов, —
Я вас любив сердечно так і мрійно, —
Дай Боже вам ще раз таку любов!*

Переклад І. Муратова

**«Я пам'ятник
собі воздвиг
нерукотворний...»**

Вірш «Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний...» став

своєрідним творчим заповітом О. Пушкіна, адже був написаний незадовго до дуелі з Дантесом, у 1836 р. У вірші він продовжив традицію підведення творчого підсумку життя поета, започатковану ще в I ст. до н. е. римлянином Горацієм. Початок його оди «До Мельпомени» став епіграфом поезії Пушкіна. Саме Горацієві належить думка, що творчість робить митця безсмертним: *«Смерті весь не скорюсь; не западе в імлю / Частка краща моя»*, — а духовні цінності набагато триваліші за матеріальні. До цієї теми поети різних часів і народів зверталися неодноразово. Так, В. Шекспір у 55-му сонеті заявив: *«Державців монументи мармурові / переживе могутній мій рядок»*. А його молодший співвітчизник, Дж. Мільтон, розмірковуючи про пам'ятник, який збудували на могилі автора «Гамлета», дивувався, навіщо це треба робити, адже *«тривкий за кордони і держави»* пам'ятник великому поетові й драматургові збудований у людських серцях — це сторінки *«безцінних книг»* Шекспіра, тож:

*Пишнішої гробниці на землі
Не матимуть ніколи королі.
Переклад М. Пилинського*

Однак, розробляючи цю традиційну для світової літератури тему, Пушкін привніс до неї нові нюанси. Увесь вірш побудований на прихованій опозиції — антитезі: «нерукотворний пам'ятник поета (його творчість) — Олександрійський стовп (алегорія гордовитої влади)». Ця велика гранітна колона, що була збудована на Палацовій площі в Петербурзі на честь царя Олександра І,

Олександрійська колона (стовп) — монумент, споруджений у 1829–1834 рр. в Санкт-Петербурзі за проектом французького архітектора Огюста Монферрана на честь перемоги російського війська над Наполеоном. Колона з темно-червоного полірованого граніту — найвищий у світі моноліт. Увінчує її фігура ангела з хрестом, який топче змію. Це алегорія перемоги Росії у війні з Наполеоном. Загальна висота пам'ятника — 47,5 м, діаметр нижньої частини колони — понад 3,5 м. Колона масою 600 т стоїть вертикально на постаменті завдяки силі власного тяжіння.

Олександрійська колона є одним із традиційних типів тріумфальної споруди, що з'явилася ще за часів античності. Подібні тріумфальні колони можна побачити в Римі (колона Траяна на форумі Траяна) або в Парижі (Вандомська колона на Вандомській площі).



*м. Санкт-Петербург.
Олександрійська колона
(стовп)*

переможця Наполеона, мала символізувати велич і міць царської влади. Про ставлення Пушкіна до цього монумента свідчить красномовний факт: аби не бути при його освяченні (як придворний, Пушкін мав брати участь у всіх заходах, учасником яких був цар), поет поїхав із Петербурга. Олександрійська колона мала неабиякий успіх серед обивателів, які ще довго приходили милуватися новим чудом.

Мотив творчого безсмертя в Пушкіна надзвичайно тісно пов'язаний із народною пам'яттю: лише те мистецтво вічне, до якого *«тропа народна... навіки пролягла»*. Він відчуває себе поетом, співцем своєї багатонаціональної країни:

*Про мене відголос пройде в Русі великій,
І нарече мене всяк сущий в ній язик,
І гордий внук слов'ян, і фін, і нині дикий
Тунгус, і друг степів калмик.*

Переклад М. Рильського

Горацій убачав свою заслугу перед мистецтвом в тому, що йому вдалося підняти римську поезію до світових вершин (на той час такою вершиною була творчість давньогрецьких ліриків, «еолійські пісні»), а Шекспір пишався, що у своїх сонетах обезсмертив образ коханої.

Натомість Пушкін замислився над тим, яким є призначення літератури й мистецтва взагалі. І свою заслугу він убачав у тому, що творами пробуджував у душах людей їхні найпрекрасніші пориви й почуття, серед яких особливе місце мають вільнолюбство й милосердя:

*І довго буду тим я дорогий народу,
Що добрість у серцях піснями викликав,
Що в мій жорстокий вік прославив я свободу
І за упалих обставав.*

Переклад М. Рильського

Остання строфа має піднесено-урочисте звучання. Це не просто заповіт поета, це усвідомлення особливої ролі митця, який є посередником між Богом і людьми, тож має гідно пройти свій життєвий і творчий шлях, не переймаючись ані критикою, ані компліментами, ані «судом» невігласів:

*Виконуй божеське, о Музо, повеління,
Огуди не страшиш, вінця не вимагай,
Спокійна завжди будь на кривди й на хваління,
І в спір із дурнем не вступай.*

Переклад М. Рильського

«ЄВГЕНІЙ ОНЕГІН» (1823–1830)

Жоден інший російський роман не виявив такої здатності змінюватись у прочитаннях нових поколінь, тобто залишатися сучасним.

Ю. Лотман

Роман у віршах «Євгеній Онегін» — один із кращих творів О. Пушкіна. Відомо, що письменник умів працювати дуже швидко. Так, поему «Полтава» він створив буквально за кілька тижнів! За спогадами сучасників, аби не гаяти часу на тодішні церемонії під час їжі, Пушкін обідав у трактирі, де прямо за столом записував цілі розділи цього твору, які «шліфував» увечері вдома. Тож на тлі здатності поета до такої блискавичної роботи час написання роману «Євгеній Онегін» видається неймовірно великим — понад сім років (із тридцяти семи, відміряних йому долею). Твір друкувався главами починаючи з 1825 р. Чим же обумовлена така затрата часу й сил, якої потребував від автора «Євгеній Онегін»?

Жанрові особливості

«Євгеній Онегін» — твір новаторський, адже для російської літератури новим був його жанр — роман у віршах. У той час існувало два головних шляхи написання художніх творів, але Пушкін знайшов третій.

Перший зі згаданих шляхів — написання традиційного, тобто прозового, роману (і згодом до прози Пушкін таки звернеться). Тим більше, що він чудово знав традиції європейського роману XVIII ст., цієї добре «відшліфованої» прози. Однак цим шляхом письменник не пішов.

Другий шлях — створення романтичної ліро-епічної поеми, особливо зважаючи на те, що він уже мав успішний досвід її написання («Кавказький бранець» (1821), «Бахчисарайський фонтан» (1821–1823)), тож міг би спокуситися цим улюбленим широкою публікою жанром. Проте й цей шлях його не влаштував.

Тож, відмовившись від обох згаданих, Пушкін вибрав третій шлях — написання твору в мало кому на той час відомому жанрі — роман у віршах.

Якось він зауважив, що між звичайним романом і романом у віршах існує величезна відмінність (за його власним висловом — «*диявольська різниця*»). Із жанром роману ви вже знайомі, тож знаєте, що це складний за будовою і великий за обсягом епічний твір, у якому широко охоплені події певної епохи та багатогранно й в процесі розвитку змальовані персонажі (згадаймо обсяг і зміст роману М. Сервантеса «Дон Кіхот»). А чим же на нього подібний і чим відрізняється роман у віршах?

Роман у віршах — різновид змішаного жанру, що поєднує, з одного боку, багатоплановість та епічні принципи розповіді й,

з іншого боку, суб'єктивність, притаманну ліричним творам. Отже, роман у віршах має, сказати б, «два крила» — епічне й ліричне.

Епічність твору Пушкіна полягає передовсім у широті охоплення життя: це і столичний світ, і провінційне дворянство, і селянство з його звичаями й фольклором, і щоденний побут росіян на початку XIX ст. Інакше кажучи, у творі є опис життя різних верств тогочасного російського суспільства, соціуму, тож можна сміливо стверджувати, що «Євгеній Онегін» є **соціальним романом**. Недаремно вже сучасники назвали його «енциклопедією російського життя».

Ви вже вивчали епічну поему «Іліада» Гомера, названу подібно — «енциклопедія життя еллінів». Тож Пушкін продовжує давню традицію світової літератури, яка в кращих своїх зразках тяжіє до енциклопедичності. Своєрідною енциклопедією знань середньовічної людини постає перед нами й поема Данте «Божественна комедія», а роман М. Сервантеса про хитромудрого гідальго Дон Кіхота є іронічно-комічною енциклопедією тих часів.

Ліризм же твору полягає передовсім в описі духовного життя персонажів, зокрема їхньої психології. Тому твір Пушкіна визначають ще і як **психологічний роман**. Однією з ознак лірики є також наявність ліричного героя. І Пушкін постійно підкреслює, що Онегін — персонаж самостійний і самодостатній, а не його, Пушкіна, «ліричний двійник», що було звичним для Європи від часів поезії Байрона:



І. Рєпін. Ілюстрація до роману
О. Пушкіна «Євгеній Онегін»

*...Тут радий дати я зрозуміти,
Що я й Онегін — не одно,
Щоб недовірливий читальник
Або лукавий постачальник
Спліток злосливих та дрібних,
До рис приглянувшись моїх,
Не запевняв людей брехливо,
Що я подав тут свій портрет,
Як Байрон, гордості поет, —
Неначе б зовсім неможливо
Поему написати нам,
Як не герой у ній ти сам.*

Переклад М. Рильського

Варто зауважити, що в часи написання «Євгенія Онегіна» з легкої руки Дж. Байрона в моді був улюблений романтиками жанр ліро-епічної поеми. Як ви вже знаєте, романтики часто не шліфували композицію своїх поем, а навмисно надавали їм вигляду фрагментарності, «геніальної хаотичності», такого собі «творчого безладу» (яскравим прикладом може бути фрагментарність «Дзядів» А. Міцкевича). Працюючи в жанрі роману у віршах, Пушкін вирішує ще одне новаторське завдання — замінює згадану фрагмен-

тарність, невимушеність розгортання подій романтичної поеми створенням ілюзії невимушеної розмови, теревенів з читачем.

Звідси стає зрозумілою величезна кількість прямих звертань оповідача до читача, якими буквально пронизаний увесь твір від початку:

*Онегін, — друг мій, я зазначу, —
Родивсь на берегах Неву,
Де народились, може, й ви
Чи вславилися, мій читачу...*

і аж до закінчення:

*...Хоч друг, хоч ворог ти, читачу,
Та приязно розстатись нам
Я зовсім перепон не бачу.
Прощай...*

Переклад М. Рильського

Проте ця нібито «простота» досягається цілою системою дуже складних поетичних засобів, які вимагали від читача не лише блискучої освіти, а й неабиякого літературного хисту. Адже, як зазначила відома поетеса Анна Ахматова, «справжнім читачем є не той, хто читає *рядки*, справжнім читачем є той, хто читає *між рядками*». Інакше кажучи, справжній читач має бачити підтекст, прихований сенс написаного. Так і тут: якщо читач бодай на елементарному рівні не володіє англійською мовою, до того ж ніколи нічого не чув ані про видатного англійського поета Дж. Байрона, ані про його знамениту поему «Паломництво Чайльд-Гарольда», та ще й не знає, хто такий «байронічний герой», то цей читач не зможе «розшифрувати», наприклад, рядка з твору О. Пушкіна, де Євгенія Онегіна охарактеризовано так:

*...Як Child-Harold, похмурий, томний,
Він увіходив у салон...*

Переклад М. Рильського

Євгеній Онегін

А сенс цих рядків у тому, що Онегін нагадував (чи *вдавав* із себе — отут одна із загадок Пушкіна) головного героя поеми Дж. Байрона «Паломництво Чайльд-Гарольда» («Childe-Harold's pilgrimage»), який на час написання роману російського письменника в усій Європі вже став узагальненим іменем для визначення розчарованого («байронічного») героя. Отже, по-простому кажучи, Онегін — розчарований герой або принаймні хоче таким здаватися.

Про невідповідність цієї фрази, начебто побіжно кинуті Пушкіним на початку роману, свідчить і те, що Тетяна в кабінеті Онегіна, уже після його від'їзду із села, наблизилася до розкриття загадки внутрішнього світу Євгенія, побачивши саме портрет англійського

лорда (промовиста деталь — поруч із бюстом Наполеона, «лялькою на стовпці чавунон»):

*...Татьяна в захваті невиннім
Навколо погляд водить свій,
Здається все їй неоцінним,
Усе томливу душу їй
Тяжкої сповнює віради:
І стіл, і мирний блиск лампади,
І книги в неладі кругом,*

*І ліжко, вкрите килимком,
І в шибі хмарка срібнорунна,
Що заглядає в кабінет,
І лорда Байрона портрет,
І лялька на стовпці чавуна
В трикутці, з грозовим чолом,
З руками, що лежать хрестом.*

Переклад М. Рильського

Розгадка прихованих дотоді «потаємних пружин» поведінки коханого (нехай він — поки що — й знехтував її почуттям, але ж вона його кохає!) допомагає Тетяні легше перенести або принаймні зрозуміти його холодність стосовно її зізнання. А може, він просто грав роль «холодного серця», бо так було модно? Адже саме такими були «байронічні герої», а їх тоді багато хто наслідував, потрапляючи під магічний вплив англійця. Звідси й багато разів коментовані літературознавцями й критиками слова героїні:

*...Належну знайдено дорогу;
Дається Тані зрозуміть
Усе ясніше — слава Богу, —
Кого судилось полюбить,
Кому віддати пал сердечний:
Дивак сумний і безпечний,
Що в небі чи в безодні зріс,*

*Цей ангел чи гордливий біс, —
Що ж він? Наслідування вдале,
Нікчемна тінь? Невже-бо він
В плащі Гарольдовім москвин,
Химер чужих тлумачник дбайлих,
Слів модних збиранка нова?
Чи не пародія, бува?*

Переклад М. Рильського

Це слово «пародія» є вельми значущим — а чи не іронія це Пушкіна над романтизмом, над «байронівською позою» багатьох своїх сучасників? І перелік подібних інтелектуальних загадок для читача можна було б продовжувати довго, адже, наприклад, Ю. Лотман написав до «Євгенія Онегіна» коментарі, обсяг яких значно перевершує весь роман. Тож важко не погодитися з думкою цього дослідника творчості О. Пушкіна: «Простота (оповіді в романі «Євгеній Онегін». — Ю. К.) була гаданою і вимагала від читача високої поетичної культури».

Сюжет твору начебто простий: столичний аристократ Євгеній Онегін, якому «докучив рано світський шум», їде в село. У ті часи в моді було визначення, що романтизм — це дочасна старість душі (згадаймо Байронове «мій дух, як ніч»). Із цієї точки зору, Онегін — типовий романтичний герой, адже в столиці він зайвий.

Округа сполошилася — а він привернув до себе увагу не лише як людина із столиці, а й як неодружений чоловік, тобто вигідна партія

для дівчат на порі. Спочатку до нього приїзять сусіди, але він воліє ні з ким не спілкуватися. До того ж столичний дивак зайнявся «небезпечними» нововведеннями:

*Евгеній, сівши панувати
В селі, на лоні самоти,
Щоб якось час промарнувати,
Новини здумав завести.*

*Мудрець пустинний, без турботи
Ярмо кріпацької роботи
Легким оброком замінив;
І раб життя благословив.*

Переклад М. Рильського

З одного боку, селянам стало набагато легше («раб життя благословив»), але ж, з іншого боку, прибутки самого Онегіна значно зменшилися. А якщо б про таку подію дізналися сусідні селяни й почали вимагати таких же дій від своїх панів? Чи всі поміщики згодилися б на зменшення доходів? Отож вони й обурилися такими нововведеннями столичного дивака:

*...Сусід ощадний аж здригнувся —
В такий страшенний гнів запав
На те зламання панських прав;*

*Лукаво інший усміхнувся,
І разом вирішили так,
Що небезпечний то дивак.*

Переклад М. Рильського

Отже, ми бачимо, що наш «байронічний герой», давши селянам полегшення, виявився людиною щирої душі. Однак тим самим він зіпсував взаємини із сусідами й фактично усамітнівся. Власне, став зайвим не лише в столиці, а й поміж сільських поміщиків.

