

Галина Бітківська, Тетяна Динниченко

Історія зарубіжної літератури

XVII–XVIII століття

Практикум

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені Бориса ГРІНЧЕНКА

ГУМАНІТАРНИЙ ІНСТИТУТ

Кафедра теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури

Галина Бітківська, Тетяна Динниченко

Історія зарубіжної літератури

XVII–XVIII століття

Практикум

КИЇВ–2010

УДК 82 (1-87).09(073)

ББК 83.3(0)я7

Б66

Рекомендовано до друку вченою радою Гуманітарного інституту

Київського університету імені Бориса Грінченка

(протокол №1 від 29.09.2010 р.)

Рецензенти:

канд. філол. наук, доцент кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної

літератури Гуманітарного інституту *Ю.В. Вишницька*;

канд. філол. наук, науковий співробітник Інституту філології

КНУ імені Тараса Шевченка *Г.А. Александрова*

Бітківська Г.В., Динниченко Т.А.

Б66 Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. Практикум. — К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2010. — 160 с.

Посібник призначений для організації семінарських занять та самостійної роботи студентів з курсу історії зарубіжної літератури XVII–XVIII століття відповідно до вимог кредитно-модульної системи. У ньому запропоновано методичні рекомендації до вивчення окремих модулів, плани семінарських занять і теми для самостійного опрацювання із запитаннями та завданнями до них, а також питання для самоконтролю. До кожного заняття подано матеріали консультативного характеру, список обов'язкової та додаткової літератури, уривки з художніх текстів та наукових джерел.

Для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

© Київський університет
імені Бориса Грінченка, 2010

© Г.В. Бітківська, 2010

© Т.А. Динниченко, 2010

З М І С Т

Вступ.....	5
Модуль 1. Історія зарубіжної літератури XVII століття	7
Тематика лекцій	11
Плани семінарських занять	14
Семінар № 1 Творчість П. Кальдерона як вершина іспанського бароко.....	14
Семінар № 2. «Висока» комедія у творчості Мольєра.....	20
Семінар № 3. Поема Дж. Мільтона «Втрачений рай».....	25
Теми для самостійного опрацювання	34
Тема 1. Гонгоризм і концептизм як стильові течії іспанського бароко.....	34
Тема 2. Ф. Кеведо-і-Вельєгас. «Історія життя пройдисвіта Пабло».....	42
Тема 3. Героїко-патріотична трагедія П. Корнеля.....	45
Тема 4. Любовно-психологічна трагедія Ж. Расіна.....	48
Тема 5. Мольєр. «Дон Жуан».....	53
Тема 6. Н. Буало як практик і теоретик класицизму.....	58
Тема 7. Французька класицистична проза 1660-1670-х років.....	61
Тема 8. Літературна творчість М. Опіца, П. Флемінга, А. Гріфіуса.....	63
Тема 9. Роман Г.Я.К. Гріммельсгаузена «Сімпліссимус».....	68
Тема 10. Творчість Дж. Донна: еволюція від ренесансно-маньєристських поезій до барокової лірики.....	71
Запитання для самоконтролю.....	76
Модуль 2. Історія зарубіжної літератури XVIII століття	77
Тематика лекцій	81
Плани семінарських занять	84
Семінар № 1 Д. Дефо «Робінзон Крузо».....	84
Семінар № 2. Творчість Вольтера в контексті просвітницьких ідей у Франції.....	89
Семінари № 3 Й. В. Гете. Страждання молодого Вертера.....	97
Семінари № 4. Й. В. Гете. Фауст.....	101
Теми для самостійного опрацювання	109
Тема 1. Поезія Р. Бернса як одна з вершин епохи Просвітництва.....	109
Тема 2. Жанрові різновиди англійського роману доби Просвітництва.....	111
Тема 3. Англійська комедія. Р. Шерідан.....	119
Тема 4. Сентименталістський роман у Франції.....	121
Тема 5. Бомарше. Трилогія про Фігаро.....	125
Тема 6. Лірика Й. В. Гете.....	128
Тема 7. Творчість Ф. Шиллера.....	130
Тема 8. Г.Е.Лессінг.....	131
Тема 9. Класицизм у російській літературі.....	135
Тема 10. М. Карамзін. Бідна Ліза.....	145
Запитання для самоконтролю.....	150
Список рекомендованої літератури	151
Питання для іспиту (заліку).....	155
Орієнтовні теми курсових робіт.....	158