Зауважимо також, що в цих «прозаїзмах» («оброк», «ярмо кріпацької роботи», «ощадний» тощо), абсолютно не притаманних сфері зацікавленості романтиків з їхньою схильністю до вигадки й екзотики, відчувуються елементи реалізму, до яких звертався Пушкін у своїй подальшій творчості. До цього ж можна додати й в цілому реалістичне змалювання побуту аристократів, сільськогосподарських робіт та інших подробиць тогочасного життя.

Володимир Ленський

Єдиний, з ким дружив Онегін, був Ленський, який здобув освіту й «набрався романтичного духу» в Німеччині:

*Тоді ж таки в село дідівзе
Новий поміщик прибува,
Про нього теж говорять різне
Рішущих присудів слова.
На ймення Володимир Ленський,
Душею мрійник геттінгенський,
Красень, стрункий, як очерет,*

*Поклонник Канта і поет.
Він у Німеччині туманній
Засвоїв, ученик палкий,
І дух, тривожний та чудний,
І волелюбні поривання,
Натхненню щохвилини річ
І чорні кучері до пліч.*

Переклад М. Рильського

Пушкін одним-двома штрихами малює портрет романтика «німецького стибу» (як ви пам'ятаєте, саме Німеччина була батьківщиною романтизму, а Геттінгенський університет — осередком діяльності поетів, близьких до «штюрмерства», які сповідували культ природи, вірність моральним ідеалам. Як уже згадувалося, у Геттінгені навчався романтик Г. Гейне (1819). І навіть така деталь, як «*кучері до пліч*», натякає на німецький вплив на Ленського — подібна зачіска була у Фрідріха Шиллера, твори якого він читав навіть перед фатальною дуеллю.

Неподалік маєтку Онегіна живе сім'я сусідів-поміщиків Ларіних, яка має двох дорослих дочок — Ольгу й Тетяну. Тетяна щиро закохується в Євгенія і навіть сама пише йому листа, освідчуючись у коханні. Однак він відповів їй холодною, сказавши, що не створений для сімейного життя. Звісно, для гордої дівчини це було страшним ударом.

Далі ситуація складається драматично: Ленський, закоханий в Ольгу, наполегливо запрошує свого друга Євгенія до Ларіних. Той не хоче їхати, посилаючись на те, що буде повно «невігласів», тобто тих самих провінційних поміщиків, поміж яких він почувався зайвим. Пушкін — майстер підтексту, тож, можливо, Євгеній не надто хотів їхати на іменини Тетяни, де були присутні люди, яких Онегін не хотів бачити. Тож він і вирішив помститися надокучливому товаришу. Результатом усіх цих подій стала дуель і смерть Ленського.

Тетяна й Ольга Ларіні

Треба зауважити, що ставлення автора до двох героїнь — сестер Ларіних — є діаметрально про-

Хронологія розвитку сюжету в

1795 р. — рік народження Онегіна. Онегін був ровесником О. Грибєдова й багатьох відомих декабристів.

1803 р. — народження Ленського і можливий рік народження Тетяни.

1811–1812 рр. — закінчення «навчання» Онегіна і його вихід у світ.

Від 1817 (чи 1818) р. до весни 1820 р. — навчання Ленського в Геттінгенському університеті.

Зима 1819 р. — весна 1820 р. — час дії першої глави.

Літо 1820 р. — час дії другої та третьої глав.

Літо–осінь 1820 р. — час дії четвертої глави.

Ніч з 2 на 3 січня (з 15 на 16 за новим стилем) — 12 (25) січня — час дії п'ятої глави.

25 грудня (7 січня 1821 р.) 1820 р. — 5 (18) січня 1821 р. — свята й ворожіння в домі Ларіних.

Ніч з 5 (18) на 6 (19) січня — сон Тетяни.

12 (25) січня — день іменин Тетяни. Сварка Онегіна й Ленського.

13 (26) січня — весна 1821 р. — час дії шостої глави.

14 (27) січня — дуель і загибель Ленського.

тилежним. Якщо Тетяні він явно симпатизує, то до Ольги ставиться прохолодно. Так, шойно загинув Володимир Ленський, який щиро її кохав (причому загинув він не в останню чергу й через легковажність самої Ольги), як вона швидко забула і палкого поета, і свої палкі почуття до нього:

<i>Мій бідний Ленський! Сумування Було не довге по тобі. Не молодій, квітучій панні Без краю плакати в журбі. Шкода! Найшовся скоро другий, Що юне серце, повне туги, Любовним шепотом приснав,</i>	<i>Улан її зачарував, Улан скорив її красою... І наша Оля під вінцем З ним поруч перед вітарем, З похиленою головою, З огнем в опущених очах, Таїть усмішку на устах.</i>
---	---

Переклад М. Рильського

Фраза «бідний Ленський» багато важить. Читач може запитати, а що було б, якби Ленський залишився жити й одружився з Ольгою? Чи знайшов би він, поет-романтик «з душею геттінгенською», омріяне щастя з нею? Адже про їхній союз теж можна сказати, як до того сказано про різницю між Ленським і Онегієм:

*...Вони зішлись. Тьма і промінь,
Пісні і проза, лід і племін
Ховають більше схожих рис.*

Переклад М. Рильського

романі у віршах «Євгеній Онегін»¹

Весна 1821 — лютий 1822 р. — час дії сьомої глави.

Лютий—березень 1821 р. — від'їзд Онегіна до Петербурга.

Літо 1821 р. — заміжжя Ольги та її від'їзд.

Літо 1821 р. — відвідини Тетяною сільського кабінету Онегіна та читання його книжок.

3 (16) липня 1821 р. — від'їзд Онегіна з Петербурга («Подорож Онегіна»).

Кінець січня — лютий 1822 р. — подорож Тетяни з матір'ю в Москву.

1822 р. (очевидно, осінь) — заміжжя Тетяни.

Серпень—вересень 1823 р. — перебування Онегіна в Криму («Подорож Онегіна»).

Осінь 1823 р. — зустріч Онегіна й автора в Одесі («Подорож Онегіна»).

Серпень 1824 р. — заслання автора в Михайлівське й повернення Онегіна в Петербург («Подорож Онегіна»).

Осінь 1824 р. — весна 1825 р. — час дії восьмої глави.

Березень 1825 р. — кінець роману.

¹ За Ю. Лотманом (дати подані за старим стилем).

Попри те, що в образах сестер Ларіних є багато спільного (вони майже ровесниці, хай і по-різному, але обидві привабливі, разом зростали тощо), але Ольга й Тетяна різко протиставлені одна одній. Перша — весела, рум'яна, життєрадісна, друга — меланхолійна, мрійлива, немов чужа у своїй сім'ї. Ольга любить легковажно, Тетяна — усією душею. Проте чи не найбільша різниця — в умінні зберігати вірність, у моральних чеснотах.

Так, коли Онегін удруге зустрічає Тетяну, з нею відбувається метаморфоза: вона тепер живе не в селі, а в столиці, одружена, багата, стала княгинею. І тут Онегін немов прозирає — він бачить, кого втратив. І Пушкін «примушує» свого героя тепер уже писати листа Тетянї (приклад дзеркальної композиції). Він щирий, зокрема зізнається в тому, що «чужий усім», страждає від самотності. А це — **романтичний лейтмотив**. Та цього разу вже Тетяна відмовляє йому, як колись він їй. Причому вона не приховує, що все ще кохає Онегіна. Однак почуття обов'язку переважає над почуттям кохання — вона не може порушити обітницї, яку дала чоловіку під час вінчання:

*А щастя видилось безмежне
Так близько!.. Та любов моя
Розбилася. Необережний
Зробила, може, вчинок я:
Мене в тужливому риданні
Благала мати; бідній Тані
Були однакі всі шляхи.*

*Я вийшла заміж. Без пихи
Я вас прошу мене лишити.
Я знаю: в вашім серці єсть
І гордість, і справдешня честь.
Я вас люблю (пощо таїти?),
Та з ким я стала до віця —
Зостанусь вірна до кінця.*

Переклад М. Рильського

І тут автор різко обриває оповідь — жанр роману у віршах, зокрема невимушеної розмови з читачем, дає можливість це зробити, не особливо переймаючись відточуванням його фіналу. Він прощається з читачем, наче з приятелем:

*Прощай. Прийшли ми до мети.
Прощай, мін вірний ідеал,
І ти, супутнику чудний,
І ти прощай, натхнення сталє
Труда малого. Чар живий,
Поету щастя принесли ви:
Забув я з вами світ бурхливий,
До милих серцем говорив.*

*Багато проминуло днів,
Відколи молода Тат'яна
І мій герой у тьмянім сні
Враз появились мені, —
І вільноплинного роману
Іще не ясно бачив далі
Я крізь магічний свій кришталь.*

Переклад М. Рильського



1. Чому день народження Пушкіна став національним святом Росії?
2. Як пов'язане життя й творчість Пушкіна з Україною? Наведіть конкретні приклади.
3. Пригадайте, які твори Пушкіна ви вивчали в попередніх класах. Яке враження вони на вас справили?
4. Який вірш є підсумком

романтичного періоду творчості Пушкіна? Відповідь аргументуйте. **5.** Що об'єднує ліричних героїв віршів «Я мить чудову пам'ятаю...» та «Я вас любив...»? Чим обумовлена популярність цих творів? **6.** У чому вбачає свою заслугу перед нащадками поет у вірші «Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний...»? **7.** Поясніть значення понять «роман у віршах», «онегінська строфа», «соціально-психологічний роман». **8.** Чому «Євгенія Онегіна» називають «енциклопедією російського життя»? Пригадайте вивчені твори, які також належать до розряду «художніх енциклопедій». Що їх об'єднує з твором Пушкіна, а в чому полягає принципова різниця? **9.** Визначте основний конфлікт роману та згрупуйте дійових осіб навколо нього. Як пов'язаний розвиток сюжету з головним конфліктом твору? **10.** Знайдіть у тексті місця, де Пушкін іронізує над штампами літератури романтизму. Чим це викликано? **11.** Підготуйте повідомлення про сестер Ларіних за планом: а) портрет; вдача та риси характеру; б) становище в родині та суспільстві; в) дозволяла та уподобання; г) взаємини з Онегіним і Ленським; г) реакція на загибель Ленського та подальша доля. **12.** Порівняйте поведінку Тетяни до написання листа Онегіну, після написання та під час розмови з ним у столиці. Чому Онегін не відразу відреагував на послання дівчини? Чому саме ці слова та інтонації обрав для розмови з Тетяною? Як це характеризує Онегіна? **13.** Чи мала рацію Тетяна, коли, кохаючи Онегіна, відмовилася бути разом із ним? Чому? **14.** Чому Тетяна стала улюбленою героїнею Пушкіна? **15.** Порівняйте лист Тетяни до Онегіна й лист Онегіна до Тетяни. Чим вони подібні, а в чому полягає принципова різниця між ними?



16. Проаналізуйте сцену «Тетяна в кабінеті Онегіна». Як інтер'єр його робочої кімнати характеризує свого господаря? **17.** Як пов'язаний образ Онегіна з героями Байрона? Це свідчить на користь пушкінського героя чи ні? Відповідь аргументуйте. **18.** Таких героїв, як Євгеній Онегін, тоді називали «зайвими людьми». Чи згодні ви з такою характеристикою пушкінського персонажа? Для кого вони «зайві»? Відповідь аргументуйте. **19.** Даючи характеристику Ленському, Пушкін робить його вірші подібними на твори Шиллера. Чи допомагає ця деталь краще зрозуміти поведінку й вчинки Ленського? **20.** Чому Онегін потоваришував саме з Ленським? Чому, не бажаючи загибелі молодого поета, Онегін усе ж таки робить фатальний постріл? **21.** Як ви думаєте, як склалася б подальша доля Ленського, якби він залишився живим? Чи знайшов би він, «з душею прямо геттінгенською», омріяне щастя з Ольгою? **22.** Який з-поміж героїв твору найближчий саме вам? Чому? **23.** Чому Пушкін обрав жанр «роману у віршах»? Що дала йому ця форма? **24.** Визначте риси романтизму й реалізму в цьому творі. Які з них переважають? **25.** До якої течії романтизму тяжіє творчість Пушкіна? Відповідь аргументуйте.



26. Марина Цветаєва написала книгу «Мій Пушкін», де розповіла про своє сприйняття життя й творчості письменника. Спробуйте й ви у творчій роботі розказати про «вашого» Пушкіна. **27.** Напишіть творчу роботу «Я мить чудову пам'ятаю...» про своє перше знайомство з пушкінською поезією.



МИХАЙЛО ЛЕРМОНТОВ

(1814–1841)

*Ні, я не Байрон, інший я
Обранець, людям ще незнаний,
Як він, мандрівець, світом гнаний,
Та руська лиш душа моя...*

М. Лермонтов

Ці рядки видатного російського поета Михайла Юрійовича Лермонтова можуть розповісти уважному читачу дуже багато. Наприклад, про те, що вісімнадцятирічний юнак (вірш датовано 1832 р.) уже переймається, який шлях у поезії обрати: «байронічний» чи якийсь інший. Звідси можна зробити висновок про його тогочасне зацікавлення саме поезією, де «володарем дум» цілого покоління романтиків був ушавлений Дж. Байрон. Це вже пізніше Лермонтов заявить про себе як про майстра прози, створивши відомий морально-психологічний роман «Герой нашого часу»...

А ще ці рядки свідчать про неймовірну здатність поета до передбачення майбутнього, яку помічали його сучасники (ходили чутки, й небезпідставні, що він передбачив навіть місце й обставини своєї загибелі: біля підніжжя гори, на дуелі). Дійсно, коли писався вірш «Ні, я не Байрон...», його автор був ще майже нікому не відомий («людям ще незнаний»), але через якихось п'ять років про нього заговорила вся Росія. До речі, згодом Лермонтова таки стали називати «північним Байроном», бо ж писав він чудові, «по-байронічно-му» похмурі поезії, а жив у Росії, яка Європою сприймалася й сприймається як північний край.

Ці рядки свідчать ще й про те, що, як і в Байрона, у їхнього автора був чи назрівав глибокий конфлікт із суспільством (він теж — «мандрівець, світом гнаний»). А можливо, і про відчуття Лермонтовим якогось містичного зв'язку своєї долі з долею Байрона: з одного боку, якісь загадкові сімейні легенди й навіть документи про походження роду Лермонтових (Лерм, Лермонтів) від легендарного шотландського барда-чарівника, а з іншого боку, шотландське дитинство Байрона, який усе життя «хотів би жити знов у горах».

Ще одне диво: за неповні 13 років (1828–1841) Лермонтов створив понад 400 поезій, майже 30 поем, 6 драм і 3 романи! То хто ж він такий, цей поет, який прожив лише 27 років, але навіть за цей надзвичайно короткий термін «звів собі пам'ятник»?

Михайло Лермонтов народився 15 жовтня 1814 р. в Москві. Щоправда, лише *народився*, бо його мати, Марія Михайлівна Лермонтова (дівооче прізвище — Арсенєва), спеціально приїхала до

Москви, щоб народити свою першу і, як виявилось, єдину дитину. До й після пологів вона мешкала в родовому маєтку Тархани Пензенської губернії.

Саме там пройшло дитинство Лермонтова. Хазяйкою маєтку була жінка вольова й сувора — Єлизавета Олексіївна Арсеньєва, бабуся майбутнього поета. Свого зятя, відставного капітана, красеня без статку, ця надзвичайно багата й впливова жінка не любила ще до його одруження з дочкою. У неї було пів-Петербурга знайомих: хто ж у Росії не знав могутнього роду Столипіних, які були наближені до Романових, царюючої династії. Бабуся Михайлика (Мішеля, як вона його зазвичай називала) до одруження зі своїм слабохарактерним чоловіком Михайлом Арсеньєвим мала горде прізвище — Столипіна.

Зовсім іншим вона хотіла бачити чоловіка своєї улюбленої доньки Марії, але все-таки дозволила їй одружитися «за коханням». Через три роки після народження Михайла слабка на здоров'я Марія почала хворіти й незабаром пішла з життя. Її мати звинуватила в цьому зятя, і відтоді маленький Мішель ріс без спілкування з батьком. Доходило до того, що як тільки на дорозі, яка вела до Тарханів, з'являвся екіпаж Юрія Петровича, який хотів побачити малого сина, за суворим наказом Єлизавети Олексіївни Михайлика (якщо той спав — загорнутого в ковдру!) негайно відвозили з маєтку, щоб він не потрапив під вплив батька. Згодом поет із гіркотою згадуватиме печальну долю самотніх, розлучених життям батька й сина — це ще один момент, який об'єднує долі Лермонтова й Байрона. Реальний факт біографії збігся з романтичними лейтмотивами самотності та туги («світової скорботи»). І це — ще одне з джерел песимізму творів поета.

Цим драматичним подіям присвячені драми М. Лермонтова «*Menschen und Leidenschaften*» («Люди й пристрасті», 1830) і «*Дивна людина*» (1831), а також вірші, присвячені пам'яті батька, «*Ужасная судьба отца и сына...*» (1831) і «*Епитафія*» (1832).

Тричі (1818, 1820, 1825) він їздив на Кавказ для лікування мінеральними водами. Кавказькі гори справили на Лермонтова глибоке враження, стали для нього «поетичною батьківщиною». «Гори Кавказу для мене священні», — писав поет.

У 1827 р. Лермонтов із бабусяю переїжджають до Москви. Користуючись зв'язками Столипіних, Михайло у 1828 р. вступив на 4-й курс Шляхетного пансіону при Московському університеті. Саме в цей час він, за власним зізнанням,



М. Лермонтов. Спогади про Кавказ. Фрагмент. 1838 р.

«починає мазати вірші», працював у рукописних журналах, в альманасі «Цефей» (1828), що складався з творів вихованців пансіону. Тоді ж він створює перші поеми «Черкеси» (1828), «Кавказький бранець» (1829) і перший варіант «Демона» (1829).

Згодом почалася інтенсивна літературна діяльність: Михайло написав ліричні вірші (наприклад, цикл, присвячений Н. Івановій), поеми й драми «Іспанці», «Люди і пристрасті» (1830).

У 1832 р. Лермонтов змушений був залишити університет. Він переїхав до Петербурга, де вступив, за його власним висловом, на «два страшні роки» до Школи гвардійських підпрапорщиків і кавалерійських юнкерів.

Уже ранні твори засвідчили про неабиякий поетичний таланти Лермонтова. Цікаво, що його власні життєві погляди й уподобання напрочуд гармонійно узгоджувалися з тенденціями романтизму. Так, мотив особливої ролі у світі, навіть богообраності поета, який ми зустрічали ще в А. Міцкевича, знаходимо і в Лермонтова: *«Лиш я — чи Бог — або ніхто!»*

У 1834 р. Лермонтов одержав призначення в лейб-гвардії гусарський полк, розташований у Царському Селі. Переважну більшість часу він проводив у Петербурзі, де став душею товариства «золотої молоді», бував у вищому світі. Багато чого з цього періоду життя втілиться згодом у відомому «Герої нашого часу».

У 1835 р. вийшли друком перші твори Лермонтова. Доти він був відомий як поет лише в офіцерських і світських колах. Один з його товаришів, без його відома, віддав повість «Хаджи-Абрек» до «Бібліотеки для читання». Лермонтов був дуже незадоволений. Повість мала успіх, але її автор довго ще не хотів друкувати свої вірші.

У тому ж році Лермонтов довідується, що Варвара Лопухіна, яку він кохав здавна й не переставав кохати до кінця життя, одружується. Це було ударом для поета, і він виспівує свою печаль у творчості. Та ще більший удар чекав на нього в 1837 р., коли загинув Пушкін. Лермонтов тоді написав фатальний для себе вірш «Смерть поета».

У першій редакції вірш, присвячений загиблому поетові, затаврував убивцю Пушкіна, француза Дантеса, який *«не міг збагнути в ту мить криваву, на що він руку підіймав»*. Однак справжніх винуватців трагедії в ньому названо не було. Хоча увесь Петербург знав, що Пушкін — жертва підлої інтриги аристократів, багато з яких були наближені до трону.

У такому більш-менш безпечному для Лермонтова вигляді текст блискавично поширювався в списках, викликаючи захоплення в широкіх колах інтелігенції. Проте у вищому світі вірш сприйняли з великим обуренням. Можливо, усе й обійшлося б, але Михайло мав бесіду зі своїм кузеном, Олексієм Століпіним, який висловив сумнів

у правоті Лермонтова: «Мішеле, заспокойтеся, хіба Пушкін не знав, на що йшов, ведучи справу до дуелі з Дантесом?» Розгніваний Лермонтов іде додому і дописує рядки, яких царський двір уже йому не вибачив. Це були слова про тих, хто призвів поета до загибелі, хто *«жадібним наповном стоїть навколо трону»*, про катів *«свободи, генія та слави»*, які, коли прийде *«Божий суд»*, не зможуть змити усією їхньою чорною кров'ю праведну кров поета, тобто Пушкіна.

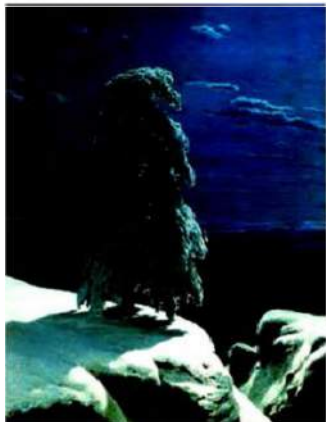
Цей вірш засвідчив, що зійшло «нове сонце російської поезії», Росія отримала іншого видатного поета — Лермонтова, спадкоємця Пушкіна. Проте водночас «компетентними органами» поезія «Смерть поета» кваліфікувалася як «заклик до революції». Микола I добре пам'ятав 14 грудня 1825 р., повстання декабристів на Сенатській площі в Петербурзі. Та й у Європі було неспокійно: щойно відгрімилі революції у Франції та Польщі, набирали сили національні рухи, які згодом переростуть у національно-визвольні революції 1848 р. («весну народів»). Словом, Лермонтова треба було «ставити на місце».

Розпочалося слідство, і вже за кілька днів (25 лютого 1837 р.) за велінням імператора Лермонтова переводять у Нижегородський драгунський полк, що воював на Кавказі. Там можливість отримати «свинець у груди» була дуже ймовірною. Водночас поет потрапив на такий улюблений романтиками «екзотичний» Схід.

На початку січня 1838 р. Лермонтов приїжджає до Петербурга й залишається тут до середини лютого, після цього їде в полк, але там служить менше двох місяців: 9 квітня Лермонтова переводять у колишній лейб-гвардії гусарський полк. Лермонтов повертається до «великого світу», знову грає в ньому роль «світського лева», ним захоплюються салонні дами. У цьому ж році

«НА ПІВНОЧІ ДИКІЙ...»

Від'їжджаючи на Кавказ, М. Лермонтов переспівав вірш Гейне «Самотній кедр на стромині...», написавши вірш «На півночі дикий...». У росіянина зникло любовне поривання, що було в Гейне. Натомість романтичний контраст набув ще ширшого звучання: образи роз'єднаних світів сосни й пальми символізують трагічну роз'єднаність і самотність людей. Сосна й пальма уособлюють далекі одна одній культури. У вірші Гейне знайшло відображення зацікавлення романтиків далекими екзотичними країнами, та й Лермонтов звернувся до цього вірша, коли відбув з Північної Пальмири (Петербурга) в останній раз на «екзотичний» Кавказ.



І. Шишкін.
«На півночі дикий»

друкуються «Тамбовська казначейша» і «Пісня про царя Івана Васильовича...». Лермонтов створює три нові редакції «Демона», пише вірші «Кинджал», «Дума» та інші, починає роботу над «Героєм нашого часу».

У 1840 р. відбувся військовий суд за дуель із сином французького посла Е. де Барантом. Лермонтова засуджують до повторного заслання на Кавказ у Тенгинський піхотний полк. Одночасно виходить окремим виданням роман «Герой нашого часу», що раніше друкувався частинами в різних журналах. По дорозі на Кавказ Лермонтов зупиняється в Москві й перебуває там приблизно місяць. Він зустрічається з М. Гоголем і читає йому поему «Мцирі». Потім їде на Кавказ, де бере участь у воєнних діях і звертає на себе увагу командира «швидкістю, вірністю погляду і палкою мужністю», за що його представляють до нагороди.

У 1841 р. Лермонтову дають відпустку, і він приїжджає до Петербурга. Друзі клопочуться про відтермінування повернення на Кавказ, і Лермонтову дозволено залишитися в столиці ще якийсь час. Сподіваючись одержати повну відставку, поет пропускає й цей термін і їде в полк лише після чергового наказу генерала Клейнміхеля залишити місто протягом 48 годин. Цього разу Лермонтов відбув із Петербурга з дуже важкими передчуттями, на прощання залишивши батьківщині вірш «Прощай, немытая Россия...».

По дорозі він вирішує затриматися в П'ятигорську. Тут відбувається сварка з Мартиновим, яка переростає в дуель (27 липня 1841 р.), що закінчилася загибеллю поета. 29 липня Лермонтова поховали на міському цвинтарі в П'ятигорську. Пізніше, у 1842 р., його прах був перевезений до Тарханів і похований у сімейному склепі Арсенєвих. У 1899 р. в П'ятигорську відкрили пам'ятник Лермонтову, споруджений за всеросійською підпискою, до якого, як і до пам'ятників його попередника О. Пушкіна, «тропа народна навіки пролягла».

Сучасник О. Пушкіна й М. Лермонтова, літературний критик В. Белінський, чудово розуміючи масштаби втрат, яких зазнала російська література й культура через загибель цих чудових поетів, з гіркотою писав: «Не виповнилося й п'яти років від смерті Пушкіна, а російська громадськість устигла вже й радісно привітати пишний схід, і сумно провести дочасний захід нового сонця своєї поезії».

ПРИКА

**«І нудно,
і сумно...»**

Вірш «І нудно, і сумно...» М. Лермонтов написав у 1840 р. За свідченнями сучасників, у ньому якнайповніше розкрилися настрої волелюбної частини ровесників поета, які прагнули до активної діяльності й були пригнічені неможливістю боротися за свої переконання та ідеали.

За формою це елегія, що нагадує запис у щоденнику, у якому фіксуються миттєвості душевного стану. Мова вірша афористична, що підносить поезію до рівня філософського осмислення життя. Елегія просякнута настроями світової скорботи, ліричний герой страждає, бо зневірився в житті. Він самотній, бо *«нікому руку подати»*, утомився від власних бажань, кохання не розраджує його душу. Кінець вірша звучить досить скептично:

*І наше життя, як поглянеш тверезо навкруг, —
Дурне і порожнє, як жарт недоречний.*

Переклад М. Терещенка

Та ліричний герой поезії не є циніком. Так, він — песиміст, розчарований гіркою невлаштованістю життя. Однак зневіра в його душі викликана не запереченням високих поривань та ідеалів взагалі, а втомою від того, що їх знайти в житті неможливо. Душа ліричного героя, змучена безкінечною боротьбою розуму й почуття, розривається між, з одного боку, бажанням долучитися до чогось прекрасного та невмирущого, а з іншого — розумінням того, що знайти цей романтичний ідеал у реальному житті неможливо. Вірш тримається на контрасті миті й вічності, розуму й почуття. Замість невмирущого кохання — миттєві чуттєві насолоди, а «життя духу», яке оспівували романтики, виявилось примарним:

*У себе заглянеш — минулого й сліду нема:
І радість, і муки, і все там нікчемне...*

Переклад М. Терещенка

Ця відсутність життєвих ідеалів, піднесеного й вічного примушують ліричного героя неймовірно страждати від усвідомлення марноти свого життя: *«А роки минають — прогаяні роки!»* За образним виразом літературного критика тих часів, у цьому вірші вчувається *«глухий, могильний голос підземного страждання, нетутешньої муки, це приголомшуючий душу реквієм усіх надій, усіх почуттів людських, усієї чарівності життя»*.

**«На дорогу йду
я в самотині...»**

Точна дата написання вірша **«На дорогу йду я в самотині...»** невідома. У записній книжці Лермонтова — це приблизно це літо 1841 р. Тож ми можемо вважати, що це одна з його останніх поезій, своєрідний заповіт поета.

Вірш розпочинається неймовірним за своєю красою й величиною пейзажем. Дивує сила поетичного видіння поета, адже сплячою *«в промінні голубім»* Землю можливо побачити лише з космосу, у чому людство змогло переконатися майже через півтора століття. Усе

об'єднано в цьому пантеїстичному безмежжі — верх і низ, земне й небесне:

*Тихо. Бога слухає пустиня,
І зоря з зорею гомонить.*

Переклад М. Рильського

Навколо все піднесене: і пустеля, що вслухається в божественну істину і є місцем усамітненої зустрічі з Всесвітом, і зорі, що зійшлися, наче сусідки надвечір, щоб, позбавившись денних турбот, погмоніти про важливі для них речі. Довколишня природа об'єднана в живий неподільний організм. Ліричному герою відкрита краса й одухотвореність Усесвіту. Він може спостерігати «*прекрасні та безкраї*» небеса, прислухатися до гомону зірок і почути слова Бога. Однак куди веде його, самотнього, «*крем'яна в тумані путь*»? Що погнало його в дорогу вночі? Радше за все це сердечний біль, утрачені мрії й сподівання:

*Мрією не тішусь я пустою,
Днів не жаль, що більш не розцвітуть.
Я жадаю волі та спокою!
Я б хотів забути і заснути!*

Переклад М. Рильського

Вірш пронизаний невловимими асоціативними зв'язками і з попередніми поезіями Лермонтова, і з творами інших поетів, особливо Пушкіна. Так, ключова тема вірша — пошук волі та спокою — суголосна віршу Пушкіна «Пора, мій друг, пора...», а також листу Онегіна Тетяні («Євгеній Онегін»):

*Чужий усім, на самотині
Я думав: воля й супокій
Замінять щастя...*

Переклад М. Рильського

Літературне від Луния

Максим Рильський

Вихожу один я на дорогу...