ВСТУП

У сучасному літературознавстві утвердився погляд на XVII та XVIII століття як самостійні епохи в історії європейських літератур, однак студенти вивчають літератури цих двох епох в одному курсі, що зумовлює під час опанування матеріалом труднощі як історико-літературного, так і методичного характеру. Окрім того, оволодіння цим курсом також потребує достатньо ґрунтовного ознайомлення із філософією та естетикою, історичним розвитком європейських країн у зазначений період. Складність і суперечливість історичних і культурних процесів, властивих цьому часу, виявились як у становленні літературних напрямів та стилів, так і у творчості окремих письменників. Однією з передумов адекватного сприйняття різноманітних художніх явищ (зокрема і літературних творів) є культурний та історичний контекст.

Посібник «Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. Практикум» призначений для організації самостійної роботи студентів під час вивчення зазначеного курсу відповідно до вимог кредитно-модульної системи. У ньому запропоновано методичні рекомендації до вивчення окремих модулів, плани семінарських занять і теми для самостійного опрацювання із запитаннями та завданнями до них, а також запитання для самоконтролю. До кожного заняття подано матеріали консультативного характеру, список обов'язкової та додаткової літератури, уривки з художніх текстів та наукових джерел. Ці матеріали мають сприяти виробленню у студентів умінь професійно працювати з літературою, а саме: виявляти художні доміанти зазначених історико-літературних епох, аналізувати та інтерпретувати художні твори та літературознавчі джерела, закріплювати й поглиблювати теоретичні знання, які складають основу курсу.

Під час розробки посібника як базові використані такі навчальні видання:

- *История зарубежной литературы XVII века: Уч. пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др.; под ред. Н.Т.Пахсарьян. — М.: Высшая школа, 2007. — 487 с.;*
- *Ніколенко О.М.* Бароко, класицизм, просвітництво. Література XVII–XVIII століть: Посібник для вчителя. — Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. — 224 с.;
- *Пахсарьян Н.Т.* История зарубежной литературы XVII–XVIII веков: Учебно-методическое пособие. — М.: УРАО, 1996. — 103 с.;
- *Черноземова Е.Н.* История зарубежной литературы XVII–XVIII веков: Практикум. Планы. Задания. Материалы / Е.Н. Черноземова, В.Н. Ганин, В.А. Луков. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 304 с.

У цих виданнях матеріал подано відповідно до сучасних досягнень літературознавства, у контексті історії та культури епохи. Однак є потреба спрямувати зусилля студентів на опанування праць вітчизняних науковців, читання художніх творів в українських перекладах і уривків мовою оригіналу, а також систематизувати відомості згідно з вимогами кредитно-модульної системи, коли значно скорочується навчальний час на лекційні та семінарські заняття й збільшується на самостійну роботу студента.

Практична відсутність хрестоматій для вищої школи із зазначеного курсу українською мовою спонукала авторів дібрати до семінарських занять та тем для самостійного опрацювання найважливіші уривки із художніх творів і наукових джерел. Подано також уривки мовою оригіналу, щоб студенти мали змогу відчувати первісну красу художнього твору. До кожної добірки матеріалів розроблено систему практичних завдань, які зосереджують увагу студентів на опануванні найважливіших питань і понять курсу.

Навчально-методичні матеріали дібрано так, щоб показати різні погляди вчених на окремі питання історії літератури зазначеного періоду, дискусійність деяких проблем, вплив художніх явищ XVII–XVIII ст. на розвиток світової літератури, зокрема на її сучасний стан. У методичних рекомендаціях визначено основні домінанти літературних напрямів та суттєві риси індивідуального стилю митців XVII–XVIII століття.

На вивчення курсу за навчальним планом відведено 72 год, із них 14 год — лекції, 14 год — семінарські заняття, 8 год — індивідуальна робота, 4 год — модульний контроль, 32 год — самостійна робота.

Автори сподіваються, що матеріали практикуму допоможуть студентам ефективно організувати самостійну роботу з вивчення курсу «Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття».

МОДУЛЬ I

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVII СТОЛІТТЯ

Виокремлення культурно-історичних епох зазвичай не збігається з календарним поділом на століття. «XVII століття» як новий літературний період розпочинається не в 1600-му році, а приблизно в 90-і роки XVI ст., закінчується на рубежі кінця — середини 80–90-х років XVII ст.

Літературний процес XVII ст. пов'язаний з поняттям особливого культурно-історичного феномену — Нового часу, що відрізняє його від попередніх великих етапів — античності, середньовіччя та Відродження (Ренесанс згідно із загальнокультурною класифікацією залишається в рамках середньовічної цивілізації). Авторитетний спеціаліст із зазначеного періоду Н. Пахсарьян підкреслює, що саме в XVII ст. відбувається становлення нової картини світу, яка почне кардинально змінюватися лише наприкінці XIX ст. Маючи всі ознаки перехідного періоду, XVII ст. визначається науковцями як самостійний та своєрідний етап літературного розвитку, що має відносну автономність та специфічну суперечну цілісність.

Вивчаючи історію зарубіжної літератури XVII ст., студенти мають пам'ятати, що літературний процес відбувався тоді досить стрімко на тлі драматичних, а то й трагічних подій: руйнація старих суспільних відносин, буржуазні революції, виникнення і утвердження абсолютизму, численні й тривалі війни тощо. Дуже велике значення в суспільстві мала релігія, і її вплив у літературі відчутний. Визначні письменники були священиками (П. Кальдерон, Л. Гонгора, Дж. Донн), або релігійні вірування визначально вплинули на формування їхнього світогляду (Ж. Расін, Дж. Мільтон), або вони зазнали серйозних переслідувань церковними сановниками (Мольєр). Однак варто розрізняти вплив проблем віри і діяльності церкви як суспільного інституту. Водночас змінився статус літератури і письменника: виникли літературні салони, школи, почали випускати газети, сформувалися літературні напрями — бароко і класицизм.

Вивчаючи особливості виникнення і розвитку літературних напрямів XVII ст., студенти мають зважати на зміни у визначенні їхньої ролі в літературному процесі. У першій половині XX ст. XVII ст. вважали «епохою класицизму»; однак у 30–40-і роки змінилася кількість і якість досліджень бароко, і цю епоху стали називати бароковою. Нині загально визнаним є існування в цю добу двох основних напрямів — бароко і класицизму, які перебували в складних взаємозв'язках.

Дискусійною є також проблема реалізму в літературі XVII ст. У другій половині XX ст. утвердилася тенденція не використовувати термін «реалізм» як оцінювальний, адже ідеологічні настанови попередніх часів визначали йому вершинне місце в художніх здобутках. Сучасне наукове бачення цієї проблеми можна сформулювати так: «реалізму як чітко визначеного термінологічного історико-літературного поняття в XVII ст. не існувало ані у вигляді

сформованого літературного напрямку, ані навіть у вигляді “елементів” реалізму» (Н. Пахсарьян). Однак «реалістичні штампи» ще трапляються в навчальній літературі.

Існує також складна й неоднозначна проблема зіставлення і співвідношення маньєризму з ренесансом і бароко, яка по-різному висвітлюється в науковій літературі. Основні судження можна об’єднати в три основні концепції. За першою з них, маньєризм є стильовою течією пізнього ренесансу, у якій виявилися криза і занепад цієї ідейно-художньої системи. Прихильники іншої пов’язують маньєризм із бароко та інтерпретують його як першу стадію цього «великого стилю». Третя поширена концепція — це трактування маньєризму як своєрідної естетико-художньої течії, що тривала між ренесансом і бароко. Автори посібника є прихильниками першої концепції.

Студентам потрібно пам’ятати про соціально-історичні та культурологічні умови розвитку літературних напрямів XVII ст., обережно ставитися до визначення домінування бароко чи класицизму в окремих країнах, бо, як правило, ці напрями перебували в складному діалектичному зв’язку.

Бароко є не тільки літературним напрямом і художнім стилем, а ще й типом культури, у якому відобразилися глибокі суспільно-історичні зрушення у свідомості людини XVII ст.

Поняття бароко виникло в Італії в XVII ст., коли розквітло нове мистецтво, яке, зберігаючи певний зв’язок із ренесансним, здавалося разом з тим його викривленням, деформацією.