М. Лермонтов

Не забуду вечора хрусткого,
Інею й тоненького льодку,
Коли сам я вийшов на дорогу,
Ніби вперше на своїм віку.

О, які були великі зорі,
Як синіло й склилось навкруги!

У падучім кожнім метеорі
Бачились неznані береги.

Так ото хотілося блукати,
Серце так стискалося мені,
Як від хати бризнули до хати
Вечора осіннього вогні!..

У душі ліричного героя Лермонтова дивно поєдналися й захоплення чудом світобудови, і водночас відчуженість від неї, печальна безнадія й сподівання на диво.

Дві останні строфи поезії — вільний переспів вірша Г. Гейне з «Книги пісень», у якому він порівняв смерть із прохолодною ніччю, а життя — із пекучим днем. І хоча герой Гейне втомився від довгого дня, він хоче навіть під час свого сну чути, як на дереві соловей співає про кохання. Так і ліричний герой Лермонтова: утомившись від болю й розчарувань, він хоче злитися з природою воєдино, щоб, зрештою, бути причетним до життя.

Вірш «На дорогу йду я в самотині...» привернув увагу багатьох українських поетів. Однією з найцікавіших є його інтерпретація видатним українським поетом і перекладачем М. Рильським. У своєму вірші «Не забуду вечора хрусткого...» він поєднав шемливий сум лермонтовського вірша з палким життєлюбством власного світосприйняття.

«ГЕРОЙ НАШОГО ЧАСУ» (1839–1840)

*Де віддзеркалився наш час
І де змальовано для нас
Його героїв досить вірно,
Без віри й честі у ділах,
З холодним серцем у грудях.*

О. Пушкін

Лермонтов — одна з найзагадковіших і найтрагічніших постатей російської літератури, а роман «Герой нашого часу» — один із кращих його творів. Уже самою його назвою письменник свідомо кинув виклик суспільству. Мовляв, ось він який, герой нашого часу, і подобається це комусь чи ні, а він є саме таким. Тож і відповів у передмові на неминуче запитання, а чому цей «герой» такий малопривабливий: *«Деякі страшенно образились, і не на жарт, що їм у приклад ставлять таку аморальну людину, як Герой Нашого Часу; а інші дуже тонко зауважували, що автор намалював свій портрет і портрети своїх знайомих... Герой Нашого Часу, шановні панове мої, справді-таки, портрет, але не однієї людини: це портрет, складений із пороків усього нашого покоління в повному їх розвитку»*.

Варто зазначити, що у творах Лермонтова слово «покоління» є такою ж мірою ключовим і часто вживаним, як й інші ключові (особливо важливі для розуміння ідеї твору) слова на кшталт «самотність», «туга», «печаль», «темний», «похмурий» тощо:

*Печально я дивлюсь на наше покоління!
Порожнє жде його чи темне майбуття.*

*Під темним тягарем зневіри й розуміння
Без дії відцвіте його життя...*

Переклад М. Рильського

Тож виникають закономірні запитання: а чому це молодого поета так цікавлять саме *його* час і *його* покоління? І чому в його свідомості слово «покоління» чітко асоціюється зі словами похмурої, печальної «тональності»? Між народженням Пушкіна й Лермонтова різниця лише п'ятнадцять років, але іноді здається, що й усі сто п'ятдесят. То що ж сталося в суспільному житті Росії протягом життя цих «двох сонць» російської поезії?

Багато дослідників вважають, що такою фатальною подією став розгром повстання декабристів (1825), серед яких були не лише знайомі, а й друзі Пушкіна, який ще встиг ковтнути, хоча й примарний, але ковток солодкої свободи. Лермонтов — уже ні, він просто не встиг цього зробити:



*М. Лермонтов.
Автопортрет*

*...Ні сні поезії, ані мистецтва мрії
Солодким захватом не палять серця нам,
І рештка почуттів у грудях марно тліє,
Мов скарб занедбаний, мов запустілий храм.
Ми й ненавидимо, і любим випадково,
Без жертв марнуючи і гнів свій, і любов,
І холод у душі панує в нас зимовий,
Коли вогнем палає кров.*

Переклад М. Рильського

Ці рядки характеризують не лише ліричного героя вірша «Дума», а й передають думки та світовідчуття іншого лермонтовського героя, який в однієї частини тодішнього російського суспільства викликав образ, а в іншій — захоплення. Це — Григорій Олександрович Печорін із роману Лермонтова «Герой нашого часу». Вважається, що це морально-психологічний роман про долю покоління після розгрому декабризму, тобто це такий його різновид, у якому досліджуються певні погляди, уявлення, соціальні норми поведінки та їх вплив на характер і життя людини. Тож одна з ключових проблем, що турбують Печоріна, — чому він є «причиною нещастя інших»?

Онегін і Печорін

Дослідники неодноразово звертали увагу на те, що прізвища двох головних героїв творів О. Пушкіна («Євгеній Онегін») і М. Лермонтова («Герой нашого часу») подібні настільки, що це не могло бути простою випадковістю. Адже Онега й Печора — дві російські річки, які знаходяться не-

подалік одна від одної. А якщо це так, то виходить, що М. Лермонтов свідомо підкреслював, що його герой — певною мірою «спадкоємець» героя роману у віршах О. Пушкіна?

І для такого висновку є вагомі підстави, адже Онегін, як і Печорін, теж нікого не зробив щасливим, він, так само як і Печорін, теж є «причиною нещастя інших». Ця неймовірна здатність робити когось нещасним і бути самотнім, для всіх «чужим» і скрізь «зайвим» утілилася вже в «східних» поемах Дж. Байрона і є однією з ознак «байронічного героя». Дослідники неодноразово відзначали вплив англійського романтика на творчість Пушкіна й Лермонтова, але він не був аж таким непереборним і всеохопним, бо це самотні письменники. Тож треба з'ясувати, що у творчості росіян від англійця, а що — ні, а то й суперечить йому, тобто, де Пушкін і Лермонтов відкидають традиції «байронізму» й «байронічного героя». У свою чергу це допоможе краще зрозуміти їхній авторський задум, проникнути в проблематику творів.

Риси «байронічного героя», самотньої розчарованої людини, яка з гордим презирством ставиться до суспільства, що відштовхнуло її, і мстить йому, але при цьому й сама страждає, знаходимо вже в романі О. Пушкіна «Євгеній Онегін». Недаремно в Тетяні виникає запитання, чи не є Євгеній «пародією» на такого героя. Онегін зробив нещасною Тетяну Ларіну і вбив на дуелі Володимира Ленського, а його «літературний наступник» Григорій Печорін пішов ще далі за свого попередника: він убив на дуелі Грушницького, зробив нещасними і Віру, і княжну Мері, окрім того фактично спричинив загибель Бели (*«...Ні, вона добре зробила, що померла! Ну, що б з нею сталося, якби Григорій Олександрович її покинув? А це трапилося б, рано чи пізно...»*). До того ж він образив Максима Максимовича. Що ж спонукало Лермонтова продовжити лінію розвитку саме цих образів у російській літературі? Це було миттєве осяяння чи добре продуманий план?

Творча історія та композиція

«Герой нашого часу» має цікаву творчу історію. У чернетках роману можна натрапити то на Жоржа, то на Георгія Печоріна, завсідника петербурзьких балів, якому всі пророкують Кавказ (тобто заслання на війну, на неминучу загибель). Натомість в остаточній його редакції немає жодної петербурзької сцени. Столиця лише згадується, а Печорін тікає з неї, і найімовірніше, з власної волі.

Спочатку були надруковані окремі повісті з роману, які й викликали бурхливу реакцію читачів. Потім Лермонтов об'єднав їх у тому порядку, який ми зараз знаємо, і додав свою знамениту передмову, що є дуже важливою в розумінні задуму письменника.

Роман поділений на дві великі частини. До першої входять повісті «Бела», «Максим Максимович», передмова до щоденника

Печоріна і «Тамань». До другої — повісті «Княжна Мері» та «Фаталіст». Цей поділ може викликати здивування, адже в ньому розірвано щоденник Печоріна, який логічніше було б дати повністю в другій частині. То чим керувався автор, пропонуючи саме таку структуру свого твору?

Варто зауважити, що Лермонтов філігранно володів мистецтвом компоновання, структурування тексту. Спочатку може здатися, що в подачі окремих частин твору системи немає або вона заплутана, як це полюблили романтики. Однак це не так. Саме така, на перший погляд, «нелогічна» будова, яку запропонував автор, давала можливість побачити Печоріна спочатку під різними кутами зору й очима різних людей, а потім надати слово йому самому (щоденник героя). Тож композиція роману «Герой нашого часу» підпорядкована поступовому розкриттю тасмниці характеру головного героя.

Якщо б ми розташували повісті в хронологічній послідовності, то побачили б, що події, зображені в романі, мають між собою чіткі причинно-наслідкові зв'язки. Молодий офіцер Григорій Печорін, ідучи на місце служби в П'ятигорськ, зустрічається в дорозі з контрабандистами й руйнує їхнє життя («Тамань»). У П'ятигорську він знайомиться з Грушницьким і княжною Мері. Туди ж приїздить його давня знайома Віра, яку він кохає і яка вийшла заміж за родича княгині Ліговської, матері Мері. Щоб мати змогу зустрічатися з Вірою на людях, Печорін починає тісніше спілкуватися з Мері, руйнуючи цим стосунки Грушницького з нею. Ображений юнкер, побачивши, як ранком Печорін виходив із будинку Ліговських, де жила також Віра, знеславив княжну Мері. Вимагаючи вибачень, Печорін викликає Грушницького на дуель і вбиває його. Віра зізнається чоловікові, що Печорін був її коханцем, і чоловік вивозить її з міста. Намагаючись наздогнати Віру, Григорій Олександрович заганяє улюбленого коня. За дуель із Грушницьким його відправили в далеку фортецю, де командував капітан Максим Максимович («Княжна Мері»), із яким Печорін потоваришував («Фаталіст», «Бела», «Максим Максимович»). У фортеці Печорін став свідком того, як офіцер Вулич посперечався на заклад, що залишиться живим, стріляючи в себе з рушниці, а тієї ж ночі він був убитий п'яним козаком («Фаталіст»). Потім Печорін закохався в кавказьку красуню Белу, яку вкрав у батька. Його кохання було нетривалим — Бела загинула. Печорін залишив фортецю й подався в мандри («Бела»). Через п'ять років у Владикавказі на заїжджому дворі він випадково зустрічається з Максимом Максимовичем, у якого залишилися папери Григорія Олександровича. Ображений його холодним поведженням, Максим Максимович віддає щоденники Печоріна знайомому подорожньому, який надрукував їх після смерті Григорія Олександровича («Максим Максимович»).

То хто ж він такий — головний герой роману Лермонтова? Це особистість непересічна й водночас неоднозначна, але, як уже мовилося, відразу впадають в око риси, притаманні «байронічному героєві»: самотність, гордість, розчарованість життям, байдужість чи й презирство до суспільства. Згадуючи Печоріна, персонажі роману часто вживають епітет «дивний».

Найкраще він характеризує себе сам: *«У мене нещасливий характер: чи виховання зробило мене таким, чи Бог мене так створив, не знаю, знаю лише те, що коли я є причиною нещастя інших, то й сам не менше нещасний. Звичайно, це для них погана втіха — але річ у тому, що це так. У першій моїй молодості, з тієї хвилини, коли я вийшов з опіки рідних, я почав шалено насолоджуватися всіма втіхами, які можна дістати за гроші, і, певна річ, втіхи ці мені остогидли. Потім пустився я у великий світ, і незабаром вище товариство мені теж набридло; закохувався у світських красунь, і мене кохали, — але їхнє кохання тільки подразнювало мою уяву та самолюбство, а серце залишалося порожнім... Я став читати, вчитися — науки також набридли; я бачив, що ні слава, ні щастя від них не залежить нітрохи, бо найщасливіші люди — невігласи, а слава — удача, і щоб добитися її, треба тільки бути спритним. Тоді мені стало нудно... Незабаром перевели мене на Кавказ: це найщасливіший час мого життя. Я сподівався, що нудьга не живе під чеченськими кулями — дарма: через місяць я зник до їх дзигжання...»*

Скільки розчарування в цьому монолозі, скільки холодного скепсису щодо самого себе! Недаремно ж цар, відчувши, що Лермонтов «поставив діагноз» усьому російському суспільству, назвав роман «поганим твором поганого автора». Проте багато сучасників почули слово правди й відчули в образі Печоріна ті почуття, які тією чи іншою мірою були притаманні їм самим.

Печоріна ніби переслідує лиха доля: його стосунки з людьми роблять їх лише нещасними. Для всіх, із ким він спілкується, це закінчується погано: для контрабандистів, Віри, Грушницького, Мері, Максима Максимовича, Бели. І він ширю дивується, чому це так. Печорін — не пасивний, до кінця оповіді він діє, але чимраз більше його міркувань з'являється в романі щодо цієї властивості. Подібні роздуми виходять навіть на перший план у повістях «Княжна Мері» та «Фаталіст» (саме в другій частині роману). Його незадоволення собою посилюється ще й тим, що за своєю суттю він зовсім не зла людина. Отже, поганих намірів до жодного з персонажів (Мері, Максима Максимовича, Бели, Грушницького) він не має. Більше того, часто ним керують навіть благородні поривання (наприклад, він прагне захистити Мері від пліток Грушницького).

Однак нічого доброго ці стосунки нікому не приносять. Грушницький, який спочатку потягнувся було до досвідченішого товариша, гине. Хоча Печорін підозрює, що Грушницький його

недолюблює, бо він розгадав таємницю цієї «загадкової» особи («...Я його зрозумів, і він за це мене не любить, хоч зовнішньо ми в якнайдружніших взаєминах»). Зруйнований також сімейний світ Віри; смерть стала порятунком для Бели, а щире серце Мері розбите вдовою холодною байдужістю Печоріна.

У своєму романі Лермонтов відмовляється судити героїв і виправляти їх: *«Та не думайте, проте, після цього, щоб автор цієї книги мав будь-коли горду мрію зробитися виправлячем людських пороків. Хай його Бог боронить від такого нещастя! Йому просто було весело малювати сучасну людину, якою він її розуміє і, на його й ваше нещастя, надто часто зустрічав. Доволі й того, що недугу вказано, а як від неї вилікувати — це вже Бог знає!»* Найімовірніше, ця позиція суголосна позиції самого автора, який лише «вказав недугу», сказати б, «поставив діагноз», але не бере на себе відповідальності за її «лікування».