Філософською основою напрямку стали уявлення про антиномічну структуру світу і людини: опозиції (антиномії) тілесного й духовного, високого й приземленого, трагічного й комічного. Барокові антиномії виражали суперечливу динаміку подій і характерів (за Д. Наливайком, динамізм зовнішній і внутрішній), хаос та дисгармонію людського існування.

Загалом слово й поняття «бароко» спочатку виражало осуд, визначення відхилень від норми, канонізованих уявлень і форм. Ця точка зору на бароко була підхоплена класицистами. У теоретичній думці XVIII ст. панував погляд на бароко як на відхід од естетичних норм і зіпсуття художнього смаку. На рубежі XVIII–XIX ст. термін «бароко» трапляється вже й у неосудливому значенні. Перелом у ставленні до бароко відбувся наприкінці XIX ст., коли його почали визнавати як особливий художній стиль, що утворився в наступну після Відродження епоху на власних естетико-художніх принципах і став переходом від ясного, величаво-врівноваженого й гармонійного мистецтва Відродження до мистецтва, сповненого неспокою й динаміки, пишної декоративності й антиномічності, мистецтва «відкритої форми», у якому поверхнєве відчуття форми спрямовується в глибину предметів, аж до нескінченності. Роздумуючи про таку нескінченність на матеріалі бестіарія Сент-Амана, Жерар Женетт формулює тему зворотності реального світу як загальну для барокової уяви: «Бароковий світ — це сцена, де людина, сама того не усвідомлюючи, грає перед невидимими глядачами комедію, автора якої вона не знає і зміст якої їй важко досягнути. І поверхня моря (кажуть нам твори Сент-Амана), двозначний кордон, одночасно прозорий і відображувальний, можливо, є театральною завісою».

Тема зворотності світу певною мірою втілена в міфопоетичних моделях барокового світу: «світ — театр», «світ — книга», «життя — сон», які побутували й у часи середньовіччя. Проте, якщо раніше, скажімо, межі життя і сну були чітко окреслені, то в XVII ст. акцентується примарність кордонів між «сном» і «життям», їхня ілюзорність, постійні сумніви людини в реальності існування. Тема ілюзії притаманна також моделі «світ — театр». Театральність бароко виявляється на рівні драматичного сприйняття перипетій зовнішнього життя людини та його внутрішніх колізій, в антиномічному протиставленні характеру й маски, тяжінні до своєї демонстративності художнього стилю, декоративності й пишності зображувальних засобів, їх перебільшенні (іноді бароко називають мистецтвом гіперболи). Зрештою, дещо перефразовуючи висновок Ж. Женетта про зв'язок між внутрішнім світом і різноманітними зовнішніми світами, що є його відображенням, можна сказати, що барокові міфопоетичні моделі подібні: «усі безодні становлять лиш одну».

Бароко поєднує емоційне та раціональне, що втілено в його поезії. Літературі бароко притаманний глибокий дидактизм, але насамперед барокові митці прагнули хвилювати й дивувати. Здебільшого вони не використовували лінійну композицію, лінійний розвиток характерів (унаслідок чого виникали специфічні просторові й психологічні барокові лабіринти), а створювали складну розгалужену систему образів, яскраві багаторівневі метафори.

Відомий іспанський теоретик бароко Бальтасар Грасіан (1601–1658) наголошував у трактаті «Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму» (1648), що основне завдання митця полягає в розкритті зв'язків між речами та явищами, зв'язків не тільки гармонійних, а й дисгармонійних, причому останні він вважав істотнішими й важливішими: «Щоб як слід побачити предмети цього світу, потрібно їх роздивлятися навпаки» (Цит. за Ж. Женеттом. — *Авт.*). За Грасіаном, головний засіб, за допомогою якого митець здійснює це завдання, — метафора. Метафора в бароко — спосіб сприйняття світу. Це принципово новий підхід до метафори: з орнаменту художньої мови вона перетворилася на її найістотніший і найконструктивніший елемент, стала вираженням самої суті зображуваного. «Будь-який твір мистецтва — метафора», — стверджував інший видатний теоретик бароко, італієць Емануеле Тезауро (1592–1675) у трактаті «Підзорна труба Арістотеля». Вважалося, що метафора сприяє пізнанню всіх явищ світу. Детальніше про поезику барокових художніх творів студенти довідаються, прочитавши статті Ф. Гарсії Лорки та Ж. Женетта, вміщені в цьому посібнику.