Проте головна особиста трагедія Печоріна в тому, що навіть знання причин своєї «хвороби» не рятує від неї самого героя, адже, як він сам говорить: *«Дурень я чи лиходій, не знаю; але те правда, що я так само заслуговую жалю... Мою душу зіпсував світ, уява в мене невгамовна, серце ненаситне; мені все мало: до суму я так само швидко звикаю, як і до насолоди, і життя моє порожнішає день по дню; мені залишився один засіб: мандрувати. Як тільки буде можливо, виружджуся, — тільки не в Європу, борони Боже! — поїду в Америку, в Аравію, в Індію, — може-таки, де-небудь помру на дорозі! Принаймні я певен, що ця остання втіха не скоро вичерпається»*. І чи не найтрагічнішим запитанням, яке Печорін ставить сам собі, є таке: *«За що вони всі мене ненавидять?»*

Грушницький

Головному героєві, що страждає по-справжньому, протиставлений образ Грушницького, який не надто вміло імітує «байронізм». Він і є справжньою пародією на романтичний образ похмурого «байронічного героя». Грушницький — юнкер, який служить лише рік і «носить, з особливого виду франтівства, товсту солдатську шинелю». Річ у тім, що саме солдатську шинелю тоді, окрім солдатів, носили ще й офіцери, розжалувані за якийсь серйозний проступок або злочин. Однак якщо він служив тільки рік, то це справді було «особливим видом франтівства». Вочевидь цим Грушницький хотів натякнути на якусь «страшену таємницю» (що обов'язково мали у своєму минулому «байронічні герої», на яких він хотів бути схожим) і тим самим справити враження на оточення, викликати до себе певний інтерес.

Печорін дає йому характеристику, настільки ж влучну, наскільки й вбивчу: *«Приїзд його на Кавказ — також наслідок його романтичного фанатизму: я певен, що напередодні від'їзду з батьківського*

села він казав з похмурим виглядом якій-небудь гарненькій сусідці, що він їде не так просто служити, а що шукає смерті, бо... тут він, певне, затулив очі рукою і продовжував так: «Ні, ви (або ти) цього не повинні знати! Ваша чиста душа здригнеться! Та й нащо? Що я для вас? Чи зрозумієте ви мене?..» і так далі...» («Княжна Мері»). Отже, імітуючи «фатального» й «трагічного» героя романтичних поем, Грушницький добивається якихось своїх приземлених, філістерських цілей. Інакше кажучи, якщо герой романтизму був нещасним насправді, то Грушницький *грав роль* нещасного, що робить його образ україн антипатичним. Немає нічого відразливішого, аніж бачити людину, яка сумує й плаче «на публіку», водночас підглядаючи краєм ока, яке враження справляють її сльози на оточуючих...

Тож Лермонтов вустами Печоріна виносить вирок не лише Грушницькому, який грає роль «байронічного героя», а й неширості, «байронівській позі» як такої: *«Говорить він швидко й вишукано: він з тих людей, які на всі випадки життя мають готові пишні фрази, яких просто прекрасне не зворушує і які пихато драпіруються в незвичайні почуття, високі пристрасті й винаяткові страждання. Створювати ефект — їх наслода; вони подобаються романтичним провінціалкам до нестями»*. Отже, «подобатися романтичним провінціалкам» — ось вершина бажань людей на кшталт Грушницького.

Тому не дивно, що, з одного боку, Печорін, людина непересічна й глибоко нещасна, яка страждає по-справжньому, а з іншого — порожній хвалько Грушницький, який страждання й самотність лише імітує, зрештою зіткнулися. Багато дослідників зауважують, що Лермонтов, описуючи сутички Печоріна з Грушницьким, якось містично передбачив навіть деталі власної сутички з Мартиновим.

Максим Максимович

Іще одним важливим для розуміння проблематики твору є образ Максима Максимовича. Це немолодий, бувалий штабс-капітан: *«На вигляд йому було років п'ятдесят; смаглий колір обличчя його показував, що воно давно знайоме із завакзким сонцем, і передчасно посивілі вуса не відповідали його твердій ході й бадьорому вигляду»*. Він начебто близько знав Печоріна, але так і не зумів зазирнути в його душу, зрозуміти її. Тому капітана часто дивує поведінка Григорія Олександровича (недаремно ж, як мовилося, інші герої постійно кажуть, що Печорін «дивний»), він не розуміє його песимізму і навіть запитує, чи «столична молодь уся така?».



М. Лермонтов. Околиці поселення Караагач. 1837–1838 рр.

Nota Bene

«Маленька людина» як літературознавче поняття — це тип літературного героя, що з'явився в реалістичній літературі на початку XIX ст. Для нього характерне перебування на нижніх щаблях суспільної ієрархії, що визначає його психологію й поведінку — приниженість, яка поєднується з відчуттям несправедливості й ураженого самолюбства. «Маленька людина» часто перебуває в опозиції до того, хто знаходиться вище неї.

ду, хоч сльоза досади коли-не-коли блищала на його віях, — звичайно, ми були приятелями, — та що приятелі в нинішні часи (знову «нинішні часи». — Ю. К.)!.. Що йому з мене?.. Я не багатий, не чиновний, та й роками зовсім йому не пара... Бач, яким він франтом став, як побував знову в Петербурзі...» Важливою рисою характеру Максима Максимовича є покірність обставинам, нездатність до критичної оцінки ситуації. Згодом ми знайдемо подібні риси в образі Акакія Акакійовича Башмачкіна, теж «маленької людини», головного героя повісті М. Гоголя «Шинель».

Є в романі й ціла галерея жіночих образів: це Віра, княжна Мері, Бела та ін. І всі вони так чи інакше пов'язані з образом Печоріна, але для жодної з них він не спромігся зробити нічого доброго. Однак сам він, утомлений марнотами життя, з певною часткою якоїсь зневаги ставиться до кохання і аристократок, і жінок простого походження: «...Любов дикунки не набагато краща за любов знатної пані; неуцтво і простосердість однієї так само набридають, як і кокетство іншої». Отже, і тут Печорін є «героєм свого часу» — часу втрачених ілюзій і глибоких розчарувань.

Наостанок треба зауважити, що Лермонтов, хоча й заявив, що не претендує на роль лікаря, а лише «поставив суспільству діагноз», усе-таки сприяв тому, аби його сучасники, подивившись на портрет Печоріна, глибше замислилися над сенсом людського буття й своїм місцем у цьому світі. Недаремно ж «Герой нашого часу» є водночас романом і психологічним, і моральним.

Дослідники зараховують Максима Максимовича до галереї образів «маленьких людей». Він ображений на Печоріна за його черствість, байдужість, начебто «зверхність». Так, коли Печорін після тривалої розлуки абсолютно байдуже і зустрівся, і попросився з ним, штабс-капітан вважає причиною цього не особливості характеру Печоріна, а те, що він, Максим Максимович, «не багатий» і «не чиновний». Тому з гіркотою робить невтішний для себе висновок: «...Еге ж, — сказав він нарешті, намагаючись прибрати байдужого вигля-



1. Хто з письменників-романтиків вплинув на творчість Лермонтова? 2. До якої з течій романтизму ми можемо віднести творчість Лермонтова? 3. Чому поета називали «північним Байроном»? Як він сам ставився до такого порівняння? 4. Яку роль у долі Лермонтова відіграв

вірш, присвячений смерті Пушкіна? Чому влада відреагувала на нього так гостро? **5.** Яку роль відіграв Кавказ у житті та творчості поета? Наведіть конкретні приклади. **6.** Чи є в особі й долі Лермонтова щось містичне? Відповідь аргументуйте. **7.** Порівняйте поезії Пушкіна «До моря» і Лермонтова «На дорогу йду я в самотині...»: настрої ліричного героя; причини, які його викликали; подолання драматичного розладу з дійсністю тощо. Яким постає перед нами ліричний герой Лермонтова? **8.** Чим обумовлені мотиви самотності й смутку у творчості Лермонтова? **9.** Чим викликаний песимізм у віршах? **10.** Поясніть значення понять «фабула», «сюжет», «морально-психологічний роман», «маленька людина». **11.** Яка роль авторської передмови в структурі роману «Герой нашого часу»? Чому своєму твору Лермонтов дав саме таку назву? **12.** Визначте оповідача в кожній повісті. Що дає Лермонтову використання такого прийому? **13.** Як ви думаєте, чому Лермонтов подав частини роману саме в такій послідовності? Чи характерний такий підхід для романтичної літератури? Відповідь аргументуйте. **14.** Підготуйте повідомлення «Особливості композиції роману "Герой нашого часу"». **15.** Знайдіть і проаналізуйте монологи-самохарактеристики Печоріна. Чи завжди він у них щирий? Яким він зображений у них? Чому для характеристик Печоріна Максим Максимович обрав прикметник «дивний»? **16.** Яким постає Печорін, якщо читати кожну частину роману відокремлено від інших? Як змінюється ставлення оповідача (читача) до Печоріна протягом твору? Чи тотожним було б сприйняття образу Печоріна, якби ми знайомилися з ним і його вчинками в хронологічній послідовності? **17.** Доберіть цитати до образу Печоріна. Чи однаково він сприймається різними персонажами? За що його люблять, а за що ненавидять? Як сприймає Печорін таке ставлення до себе? **18.** Порівняйте образи Печоріна й Онегіна. Що їх об'єднує, а чим вони різняться? Чи випадково в їхніх прізвищах «приховані» назви російських сибірських річок? **19.** Складіть план характеристики образу Максима Максимовича й доберіть до неї цитати. За що Максим Максимович ображається на Бєлу? За що на Печоріна? Чи можна вважати Максима Максимовича «маленькою людиною»? Чому? **20.** Порівняйте стосунки Печоріна з Белою, Мері та Вірою. Спробуйте віднайти причинно-наслідкові зв'язки в стосунках Печоріна з жінками. **21.** Що приваблює жінок у Печоріні, що їх лякає в ньому? Чи кохає Печорін когось по-справжньому? **22.** Онегін свого часу зневажив кохання юної Тетяни, а потім закохався в неї сам. Як ви думаєте, чи можлива така ситуація в Печоріна з Мері? **23.** Порівняйте стосунки Грушницького й Печоріна та Ленського й Онегіна. Чим вони подібні, а в чому полягає принципова відмінність між ними? **24.** Поясніть роль описів у романі. Реалістичні чи романтичні пейзажі постають перед нами в романі «Герой нашого часу»? **25.** Визначте риси романтизму й реалізму в цьому творі. Які з них переважають? **26.** До якої течії романтизму належить творчість Лермонтова?



27. Напишіть твір на одну з тем: «Трагедія "зайвої людини" у творчості О. Пушкіна та М. Лермонтова»; «Кого кохав Печорін? (за романом М. Лермонтова «Герой нашого часу»)»; «Мотиви суму й самотності в ліриці Лермонтова».



МИКОЛА ГОГОЛЬ

(1809–1852)

Гоголь, як і Сервантес, закрив до своїх суто національних картин таке широке, таке глибоке знання людини, що його «місцеві» образи примушують битися серця скрізь, де тільки живуть люди.

Е. Вогюе

Більшість відвідувачів сучасного села Диканьки, що на Полтавщині, потрапивши туди вперше, спочатку довго мовчать, пильно розглядаючи все довкола. Так, наче порівнюють колись бачену карту місцевості із самою цією місцевістю, але вже наяву. А потім починають розпитувати екскурсовода: мовляв, чи саме туди вони потрапили? Чи справді *оце* село змалював Гоголь у своїх знаменитих «Вечорах на хуторі біля Диканьки»? І, почувши ствердну відповідь, знизують плечима: мовляв, а чи звернув би хтось увагу на цей, один поміж сотень і тисяч, звичайнісінький населений пункт, якби не Микола Гоголь. Оце і є виявом тієї незбагненої чарівної сили мистецтва, яке спроможне «дати вічність кожній рисі» (В. Вордсворт)...

То хто ж він такий, цей письменник, славу якого тепер не можуть «поділити» між собою Україна й Росія. Росіяни наголошують, що Гоголь писав російською мовою і про російські проблеми: тут тобі й Петербург, і царські чиновники, і поміщики зі своїми «мертвими душами». І багато хто з російських письменників «вийшов із гоголівської “Шинелі”»... Отже, він *російський* письменник... І їх можна зрозуміти, адже багато в чому саме творчості українця Гоголя Росія зобов'язана тим, що її література вийшла на світову арену.

Українці ж підкреслюють, що Микола Гоголь-Яновський народився в серці України, на Полтавщині, що засвідчено юридичними документами. Його творчий злет почався «Вечорами на хуторі біля Диканьки», зітканими з чарівного й багатого українського фольклору. Українська тематика й проблематика притаманна багатьом його творам: тут і село Сорочинці з уславленим ярмарком, і містечко Миргород з калюжею, яка ніколи не висихає. А чого варта повість про українця Тараса Бульбу і його синів-козаків? Тож Гоголь, безсумнівно, *український* письменник. Нині наче дійшли згоди: Гоголь — це і український, і російський письменник, на якого справила надзвичайно сильний вплив українська культура.

Однак уже сам факт цієї дискусії є свідченням сили таланту й усевітньої значущості письменника, творами якого зачитувалися (і чому є документальне підтвердження: щоденникові записи, статті тощо)

Ч. Діккенс, П. Меріме, Г. Гейне і багато інших представників світової літератури.

Микола Васильович Гоголь народився 1 квітня 1809 р. в Полтавській губернії (с. Великі Сорочинці Миргородського повіту) у родині поміщика, який був комедіографом-аматором. Майбутній автор комедії «Ревізор» розвивав свої естетичні смаки, спостерігаючи домашні спектаклі в маєтку свого родича, який мав чудову бібліотеку. Дитинство Гоголь провів у с. Василівці (інша назва — Яновщина).

У Полтавському повітовому училищі (1818–1819), а головне — у Ніжинській гімназії вищих наук, де Гоголь навчався протягом семи років (1821–1828), творчі здібності юного театрала й книголюба проявилися дуже швидко. Там він займався живописом, брав участь у спектаклях як художник-декоратор і як актор, причому з особливим успіхом виконував комічні ролі. Пробував себе й в різних літературних жанрах (писав елегійні вірші, трагедії, історичні поеми, повісті). Тоді ж написав сатиру «Дещо про Ніжин, чи Дурням закон не писаний», яка не збереглася. Разом із товаришами Микола займався літературною творчістю: вони наслідували В. Скотта, Ф. Шиллера, Дж. Байрона, О. Пушкіна. Так, назва написаної тоді Гоголем трагедії «Розбійники» повторює назву твору Шиллера.

Після закінчення гімназії та переїзду до Петербурга Гоголь під псевдонімом В. Алов видав свою першу романтичну, «у німецькому стилі», поему «Ганц Кюхельгартен» (1829). Вочевидь він писав її в 1827 р., ще в Ніжині. Явно наслідувальний (чого варте вже ім'я персонажа, запозичене з німецької культури) твір успіху не мав. І Гоголь, скупивши в книгарнях увесь його наклад, власноручно спалив своє перше опубліковане літературне дітище в спеціально найнятому номері готелю. Після цього в липні 1829 р. він несподівано поїхав за кордон, до Німеччини. Фактично, це



В. Дерябін. Вічний шлях

Ad Fontes

«Вечори на хуторі біля Диканьки» не лише засвідчили напрочуд швидке формування гоголівського таланту, а й вивели його на авансцену російського і — об'єктивно — європейського романтизму... Гоголь поставив перед собою завдання відкрити цільний і повноправний народний світ України як цілого материка на карті всесвіту, з Диканькою як своєрідним його центром...

Ю. Манн

ГОГОЛЬ І ЖИТТЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Творчість М. Гоголя, його духовна енергія відіграє неабияку роль і в житті сучасної України. Саме завдяки генію великого полтавчанина весь світ дізнався про особливості українського ярмаркування. Сорочинський ярмарок з однойменної повісті М. Гоголя ввібрав історію та традиції України, став уособленням національного буття та відображенням історії українського народу. Відроджений на початку 1990-х років, ярмарок проводиться наприкінці серпня в с. Великі Сорочинці, що на Полтавщині. Він став подією економічного та культурного життя держави, це художній етнографічний фестиваль за участю колективів з усієї України, що зберіг народну традицію ярмаркування, виставка-продаж, що не лише пропагує досягнення вітчизняних підприємців, а й стимулює ділову активність і розвиток зв'язків між різними економічними регіонами України. З кожним роком популярність ярмарку зростає. За оцінками експертів, щороку його відвідує понад мільйон людей.