У межах бароко як літературного напрямку існували різні школи: маринізм, гонгоризм, концептизм, преціозна література, поезія метафізиків. Популярними були такі жанри: пасторальна поезія, пасторальний роман, філософсько-дидактична лірика, сатирична, бурлескна поезія, крутійський роман, трагікомедія, емблема.

Класицизм, так само як бароко, постає не тільки як стиль і напрям, а як могутня художня система, що перетворює античність з об'єкта наслідування і точного відтворення на приклад ретельного виконання вічних законів мистецтва та об'єкт змагання. Етимологія терміна «класичний» прозоріша, ніж

етимологія «бароко». У ньому втілювалося тяжіння до ясності та логічності. Класицисти XVII ст. так себе не називали, таке визначення з'явилося в XIX ст., у добу романтизму.

Філософською основою класицизму стали теоретичні постулати Рене Декарта (1596–1650), сформульовані у працях «Правила для керівництва розумом» і «Роздуми про метод». Це вчення називають раціоналізм (від *латин.* *ratio* — розум), оскільки розум визнавався найвищим мірилом не лише істини, а й краси. Проте варто зауважити, що класицистичні тенденції почали складатися ще до Декарта, а його заслуга — в узагальненні, систематизації та синтезі раціоналістичної традиції минулого.

Класицистичне бачення дійсності сповнене драматизму, що виявляється в конфлікті між розумом і пристрастю, який поширився і на розуміння природи художньої творчості. Класицистичні теорії логічно обґрунтовують верховенство задуму над втіленням, розумної («за правилами») творчості над мінливим примхливим натхненням.

Основними принципами класицизму є:

- наслідування природі як прекрасному і вічному творінню, побудованому за раціональними законами;
- принцип правдоподібності, що означає етичну і психологічну переконливість образів, благопристойність і повчальність;
- простота, ясність, логічна послідовність композиції твору, що, для драматичних творів, утілено в правилі трьох єдностей — місця, часу і дії;
- творчість визначалася чіткими класицистичними канонами.

Наочною ілюстрацією таких класицистичних канонів була ієрархія жанрів, які відповідно поділялися на: «високі» (трагедія, епопея, ода, героїчна поема) та «низькі» (травестійна поема, комедія, байка, сатира, епіграма).

Для детального ознайомлення з генезисом бароко і класицизму радимо звернутися студентам до праць Д. Наливайка «Искусство: Направления. Течения. Стили» (К., 1981), Віппера Ю. «О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века» (Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. — М., 1990) та інших (див. Список рекомендованої літератури. — С. 153–154).

ТЕМАТИКА ЛЕКЦІЙ

Лекція 1. Література XVII ст.: періодизація та основні літературні напрями. Загальна характеристика бароко. Творчість П. Кальдерона

(2 години)

Криза гуманізму й культури Ренесансу наприкінці XVI — на початку XVII ст. Маньєризм як вираження цієї кризи і перехід від культури Ренесансу до бароко. Бароко як новий культурний і художній синтез на новій світоглядній основі. Естетика і поетика літератури бароко. Теоретики бароко: Е. Тезауро, Б. Грасіан. Сучасні вітчизняні дослідники бароко (А. Макаров, В. Маслюк, Д. Наливайко, Г. Сивокінь, Л. Ушкалов та ін.).

Творчість П. Кальдерона як центральне художнє явище іспанської літератури XVII ст. Періодизація творчості драматурга і жанрове розмаїття: комедія інтриги, «драма честі», філософсько-релігійна драма, ауто. Особливості комедійної творчості Кальдерона: зовнішній і внутрішній динамізм, співвідношення характерів та інтриги, «кальдеронівські ходи» тощо («Дама-невидимка»). «Життя — це сон» як найкраща філософська драма Кальдерона і яскраве втілення поетики бароко (універсальність, динамізм сюжету і характерів, різко контрастивна образність тощо). Традиційна інтерпретація драми: проблема ідеального государя й ідеальної держави (7 книга «Держави» Платона, «Утопія» Т. Мора та ін.); свобода волі — ілюзорність земної влади (критика поглядів Н. Мак'явеллі (1469–1527), трактат «Державець»). Неоплатонічні мотиви у творі (макрокосм — мікрокосм). Метафоричний смисл назви твору. Модерністична інтерпретація драми «Життя — це сон» (у поняттях екзистенціалізму, за С. Бандера).

Художні особливості перекладу І. Франка драми П. Кальдерона «Війт заламейський».

Роль бароко в літературі наступних епох. Необароко (дослідження І. Заярної, Н. Городнюк та ін.).

Основні поняття: *маньєризм, бароко, філософська драма, неоплатонізм, екзистенціалізм, необароко.*

Лекція 2. Загальна характеристика класицизму. Французька література XVII ст. Тематичне, жанрове і стильове розмаїття французької поезії і прози цього періоду. Формування класицистичного театру у Франції: Корнель, Расін, Мольєр (2 години)

Загальна характеристика класицизму як літературного напрямку. Естетика й поетика літератури класицизму. Система жанрів літератури класицизму, «високі» та «низькі» жанри. Трактат Н. Буало «Мистецтво поетичне» як узагальнення й систематизація теоретичних положень класицизму XVI–XVII ст.

Загальна характеристика французької літератури XVII ст. Поезія (ранній класицизм (Ф. Малерб), поезія «лібертенів» (Т. де Віо, Сент-Аман), бурлескна поезія «низового» бароко (Поль Скаррон), пізній класицизм (Жан де Лафонтен).

1630-і роки як період становлення літературної домінанти класицизму у Франції. Драматургія як найвище досягнення французького класицизму. Життєвий і творчий шлях видатного драматурга XVII ст. П'єра Корнеля. Своєрідність комедій Корнеля. Ідеалізований герой трагедій Корнеля як носій домінанти громадянського обов'язку, необхідності підпорядкування пристрастей розуму («Сід», «Горацій»).

Трагедії Жана Расіна як нове слово в драматургії французького класицизму. Життєвий і творчий шлях Расіна, роль янсенізму в розвитку художнього світобачення Расіна. Зміна корнелівського героїчного расінівським ліричним стилем. Трагедія «Андромаха»: урівноваженість форми і напруженість морально-психологічного конфлікту п'єси, розум і пристрасть у внутрішньому світі героїв, нове співвідношення кохання і обов'язку. Трагедія «Федра»: різні інтерпретації образу головної героїні. Співвідношення античного джерела і тексту Расіна. Глибокий психологізм твору. Створення образу Федри режисером Антуаном Вітезом (1932–1990).

Творчість Мольєра, її основні етапи. Мольєр як актор і директор театру. Ранні комедії («Смішні манірниці»). Творча історія комедії «Гартюф». Особливості гловного конфлікту, специфіка фіналу. Філософська проблематика комедії «Дон Жуан», своєрідність образу головного героя (зіставлення з Дон Хуаном Тірсо де Моліні). Дон Жуан як вічний образ. Сатиричне зображення соціальних типів у комедії «Міщанин-шляхтич». Роль балетних сцен у розвитку сюжету. «Високий» комізм драматургії Мольєра: «розважаючи повчати і повчаючи розважати».

Основні поняття: *раціоналізм, класицизм, «високий» і «низький» стилі, трагедія, «висока» комедія, неокласицизм.*

Лекція 3. Найвизначніші здобутки німецької та англійської літератури XVII ст. (2 години)

Історичне й культурне становище в Німеччині в XVII ст.: відставання країни в економічному розвитку, Тридцятилітня війна, рух за утвердження національної мови (діяльність мовних товариств, книгодрукування німецькою мовою). Розмаїття літературних форм: салонна література (К.Г. фон Гофмансвальдау, представники нюрнбергського товариства та ін.), бюргерська (М. Опіц та ін.), теологічна, містики (Якоб Бьоме (1575–1624) — «Аврора, або Вранішня зоря», 1612; «Істинна психологія, або Сорок питань про душу», 1620; Йоганнес Шефлер (1624–1677), Кв. Кульман (1651–1689).