була втеча: переживання письменника не мали меж, і він мало думав про те, що матеріні гроші швидко закінчаться. Треба було повертатися до Росії, що він і зробив у вересні того ж року. А матінка все запитувала в листах Нікошу (так вона називала Миколу) про чини й посаду, треба ж було щось розповідати родичам і сусідам про кар'єру сина в столиці. Та не було в Нікоші ані чинів, ані посад. Доводилося все починати з нуля.

І він поступає на службу до Департаменту державного господарства і громадських будівель на посаду переписувача із платнею 600 карбованців на рік. Ця служба — рік приниженого самолюбства, адже чиновник-початківець змушений був запопадливо кланятися усім вищим за рангом (а такими були майже всі), терпіти зневагу швейцара, мерзнути на морозі в блаженькій шинелі й підстрибом перетинати Невський проспект, по якому повагом прогулювалися багатії в дорогих хутряних шубах. Можливо, саме тоді й зародилася у свідомості майбутнього великого письменника фраза, яку він написав у своїй повісті «Шинель», характеризуючи її героя, бідного чиновника Акакія Акакійовича Башмачкіна: *«Є в Петербурзі сильний ворог усіх тих, хто дістає чотириста карбованців на рік платні чи близько того. Ворог цей не хто інший, як наш північний мороз...»*

Незабаром Гоголь став помічником начальника стола, тобто піднявся службовою драбиною на півсходинок вище. Удень він ревню служив, кланяючись столоначальникові, а в нічні години займався літературною творчістю. Цим його тогочасна «роздвоєність» нагадувала подібний спосіб життя чиновника-письменника Е. Т. А. Гофмана. Тож майбутній шедевр, «Вечори на хуторі біля Диканьки», Гоголь писав переважно ввечері й уночі. Чи не тому в них так натхненно описана ніч? Воістину Гоголь — співець ночі: «Ніч перед Різдом»,

«Травнева ніч, або Утоплениця» (з її знаменитим «Чи знаєте ви українську ніч?...»). На ніч припадають фантастичні події «Сорочинського ярмарку», уночі відбуваються і вбивство в повісті «Басаврюк, або Вечір проти Івана Купала», і помста в «Страшній помсті». По ночах чорти морочать героїв в «Зниклій грамоті» і «Зачарованому місці»...

Із Полтавщини Нікоша отримував записи народних пісень, переказів, цікавих історій. Автор «Ганца Кюхельгартена» різко змінив напрям своєї творчості – його вже цікавила не Німеччина, а рідний з дитинства український фольклор. І Гоголь не помилився – успіх **«Вечорів на хуторі біля Диканьки»** (1831–1832) перевершив найсміливіші сподівання! Твір викликав загальне захоплення. Ось як згадує про це сучасник Гоголя: *«Тодішній захват від Гоголя ні з чим не зрівняємо. Його всюди читали запоем. Незвичайність змісту, типів, небувала, нечувана за природністю мова, ще не відомий нікому гумор – усе це діяло просто оп'янююче»*.

Уже знаменитий Пушкін, з яким саме тоді познайомився Гоголь, так оцінив шедевр українця: *«...Прочитав "Вечори біля Диканьки". Вони здивували мене. Ось справжня веселість, щира, невимушена... А місцями яка поезія! яка чутливість!»* А дуже вимогливий і авторитетний тоді в Росії літературний критик В. Белінський так поцінував збірку Гоголя: *«Назвіть у європейській чи російській літературі хоча б щось приблизно подібне на ці перші спроби юнака. Чи не є це абсолютно новий, нечуваний світ мистецтва?»*

Однак не всі тоді зрозуміли головне – Гоголь у «Вечорах...» створив художній світ, який *«ставав в один ряд із класичними романтичними світами західноєвропейських літератур»*. Більше того, з вершини успіху йому відкрилося дуже багато творчих шляхів, а не лише сміховий, «сатирико-гумористичний». Зокрема – це шлях до реалізму й до відомої повісті «Шинель».

Гоголь часто буває в Царському Селі в Пушкіна й Жуковського, виконує доручення з видання пушкінських «Повістей Белкіна». Матеріальне становище літератора поліпшується завдяки педагогічній роботі: він заробляє приватними уроками, а з березня 1831 р. працює викладачем історії в Патріотичному інституті. У червні 1832 р. щойно маловідомий провінціал приїжджає до Москви знаменитим письменником. Наступний рік для Гоголя – один із найнапруженіших, сповнений болісних пошуків подальшого шляху. Одночасно з педагогічною роботою і працями з історії він пише повісті, що належать до двох його наступних збірок – **«Миргород»**, куди входить перша редакція повісті **«Тарас Бульба»**, і **«Арабески»** (обидві – 1835).

19 квітня 1836 р. на сцені Олександринського театру в Петербурзі відбулася прем'єра комедії **«Ревізор»**, яку відзначив Микола І. Успіх комедії був великим – сам цар аплодував авторів та акторам. Проте Гоголь відчував, що його до кінця не зрозуміли:

він претендував на роль не стільки пересмішника, скільки Вчителя, духовного наставника суспільства.

У 1836–1839 рр. він перебуває за кордоном, переважно в Німеччині й Швейцарії. Там він познайомився з Адамом Міцкевичем (а згодом, уже в Росії, — з Михайлом Лермонтовим). Письменник повертається з-за кордону з першим томом великої «поєми в прозі» — «Мертві душі». Тоді ж починає писати її другий том, а в 1842 р. видає друком повість «Шинель».

На початку 1845 р. в Гоголя з'являються ознаки душевної кризи. Письменник виїздить на відпочинок й відновлення сил за кордон і в березні прибуває до Франкфурта, де лікується й консультується з різними медичними знаменитостями. Наприкінці червня — на початку липня, у стані різкого загострення хвороби, Гоголь спалює рукопис другого тому «Мертвих душ». Згодом він пояснив цей крок тим, що в книзі недостатньо ясно були показані «шляхи й дороги» до ідеалу. Ще через три роки він поновив роботу над «Мертвими душами».

У 1848 р. у пошуках душевної рівноваги, відчуття правильності обраного життєвого й творчого шляху (а можливо, й творчого натхнення) Гоголь здійснив паломництво до Єрусалима, де провів ніч у молитвах біля гробу Господнього...

Останні роки життя М. Гоголя — це час глибоких душевних переживань. Дуже вимогливий до себе, він відчував, що продовження «Мертвих душ» у нього не виходить, що настала творча криза. Якось уночі Гоголя охопив релігійний жах і сумніви, що він не так виконує свою життєву місію, покладену на нього Богом. Письменник розбудив слугу, наказав затопити камін і кинув у вогонь майже завершений другий том «Мертвих душ». Уранці, прийшовши до тями, він із жалем розповів про це графу Толстому. Відтоді Гоголь став похмурим, від-

— Літературне від /уння —

Дмитро Павличко

ТАНЕЦЬ ГОГОЛЯ В РИМІ

... Як тільки повернули ми ліворуч, від палацу Барберіні в глухий провулок, він заходився співати розгульну малоросійську пісню, на-решті пустився в танок...

П. В. Анненков.

«М. В. Гоголь у Римі влітку 1841 року»

Рясний гопак від площі Барберіні —
Душа клекоче, ллється через креш...
Ах, наче сестри, полохливі тіні
На білосніжній мармуровій ріні
Благають: не танцюй же так, бо вмиш!

А він каміння теше каблуками,
Як ніжинський підпилий басаврюк.
Фонтани мовкнуть, що гули віками,
І розступаються печальні храми
Від помахів осатанілих рук...

мовився від їжі й пішов із життя через кілька днів — 4 березня 1852 р. Похований письменник у Москві. На його надгробку висічено слова біблійного пророка Ієремії: «Гірким моїм словом посміюся».

Однак існує легенда, що насправді Гоголь не помер, що його душа й нині перебуває в Єрусалимі, біля гробу Господнього, де денно й нічно молиться за рідну Україну...

«ШИНЕЛЬ» (1842)

Усі ми вийшли з гоголівської «Шинелі».

Ф. Достоевський

Польський письменник М. Грабовський, шанувальник і дослідник творчості М. Гоголя, сказав: *«З-поміж усіх повістей Гоголя найбільше мені сподобалася “Шинель”. Яку безконечну новизну і розмаїття представляє нам ця душа людська, скільки знаходимо поезії в цих видовищах повсякденної прози. Я не знаю письменника, який би краще за Гоголя вмів щонайбуденніший предмет овіяти диханням поезії, і це дає йому високе місце поміж поетами всіх часів і народів»*. Яка ж сила прихована в цьому невеличкому, якихось 20 сторінок, творі?

Творча історія й сюжет

Перед нами яскравий випадок того, як незначний факт або анекдот, що його до того сотні разів усі чули й звикли до нього, під пером генія стає значним і навіть етапним явищем літератури. Річ у тому, що М. Гоголь якось почув канцелярський анекдот про бідного чиновника, зятятого мисливця, який докладав неймовірних зусиль, аби придбати рушницю. Завдяки суворій економії коштів він таки зібрав необхідну суму й купив її. На полюванні мисливець поклав зброю на ніс човна і поплав поміж очеретом. Сталося так, що рушниця якось непомітно впала у воду. Годі було її там знайти. Чиновник від переживань захворів на лихоманку. Усі присутні посміялися над безталанним мисливцем, а Гоголь замислився. Він вирішив написати твір, щоб, прочитавши його, усі пересмішники задумалися над сутністю життя «маленької людини». Так народився задум «Шинелі». Спочатку письменник хотів назвати твір «Повість про чиновника, який крав шинелі», але потім зупинився на назві «Шинель».

Сюжет твору простий. В одному з петербурзьких департаментів працює «маленька людина» — бідний титулярний радник (чиновник дуже низького рангу) Акакій Акакійович Башмачкін. Далі письменник подає вельми промовистий (на



*С. Якутович.
Ілюстрація
до повісті
М. Гоголя «Шинель»*

«Усі ми вийшли з гоголівської "Шинелі"» — це висловлювання, яке приписують російському письменнику Ф. Достоевському, могло б стати епіграфом до унікального фестивалю, що вже кілька років проводиться в Києві на території музейного комплексу «Мистецький Арсенал». Він став популярним у мистецьких колах під назвою «ГОГОЛЬFEST». Його емблемою є велетенські гоголівські шинелі.



Завдання, які ставить перед собою фестиваль, — надзвичайно амбітні. З одного боку, це представлення в Україні кращих зразків сучасного українського та світового мистецтва, намагання створити нове культурне поле, акумулюючи творчу та інтелектуальну енергію української художньої еліти. З іншого — перетворити «Мистецький Арсенал» на один із потужних центрів світового фестивального руху та створити на його базі постійно діючий Всеукраїнський центр розвитку сучасного мистецтва. Як зауважують організатори фестивалю, «ГОГОЛЬFEST» має популяризувати Україну у світі, як Авіньйонський та Каннський фестивалі Францію, міжнародний театральний фестиваль ім. А. П. Чехова — Росію, Венеціанський бієнале — Італію.

межі гротеску) портрет героя: *«Чиновник не можу сказати, щоб дуже визначний, низенький на зріст, трохи рябуватий, трохи рудуватий, трохи навіть на вигляд підсліпуватий, з невеличкою лисиною на лобі, із зморшками по обидва боки щік, із кольором обличчя, як-то кажуть, гемороїдальним... Що ж робити! Винен петербурзький клімат»*. Здається, Гоголь навмисно дібрав для цього портрета всю негативну лексику: «підсліпуватий», «гемороїдальний» тощо. Що він хоче цим підкреслити? Своє презирство до Башмачкіна? Свою зневагу до нього? Ні, Гоголь — гуманіст, людинолюбець, поважає всіх людей без винятку, у тому числі й «маленьких», непоказних і невисокого чину. Причина в іншому, і її відразу ж помітила тогочасна російська літературна критика — письменник привертає увагу читача й громадськості до «маленької людини».

Башмачкін наскільки непомітний, непоказний, що, коли заходив на службу, навіть *«сторожі не тільки не вставали з місць, але навіть і не дивились на нього, немов через приймальню пролетіла звичайна муха»*. Звернімо увагу на ключове в цій фразі слово «муха». Зразу виникає асоціативний ряд: «і мухи не образять»; «розчавити, мов муху».

Однак його доброта («він і мухи не образять») не заважає колегам ображати його самого — просто так, для розваги: *«Молоді чиновники підсміювалися й глузували з нього, скільки ставало канцелярської дотепності... сипали на голову йому папірці, називаючи це снігом»*. Він усе те покірно терпів, але *«коли занадто вже нестерпний був жарт, він промовляв:*

“Облиште мене, навіщо ви мене кривдите?” І щось дивне було в словах і в голосі, яким їх проказувало».

Не можна сказати, що в цих «розвагах» брали участь усі без винятку, були поміж чиновників і світлі душі. І тут гірко-іронічна манера оповіді Гоголя різко змінюється: виявляється, автор чудово володіє таким довершеним, і навіть патетичним стилем, подібним до того, яким він описував битви козаків у «Тарасі Бульбі». Така різка зміна авторського тону відбувається, коли йдеться про людські честь і гідність, коли Акакія Акакійовича Башмачкіна ображають. Саме тут Гоголь виявив високий гуманізм і співчуття до «маленької людини».

Коли в голосі Акакія Акакійовича почулося щось таке, що викликало співчуття, один нещодавно призначений молодий чиновник, який дозволив було й собі посміятися з Башмачкіна, *«раптом зупинився, немовби вражений, і відтоді ніби все змінилося перед ним і набрало іншого вигляду. Якесь неприродна сила відштовхнула його від товаришів, з якими він познайомився, вважаючи їх за пристойних світських людей. І довго потім серед найвеселіших хвилин уявлявся йому низенький чиновник з лисинкою на лобі, зі своїми вражаючими словами: “Облиште мене, навіщо ви мене кривдите?” — і в цих вражаючих словах бриніли інші слова: “Я брат твій” І закривався рукою бідолошний молодий чоловік, і багато разів здригався він потім на віку своїм, бачачи, як багато в людині нелюдськості, як багато приховано лютої грубості у витонченій, освіченій світськості, і, Боже, навіть у тій людині, яку світ визнає за благородну й чесну».*

Тим часом Башмачкін зовсім обносився — його шинель протерлася до дірок. Вона й раніше була дуже зношеною і викликала кепкування колег: *«Треба знати, що шинель Акакія Акакійовича теж правила за об’єкт глузувань чиновникам; у неї відбирали навіть шляхетне ім’я шинелі і називали її капотом».* А на нову шинель Башмачкіну бракує грошей. Він іде до шевця, аби полагодити шинель, яка не гріє тіло в холодному вогкому петербурзькому кліматі. Однак той заявляє, що навіть латку пришити ні до чого. І тоді виникає безвихідна ситуація: треба зробити неможливе — пошити нову шинель. Для бідного царського чиновника це все одно, що дістати рукою місяць. І от вся оповідь спрямовується на опис щонайменших деталей цього процесу підготовки й пошиття шинелі.

Варто зауважити, що в описі-каталозі всіх дріб’язків: гусячих пер і гудзиків, ниток і сукна, хусток і чепчиків і т. п. Гоголь не має рівних. Він робить це з непідробною «серйозною» іронією іноді доводить читача до нестримного сміху. А в процесі підготовки до пошиття нової шинелі для Башмачкіна поле для всіляких описів (купівлі матеріалів, сперечань щодо аксесуарів, процесу примірок і т. п.) у автора було безмежне.

Нарешті чудо здійснилося — шинель пошито! Серце Башмачкіна *«загалом дуже спокійне, почало битися... Ніколи б іншим часом не припала так до речі шинель, бо вже починалися досить міцні морози і, здавалося, мали ще збільшитись».*

Гоголь описує радість чиновника настільки детально, неначе хоче, щоб читач таки повірив, що пошиття шинелі може бути справою всього життя людини: *«Увесь цей день був для Акакія Акакійовича справді найбільшим урочистим святом. Він повернувся додому в найщасливішій настрої, скинув шинель і почепив її обережно на стіні, намилувавшись ще раз сукном та підкладкою...»*

І тут трапляються фатальні для Акакія Акакійовича події. Запрошений колегами на вечірку, він пізно повертається додому, і злодії відбирають його гордість, його нарешті здійснену мрію, задля якої він стільки страждав і голодував — з нього знімають нову теплу шинелю! Він звертається в інстанції — ніхто його не чує. Події досягають кульмінації: Башмачкін змушений звернутися по допомогу до *«однієї значної особи, яка недавно стала значною особою, а доти була незначною особою»*. Однак як влада міняє людей! Ця «значна особа» не те що не допомогла Башмачкіну, а буквально розчавила його, загорланивши: *«Як ви смієте? Чи знаєте, з ким говорите? Чи розумієте ви, хто стоїть перед вами? Чи розумієте ви це? Я вас питаю?»*

Акакій Акакійович, ледь не знепритомнівши, пішов додому, його почало лихоманити, і він скоро помер. Гоголь пише про це підкреслено спокійно. Проте це вдаваний спокій. Людина, яка не зробила іншим жодного зла, а тільки наважилася нагадати їм: *«Я брат твій»*, пішла з життя. Через що? Через те, що її пограбували, а влада не змогла й не захотіла допомогти? Через те, що «значна особа» мала пустопорожню бесіду зі своїм приятелем і захотіла продемонструвати саме на беззахисно-безсловесному Башмачкіну, як вона вміє «керувати», як люди ніяковіють від самого лише її голосу?

І Гоголь, безмежно співчуваючи своєму герою і тим самим різко засуджуючи бездушну бюрократичну машину, для якої людини немає — є лиш чин, не погоджується з тим, що нормальною вважається ситуація, коли нікого не дивує, *«як багато в людині нелюдськості, як багато приховано лютої грубості у витонченій, освіченій світськості»*...

Однак він справжній письменник, отож свої істинні почуття мусять ховати за підкреслено беземоційною оповіддю, яка аж волає до читача: *«І Петербург зостався без Акакія Акакійовича, наче в ньому його ніколи й не було. Зникла і сховалась істота, ніким не оборонена, нікому не дорога, ні для кого не цікава, що навіть не привернула б до себе уваги й природодослідника, який не промине настроювати на шпильку звичайну муху і роздивитись її в мікроскоп»*. Як бачимо, знову виникає майже гротескове порівняння *«людина — муха»*.

**Акакій
Акакійович
Башмачкін**

Що ж можна сказати про образ «маленької людини»? Башмачкіна охарактеризовано як *«істоту, ніким не оборонену, нікому не дорогу, ні для кого не цікаву»*. І хто ж конкретно в цьому винен? Чи можна вважати,

що в його незахищеності винна державна система, поліція і т. д., які повинні були б захищати Акакія Акакійовича? Звичайно, можна.

Може, у цьому винні бездушність і черствість людей, які його оточували? А чи можна дорікнути й самому Акакію Акакійовичу, що, за вже наведеною формулою Конфуція, *«його розчавили, бо він сам перетворився на хробака»*, жодного разу не постоявши за себе, жодного разу не спробувавши вийти за те коло, яке сам для себе окреслив (пропонувало ж йому керівництво більш творчу роботу, аніж просте переписування паперів)? Мабуть, можна поставити запитання й так. Проте як би ми не розмірковували, а людина **померла, і це трагедія**. Такий гуманіст, як Гоголь, не міг цього облишити просто так. І він — майстер як реалістичної, так і романтичної оповіді — переходять у іншу художню систему.

Риси реалізму і романтизму в творі

Засуджуючи черствість і бездушність колег Башмачкіна, які над ним збиткувалися, і «значної особи», яка насправді виявилася аморальним нікчемним боягузливим типом, автор **використовує засоби реалізму**. Це і внутрішня логіка розвитку образів, і точне описання умов життя персонажів і т. п. Однак після смерті Акакія Акакійовича, коли треба карати мерзотників, а реальне життя, зображене в повісті, підстав для надії на краще начебто не дає, автор **переходить до засобів романтизму**, про що попереджає читача: *«Сумна історія наша несподівано набуває фантастичного закінчення!»* Акакій Акакійович стає привидом і знімає шинель зі «значної особи»!

Підкреслимо, що й тут сміх Гоголя лунає гротесково: *«У поліції було видано наказ стіймати мерця хоч би що, живого чи мертвого»*. Цікаво було б поглянути на «живого мерця». А втім, для автора «Мертвих душ» немає нічого неможливого. У художньому світі письменника, герой якого літає на чорті до Петербурга або зустрічається з Вієм, можливо все! Тож Акакій Акакійович із «маленької людини» перетворюється на... Утім, достеменно й остаточно цього вам не скаже ніхто, це вирішує кожен читач для себе. А зло, як у казці, — покаране.

Згодом цей прийом — залучення *потойбічних* сил для вирішення *земних* проблем — застосовуватимуть багато письменників. Ви про це згадаєте, ознайомившись, наприклад, із відомим романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита».

Микола Гоголь ніби визначає для російського суспільства два можливі шляхи розвитку подій. Перший — воно стане гуманнішим, людянішим (адже ж здригнувся той юнак, який відмовився глумитися над Башмачкіним, від усвідомлення того, «як багато приховано лютої грубості у витонченій, освіченій світськості», та й «значна особа» після зустрічі з привидом стала хоча б вислуховувати людей, нижчих від неї за чином).

Другий шлях лише окреслений, але він проглядається досить чітко: якщо це суспільство не «оговтається», не поліпшиться, то «маленькі люди», такі собі Акакії Акакійовичі, почнуть боротися за свою гідність, образно кажучи, зніматимуть шинелі з тих, хто їх образив (згадаймо перший варіант назви твору — «Повість про чиновника, який крав шинелі»). Недаремно ж Гоголь уважав повчання одним із найважливіших завдань літератури — він **виховував суспільство**.

Отже, можна підбити підсумки:

- повість «Шинель» — високогуманістичний твір, автор якого широко вболіває за трагічну долю «маленької людини»;
- у тексті повісті М. Гоголь використовує як реалістичні (опис служби героя, його приготування до пошиття шинелі і т. д.), так і романтичні (наявність гротеску, поява привида) елементи.



1. Як життя й творчість Гоголя пов'язані з Україною? **2.** Чому присвячені твори Гоголя, вивчені в попередніх класах? **3.** До якої літератури, української чи російської, належить творчість Гоголя? Відповідь аргументуйте. **4.** Що підштовхнуло Гоголя до написання повісті «Шинель»? **5.** У чорновому варіанті Башмачкін служив у департаменті податків і зборів. Чому в остаточній редакції місце його служби назване «одним департаментом»? **6.** У першому варіанті твір мав назву «Повість про чиновника, який крав шинелі». Що змінилося в сприйнятті твору зі зміною його назви?



7. Яку роль у повісті відіграє гротеск? Порівняйте його використання в Гофмана й Гоголя. **8.** Підготуйте розповідь про життя Башмачкіна від народження до смерті. Чи хоч щось відбувалося в його житті? Як ви думаєте, чому він не має родини? **9.** Як склалися його стосунки з колегами? Як він реагував на образи? Чому? **10.** Проаналізуйте епізод, коли юнак, уражений беззахисністю Акакія Акакійовича, відійшов від колег-чиновників. Навіщо Гоголь увів його до тексту? **11.** Чому саме в цьому епізоді різко змінюється тон оповіді? **12.** У чому Акакій Акакійович убачав сенс свого життя? **13.** Яку роль у творі відіграє портрет Башмачкіна? **14.** Чому пошиття нової шинелі стало для нього найурочистішим днем у житті? **15.** Як змінилося його життя після пошиття шинелі? **16.** Як відреагували чиновники на пограбування Башмачкіна? Чому зібрали для нього «чисту дрібницю»? Як це характеризує атмосферу, що панує в департаменті та суспільстві? **17.** Якою постає «значна особа»? Чому прохання Акакія Акакійовича її обурило? Чи дізналася «значна особа», що саме привело до неї нещасного чиновника? **18.** Чому передсмертні слова й думки Башмачкіна весь час були пов'язані з шинеллю? **19.** Яку роль у повісті відіграє перетворення Акакія Акакійовича на привида? **20.** Чому цей привид зник лише після того, як зняв шинель зі «значної особи»? **21.** Як вплинула на «значну особу» історія з привидом? Чому цього не сталося раніше? **22.** Визначте риси романтизму й реалізму в творі. Які з них переважають? **23.** До якої течії романтизму тягнє творчість Гоголя?



24. За мотивами творчості М. Гоголя напишіть твір на вибрану тему: «Над чим сміється Гоголь?»; «...Як багато в людині нелюдськості...»; «"Маленька людина" в художній літературі».

Узагальнення за розділом «ВІД РОМАНТИЗМУ ДО РЕАЛІЗМУ»

Реалізм (латин. *realis* — речовий, дійсний) — напрям у літературі та мистецтві, що набув розвитку в 1830-х роках спочатку у Франції, а в XIX ст. поширився в Європі й Америці. Основоположним для реалізму стає принцип відповідності мистецтва реальній дійсності. Ключовою проблемою є взаємини людини й середовища, а також впливу конкретної соціально-історичної ситуації на формування особистості.

Приблизно в 1830–1850 рр. склалася ситуація своєрідного «естетичного двовладдя», співіснування двох «літературних лідерів» — романтизму й реалізму. Тож на початковому етапі «європейський реалізм першої половини XIX ст. багато в чому формувався як напрям у межах загальноромантичного потоку» (Д. Затонський). Адже «між культурно-історичними епохами немає чітких хронологічних меж, ці межі рухливі й досить-таки відносні, епохи “заходять” одна в одну, певний час “співіснують” і взаємодіють між собою» (Д. Наливайко).

Поеднання рис романтизму й реалізму наявне у творчості В. Гюго, Стендаля, О. Бальзака (Франція), О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя (Росія), Ч. Діккенса (Велика Британія), Т. Шевченка (Україна). Багато письменників, віддавши данину романтизму та пройшовши в ньому добрий «літературний вишкіл» у ранній період творчості, згодом переходили до табору реалістів (Г. Гейне, О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Гоголь та ін.).

Реалісти творчо використали великі відкриття романтиків: відтворення місцевого колориту, уміння досліджувати «життя духу» персонажів, найтонші порухи їхньої душі тощо.

Однак якщо романтизм абсолютизував творчу уяву письменника, то реалізм робив акцент на спостереженні за життям і дослідженні його явищ. Знову, як і до епохи романтизму, художня творчість певною мірою починала співвідноситися з науковою діяльністю. На відміну від романтиків, реалістів не цікавили «незвичайні герої в незвичайних обставинах» — загадкові бунтарі, вигнанці суспільства, розчаровані, пригнічені фатальними пристрастями, їхні герої — «типові герої в типових обставинах», люди певних професій, які займаються звичною для них діяльністю.

Під час поступового розквіту реалізму були відчутні також певні зміни жанрових пріоритетів. Якщо романтизм — це доба панування поезії, то реалізм (як свого часу Просвітництво) — епоха домінування прози (передовсім — роману).

СЛОВНИК КЛЮЧОВИХ ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ

«БАЙРОНІЧНИЙ ГЕРОЙ» — тип літературного героя, створений Дж. Байроном. Це самотня розчарована людина (часто із загадковим минулим), яка з гордим презирством ставиться й мстить суспільству, що відштовхнуло її, але при цьому й сама страждає. Вона має страдницьку душу, сильний характер і бунтівливу (аж до богоборства) вдачу. Ця внутрішня суперечливість **«Б. г.»** чи не найкраще втілена в поемі **«Корсар»** (характеристика її головного героя Конрада) — «з вопнем в очах і серцем крижаним».

БАРОКО (*італ.* barocco — дивний, химерний; *португ.* — перлина неправильної форми; *фр.* baroque — розчиняти, затуманювати контур) — напрям у літературі та мистецтві XVII–XVIII ст., що зародився й досяг найвищого розквіту в Іспанії, поширився в Європі (перший загальноєвропейський художній стиль), а також в Америці. Література **Б.** позначена тяжінням до різких контрастів, пишної, навіть надмірної метафоричності, алегоризму, прагненням уразити читача барвистим стилем, риторичним оздобленням творів.

ВІРШ — ліричний або ліро-епічний твір, ритмічно організований за певними правилами віршування, який характеризується структурно-змістовою єдністю.

ГРОТЕСК (*фр.* grotesque — химерний, незвичайний; від *італ.* grotta — грот, печера) — вид художньої образності, для якого характерні:

- фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, ексцентричних, спотворених форм (зв'язок із карикатурою);
 - поєднання в одному предметі чи явищі несумісних, різко контрастних якостей (комічного з трагічним), що призводить до абсурду, робить неможливою логічну й вичерпну інтерпретацію гротескного образу;
 - заперечення усталених художніх і літературних норм (зв'язок із пародією, бурлеском);
 - стильова неоднорідність (поєднання мови поетичної з вульгарною).
- Майстрами **Г.** були Е. Т. А. Гофман і М. Гоголь.

ДРАМА (*грец.* drama — дія; сценічний твір) — 1) рід літератури, що змальовує світ у формі дії; твір, призначений до постановки на сцені; 2) жанр літератури — п'єса соціального чи побутового характеру з напруженим сюжетом і гострим конфліктом, який розвивається в постійному напруженні (П. Кальдерон. «Життя — це сон», Ф. Шиллер. «Вільгельм Телль»).

ІНТРИГА ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ (*фр.* intrigue, від *латин.* intrico — заплутую) — складне, напружене розгортання подій у драматичному творі, між персонажами якого розпочинається боротьба, часто ускладнена підступними намірами, прихованими діями, спрямованими на досягнення мети.

ІРОНІЯ — інакомовлення, у якому прихована насмішка. Один із улюблених прийомів романтиків.

КЛАСИЦИЗМ (від *латин.* classicus — взірцевий, першокласний) — напрям у європейському мистецтві й літературі XVII ст. (у деяких країнах у XVIII ст.), орієнтований на античні зразки, що проголошувалися ідеальними, класичними, незмінними для всіх часів і тому гідними наслідування. **К.** вирізнявся суворою регламентацією, вимогою твердо-го дотриманням чітких, раз і назавжди установлених норм і правил, викладених у різноманітних поетиках (наприклад, у «Мистецтві поетичному» Н. Буало). Так, для драматургії це закон «трьох єдностей» (дії, часу, місця). У мовному оформленні творів **К.** орієнтувався на теорію трьох стилів (високого, низького, середнього), вимагалися ясність і чистота мовного вислову. Існувала чітка ієрархія жанрів літератури: найважливішими вважалися ті, які виникли ще в добу античності: трагедія, епопея, ода.