Класицистичні (М. Опіц) та барокові (А. Гріфіус) тенденції в німецькій літературі. Барокові мотиви в романі Г.Я.К. Гріммельсгаузена «Сімпліссимус».

Загальна характеристика англійської літератури XVII ст.: основні літературні напрями, стилі. Творчість Дж. Донна, еволюція від ренесансно-маньєристських поезій до барокових. Барокові концепти у віршах Донна: світ

— книга («Прощання», Про книгу), антиномічність світу і людини («Шторм» і «Штиль») та ін. Поняття про метафічну поезію, Й. Бродський як перекладач і поет-метафізик («Велика елегія Джону Донну»).

Творчість Дж. Мільтона, основні періоди. Поема «Втрачений рай» як синтез бароко і класицизму. Жанрова своєрідність твору, риси драми, лірики та епосу в ній. Проблематика поеми. Біблійний сюжет, образність. Образ Диявола. Поетика твору. Поема «Повернений рай» та її історико-літературне значення. Трагедія «Самсон-борець», класицистичні риси в характері героя і розвитку конфлікту. Переклад трагедії І. Франком.

Основні поняття: *епічна поема, взаємодія бароко і класицизму, концепція світу, проблематика поеми, антиномічність, маньєризм, послання, неоплатонізм, фабула, концепт, метафізична поезія.*

ПЛАНІ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

Семінар № 1

Педро Кальдерон де ла Барка. «Життя — це сон» (2 години)

1. Особливості комедійної творчості П. Кальдерона: співвідношення характерів та інтриги, «кальдеронівські ходи», концепція кохання тощо («Дама-привид»).
2. «Життя — це сон» як найкраща філософська драма Кальдерона і яскраве втілення поетики бароко.
3. Динамізм сюжету в драмі.
4. Динамізм характерів персонажів (Басиліо, Сехисмундо, Росаура) у драмі.
5. Мотив «життя — сон» в бароковому художньому баченні. Своєрідність його трактування в добу Ренесансу (В. Шекспір) та бароко (П. Кальдерон).
6. Алегорико-філософське значення драми (християнське Провидіння, поганський фатум, ілюзорність земного буття, поняття свободи волі тощо).
7. Значення творчості П. Кальдерона для розвитку художньої системи бароко.

Основні поняття: *інтрига, характер, комедія інтриги, «драма честі», філософсько-релігійна драма, ауто, динамізм, контрастність, метафоричність, мотив, алегорія, хорнада, монолог.*

Консультація

На перебіг літературного процесу в Іспанії вплинули складні історичні та соціокультурні чинники, які загалом показали різку зміну ролі цієї країни у світовому просторі: наприкінці XV ст. це була могутня європейська держава, на рубежі XVI–XVII ст. вона стала занепадати. Про це свідчать її територіальні та політичні втрати:

1588 р. — загибель Непереможної армади;

1598 р. — втрата земель у Франції;

1609 р. — здобуття незалежності Голландією;

1640 р. — здобуття незалежності Португалією, яка перебувала в складі Іспанії 60 років.

Проте мистецтво розвивалося надзвичайно потужно, спеціалісти називають XVII ст. «золотим віком». У скарбницю світової культури ввійшов живопис Д. Веласкеса (1599–1660), Х. Рібери (1589–1656) та ін. Слід звернути увагу на те, що перехід іспанської культури від Відродження до XVII ст. був поступовим (творчість багатьох письменників межі XVI–XVII ст. має ознаки двох епох).

Основним літературним напрямом в Іспанії було бароко. Специфічною ознакою іспанського бароко є превалювання в ньому мотивів трагічного

розчарування, розгубленості, песимістичного світобачення, намагання зобразити художній світ за допомогою вибагливих метафор тощо. Іспанські митці зображали трагічну гідність людини, яка прагнула до філософського осмислення сучасності.

В іспанській літературі XVII ст. творчість Педро Кальдерона де ла Барки вважається вершинним явищем. Учені поділяють її на кілька періодів. Існує також жанрова класифікація творів Кальдерона (комедії інтриги, драми честі, релігійно-філософські або морально-філософські драми і ауто), але треба пам'ятати, що будь-яка класифікація є умовною.