КОМЕДІЯ (від *грец.* komodia, від komos — весела процесія і ode — пісня) — вид драми, який створює такі життєві положення та характери, що викликають сміх. Засобами викриття є сатиричне загострення, карикатура, буфонада, гротеск, іронія, сарказм, гумор. **К.** висміює негативні суспільні та побутові явища, людські вади (Мольєр. «Міщанин-шляхтич»).

КОМІЧНЕ (*грец.* komikos — смішний) — естетична категорія: смішне в житті та його втілення в художній творчості. Основні різновиди **К.** — гумор і сатира.

КОМПОЗИЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (*латин.* compositio — побудова, поєднання) — побудова твору, поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного, задумом письменника, нормами обраного жанру. **К.** виражає взаємини, взаємозв'язок, взаємодію персонажів, сцен, епізодів, розділів твору, способів творення художнього світу (розповідь, оповідь, опис (портрет, пейзаж, інтер'єр), монолог, діалог, репліка, ремарка) і кутів зору суб'єктів твору (автора, оповідача, персонажів).

КОНТРАСТ — різко окреслена протилежність у чомусь. У романтиків набув концептуального значення. Зокрема, в опозиції «можливе — дійсне»; «ідеал — буденність», «ентузіасти — філістери» тощо.

КОНФЛІКТ (драматичний) — зіткнення протилежних інтересів і поглядів, яке є рушієм розвитку сюжету. Наприклад, **К.** Онегіна з оточуючим середовищем є рушієм розвитку сюжету «Євгенія Онегіна»: через це він покидає Петербург, у селі відмовляється спілкуватися із сусідами тощо.

ЛІРИКА (від *грец.* lyra — ліра, музичний інструмент, під супровід якого виконувалися вірші) — один із трьох родів художньої літератури, характерною ознакою якого є ритмічна мова. Зосереджений на розкритті внутрішнього світу людини.

ЛІРИЧНИЙ ВІДСТУП — авторська мова в художньому творі, коли письменник, відходячи від сюжетної оповіді, звертається до читача, коментує ті чи інші вчинки героїв, їхні долі, хід розвитку подій тощо.

ЛІРО-ЕПІЧНА ПОЕМА — значний за обсягом поетичний твір, де зображення зовнішніх подій поєднано із розкриттям внутрішнього світу героїв.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС — історичне існування, функціонування й розвиток літератури протягом як певної епохи, так і всієї історії нації, країни, світу. **Л. п.** складається з літературних епох: наприклад, доба класицизму, доба Просвітництва та ін.

ЛІТЕРАТУРНІ НАПРЯМИ — сукупність ідейно-художніх тенденцій, утілена у визначних творах, які з'явилися приблизно одночасно. У межах одного літературного періоду можуть співіснувати кілька літературних напрямів, наприклад у Просвітництві — класицизм, реалізм, сентименталізм. **Л. п.** — бароко, класицизм, романтизм, сентименталізм, реалізм та ін.

ЛІТЕРАТУРНІ ТІЧІЇ — сукупність ідейно-естетичних принципів і прийомів, спільних для письменників певного літературного угруповання. **Л. т.** можуть входити до літературних напрямів. Наприклад, у романтизмі виокремлюють народно-фольклорну, гротесково-фантастичну, байронівську, вальтер-скоттівську **Л. т.** Іноді терміни «літературний напрям» і «**Л. т.**» вживаються як синоніми.

«МАЛЕНЬКА ЛЮДИНА» — тип літературного героя, що з'явився в реалістичній літературі початку XIX ст. Для «**М. л.**» характерне знаходження на нижніх щаблях суспільної драбини, яке визначає їхню психологію й суспільну поведінку — приреченість у поєднанні з відчуттям несправедливості та ураженого самолюбства. «**М. л.**» часто є опозиційною до того, хто знаходиться вище неї, — до «значної особи» (*М. Гоголь*), а розвиток сюжету будується як історія образу (наприклад, стосунки Максима Максимовича і Печоріна — *М. Лермонтов*. «Герой нашого часу», приречення та нещастя Акакія Акакійовича — *М. Гоголь*. «Шинель»).

НАРОДНА ДРАМА — 1) фольклорна драматургія; 2) термін, уведений *Ф. Шиллером*: монументальна п'єса, де головною дійовою особою є не конкретний персонаж, а збірний образ народу. У **Н. д.** на передній план виходять масові сцени, персонажі яких мають яскраво виражені індивідуальні характери. В основі сюжету **Н. д.** — визначні історичні, переважно героїчні події. Проблеми, що порушуються в ній, мають загальнонародне значення. **Н. д.** героїзує та ідеалізує історичне минуле і часто пов'язана з фольклором. Яскравим прикладом **Н. д.** є п'єса *Ф. Шиллера* «Вільгельм Телль».

НОВЕЛА (від *итал. novella* — новина) — жанр епосу; невеликий за обсягом розповідний художній твір, що наближається до оповідання, про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом. **Н.** властиві лаконізм, економність і влучність художніх засобів.

ОБРАЗ АВТОРА — художній двійник письменника, змодельоване ним уявлення про себе, відтворене у свідомості читача. У творі розрізняються оповідач та **О. а.** Так, наприклад, у романі *М. Лермонтова* «Герой нашого часу» **О. а.** відсутній, але присутній оповідач; у романі *О. Пушкі-*

на «Євгеній Онегін» образ оповідача збігається з **О. а.** і має важливе ідейно-художнє навантаження.

ОНЕГІНСЬКА СТРОФА — створена О. Пушкіним спеціально для роману у віршах «Євгеній Онегін». Цей новий жанр вимагав місткої, об'ємної строфи, і поет обрав строфу в 14 рядків (три катрени і заключний двовірш).

ПАФОС ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ — його емоційний тон. Основні різновиди пафосу: героїчний, трагічний, романтичний, іронічний, гумористичний, сатиричний.

ПІДТЕКСТ — внутрішній, прихований зміст якого-небудь тексту, висловлювання. Анна Ахматова (Ганна Горенко) сказала про **П.**: «Справжній читач читає не *рядки*, а *поміж рядками*».

ПОВІСТЬ — розповідний твір, який за обсягом, кількістю дійових осіб і широтою зображених подій знаходиться між оповіданням, «малим» жанром, і романом, «великим» жанром. Цікаво, що англіїці називають жанр оповідання «short story», жанр роману — «novel», а ось для позначення **П.** терміна не придумали, послугувуючись або «зменшенням» поняття «роман» (short novel — короткий роман), або «збільшенням» поняття «оповідання» (long short story — букв. довга коротка історія, оповідка).

ПОЕМА — великий ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події та яскраві характери.

ПРИРОДНА ЛЮДИНА (як літературне поняття) — тип літературного персонажа, який виник у літературі Просвітництва. Як правило — герой, який виріс на природі й не зазнав негативного впливу цивілізації; ширше — персонаж, що відмовляється від суспільних умовностей і надає перевагу природному праву. Яскраві образи **П. л.** — П'ятниця (Д. Дефо. «Пригоди Робінзона Крузо») і Гурон (Вольтер. «Простак»).

ПРОСВІТНИЦТВО (фр. *siecle des lumieres* — доба світочів) — інтелектуальний рух (літературна доба) XVIII ст. переважно в Західній Європі. Основа ідеології **П.** — раціоналізм, щира віра в перетворюючу й усепереможну силу людського розуму й освіти. Просвітники пропагували (особливо плідно — за допомогою художньої літератури) ідеї рівності всіх людей від народження (їхній заклик до свободи, рівності, братерства став гаслом Великої французької революції 1789–1794 рр.).

РЕАЛІЗМ (латин. *realis* — речовий, дійсний) — напрям у літературі та мистецтві, що набув розвитку в 30-х роках XIX ст. спочатку у Франції, а потім поширився в Європі й Америці. Для реалізму основоположним є принцип відповідності мистецтва реальній дійсності. Ключова проблема **Р.** — взаємини людини й середовища, а також вплив конкретної соціально-історичної ситуації на формування особистості.

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ (латин. *reminiscentia* — згадка) — відгомін у художньому творі мотивів, образів чи деталей із іншого твору.

РИТОРИЧНИЙ ВИГУК (від *grece. rhetor* — оратор) — така будова висловлювань, коли у формі вигуку стверджують те чи інше поняття.

РОДИ ТА ЖАНРИ ЛІТЕРАТУРИ — визначають три літературні роди: епос, лірику, драму. *Епос* (від *грец.* epos — слово) — оповідь, для якої характерне зображення зовнішніх подій; характерними ознаками **Е.** є насиченість подіями, наявність кількох або багатьох героїв, широкі просторові та часові межі. Жанри **Е.**: епопея, роман, повість, новела, оповідання, нарис, есе та ін. (Про лірику та драму див. відповідні статті).

РОЗВ'ЯЗКА — елемент сюжету, заключний момент у розвитку дії художнього твору.

РОМАН (*фр.* roman — твір, написаний однією з романських мов) — один із жанрів епічної розповідної літератури; твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів. Розрізняють різновиди **Р.**

РОМАН ІСТОРИЧНИЙ — різновид роману, у якому історія, тісно переплітаючись з авторським вимислом, є не лише художнім тлом, «декорацією» оповіді, а й рушієм сюжету. Історичні особи співіснують із вигаданими, художньо досліджуються закони історії. «Батьком» **Р. і.** вважається В. Скотт.

РОМАН МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ — різновид роману, у якому досліджуються певні погляди, уявлення, соціальні норми поведінки та їхній вплив на характер і життя людини. Яскравий приклад — «Герой нашого часу» М. Лермонтова.

РОМАН СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ — різновид роману, у якому досліджують стосунки людини із суспільством та їхній вплив на внутрішній світ героя. Він зосереджений на приватному житті й побуті персонажів. Яскравий приклад такого роману — «Євгеній Онегін» О. Пушкіна.

РОМАН У ВІРШАХ — різновид змішаного жанру, який поєднує багатоплановість і сюжетність епічної оповіді із суб'єктивністю, притаманною ліричним творам. У ньому важливу роль відіграє *образ автора*. Родоначальником **Р. у в.** вважають Дж. Байрона («Дон Жуан»). Великої популярності також набули твори О. Пушкіна «Євгеній Онегін», А. Міцкевича «Пан Тадеуш». Серед українських творів цього жанру — «Маруся Чурай» Ліни Костенко.

РОМАНТИЗМ (*фр.* romantisme) — художній напрям, який розвинувся наприкінці XVIII ст. в Німеччині, Англії та Франції, поширившись на початку XIX ст. в Польщі, Російській імперії, Австрії, згодом — в Америці, зокрема в США. Характерними ознаками **Р.** є заперечення раціоналізму, відмова від суворої нормативності в художній творчості, культ почуттів людини; увага до особистості, її індивідуальних рис; неприйняття буденності й звеличення «життя духу»; наявність провідних мотивів самотності, світової скорботи (національної туги) та романтичного бунту, нескореності; а також історизм і захоплення фольклором.

САТИРА (від *латин.* satira — суміш, усяка всячина) — різновид смішного, комічного; особливий спосіб художнього відтворення дійсності, який полягає в осміянні негативного. На відміну від гумору, **С.** має гострий, ідкий, непримиренний характер.

СТАНСИ — невеликий ліричний вірш, який складається з чотирирядкових ямбічних строф, які містять закінчену філософську думку. Строфи поєднані між собою спільною римою й відокремлені одна від одної за змістом і формою. У романтичній літературі **С.** набули великої популярності завдяки творчості Байрона.

СТРОФА́ (*грец.* strophe — поворот, зміна) — поєднання кількох віршових рядків, яке повторюється в поетичному творі, об'єднується спільним римуванням, інтонацією та ритмікою; між **С.** — пауза. Види **С.**: двовірш, тривірш (терцети, терцини), чотиривірші (катрени), п'яти-, шестивірші (секстини), восьмивірші (октави), десятивірші (децими). Тверду строфічну форму мають: сонет, тріолет, рондо, рондель, рубаї та ін.

СЮЖЕТ (від *фр.* sujet — предмет) — система подій у літературному творі, що розкриває характери дійових осіб і ставлення письменника до того, що він змальовує. Елементи **С.**: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка.

ТРАГЕДІЯ (*грец.* tragodia — букв. пісня цапів) — драматичний жанр, в основу якого покладено особливо напружений конфлікт, який часто завершується смертю героя. Кожна історична доба давала своє розуміння трагічного й трагедійних конфліктів: від втручання фатуму до реальних життєвих обставин.

ФАБУЛА — основні події художнього твору, викладені без деталізації в хронологічній послідовності (так, як вони відбувалися в реальному часі, а не в тому порядку, у якому про них дізнався читач).

ФІЛОСОФСЬКА ПОВІСТЬ — різновид повісті, що набув особливої популярності в письменників-просвітників. Її основою є філософське осмислення світу й місця людини в ньому. Персонажі повісті — носії певних філософських ідей, які й зумовлюють їхню поведінку та характеристику. Тож у **Ф. п.** головними героями насправді є певні філософські ідеї (концепції), саме їхній розвиток зумовлює логіку розвитку подій. Так, у **Ф. п.** Вольтера «Простак» провідною є ідея «природної людини» та її конфлікту з «цивілізованим» суспільством. Тож насправді суперечка в Бастилії відбувається не між Геркулесом де Керкабоном і Гордоном, а між філософськими концепціями Вольтера й Руссо.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ — особлива форма естетичного освоєння світу, створення художніми засобами узагальненої картини дійсності або переживань, утілених у формі конкретного явища. У літературі **Х. о.** повинен «примусити» читача повірити в художню реальність, щоб краще зрозуміти творчий задум автора, і водночас допомогти йому отримати естетичну насолоду.

ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ (від *фр.* detail — подробиця, дрібниця) — виразна подробиця у творі, що має значне змістове та емоційне навантаження.

Навчальне видання

КОВБАСЕНКО Юрій Іванович

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 9 класу
загальноосвітніх навчальних закладів

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України*

На обкладинці підручника використано
портрети П. Кальдерона і Дж. Н. Г. Байрона (художник В. Василенко)
і фото пам'ятника М. Гоголю в Москві (скульптор М. Андреев)

Редактор *Л. Загорнюк*
Макет і художнє оформлення *В. Мітченка*
Художні редактори *К. Свіргуненко, І. Святенко*
Технічне редагування
та комп'ютерна верстка *І. Селезньової*
Коректор *І. Барвінок*

Підписано до друку 4.06.2009. Формат 60×90/16.
Папір офс. № 1. Гарнітура Петербург. Друк офс.
Ум. друк. арк. 19,00. Обл.-вид. арк. 22,02.
Ум. фарбовідб. 76,0. Тираж 118 562 прим.
Зам. №

Видавництво «Грамота»
Кловський узвіз, 8, м. Київ, 01021
Тел./факс: (044) 253-98-04, тел.: 253-90-17, 253-92-64
Електронна адреса: gramota@ukrpost.net

Свідцтво про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001 р.

Віддруковано з готових діалозитивів видавництва «Грамота»
ТОВ «Видавництво Фоліо»,
вул. Донця-Захаржевського, 6/8, м. Харків, 61057