Для досягнення своєрідності комедії інтриги рекомендуємо студентам прочитати твір «Дама-невидимка» (1629) (дослівно *дама-домовик*). Комедія українською мовою не перекладена, є переклади на російську (Т. Щепкіної-Куперник, К. Бальмонта). Інтрига в цьому творі є цікавою, з несподіванками й таємницями, центром яких є головна героїня донья Анхела. Вона просить незнайомого дона Мануеля захистити її від переслідування дона Луїса, і це стає зав'язкою напруженого сюжету. Благородний кабальєро, не вагаючись, кинувся на захист красуні і був поранений під час сутички, Анхела хоче подякувати йому, залишаючись невпізнаною і т. д. Драматург підсилює інтригу, використовуючи особливий прийом, відомий як «кальдеронівський хід» — у сюжеті обігрується певний предмет, що викликає плутанину в діях персонажів. Зокрема в «Дамі-невидимці» — це скляні двері між кімнатами донї Анхели й дона Мануеля. Дама про них знає і тайкома приходиться через них у кімнату свого рятівника. Він же навіть не здогадується про їхнє існування, тому не може пояснити, звідки в замкненому помешканні взялися записка чи подарунок. Особливо це бентежить слугу дона Мануеля Косме.

Науковці пишуть про сервантісівські асоціації в цій комедії: беззастережна готовність дона Мануеля кинутися на допомогу незнайомці нагадує Дон Кіхота, Косме зі своїми жартами й систематикою домовиків схожий на Санчо Пансу (М. Балашов). Водночас висловлюються й застереження щодо відсутності в кальдеронівській парі ренесансної амбівалентності і наявності барокової антиномічності (Н. Пахсарьян).

«Життя — це сон» (*исп.* «*La vida es sueño*») (напис. в 1631–1632 р., опубл. в 1636 р.) — багатопроблемна драма, де поєдналися міфологічні, релігійні, політичні та морально-філософські ідеї. Серед літературних джерел цього твору називають біблійну «Повість про Варлаама та Йосафата», драму Лопе де Веги «Великий князь Московський», твір Х. Мануеля «Граф Луканор» та ін. Під час інтерпретації драми вчені виокремлюють проблеми ідеального государя й ідеальної держави, вбачаючи розвиток ідей сьомої книги «Держави» Платона. Трагування проблеми свободи волі Кальдероном (ілюзорність земної влади) сприймається як критика поглядів Н. Мак'явеллі (М. Ш'якка). Водночас за всієї важливості літературних аналогій і паралелей, акцентуємо у цій драмі Кальдерона філософську проблематику, що й зазначається в її назві.

Мотив «життя — сон» побутував і в середньовічній літературі, однак Кальдерон надає йому нового узагальнено-метафоричного характеру. Барокове забарвлення виявляється в примарності, ілюзорності межі між життям і сном.

Використовуючи подані матеріали до заняття (уривки з творів В. Шекспіра. Ф. Сідні, Дж. Донна), визначте сенс мотиву «життя — сон» у ренесансному, маньєристському та бароковому звучанні.

Події відбуваються в Полонії. Син короля Басиліо з народження ув'язнений у вежі, бо зірки віщували, що він стане тираном на престолі. Юнак сповнений обурення, бо не знає за собою ніякої провини, крім тієї, що народився. Пристрасне бажання свободи сповнює все його єство: чому він позбавлений того, що Бог дарував струнку, птаху, рибі й звіру? (Ці думки викладені в першому монолозі Сехисмундо, хорнада 1, сцена 2). Ув'язнення спричинило те, що Сехисмундо відчуває себе як «звір серед людей. / І людина серед звірів».

Басиліо вирішив перевірити віщування і наказав перенести вві сні Сехисмундо до палацу. Його поведінка після пробудження підтвердить чи спростує передбачення. Принц виявив жорстокий і нестримний характер, тому йому знову дають снодійний напій і повертають у вежу, а все пережите пояснюють як сон. Юнак переживає глибоке розчарування (хорнада 2, сцена 19). Проте існування принца вже не є таємницею. Армія хоче, щоб королем був він, а не Астольфо. Росаура звертається до нього з проханням помститися за її ганьбу. Бунтарі перемогли, Басиліо здається на милість Сехисмундо і очікує від принца помсти. Юнак же повністю змінився. У фіналі це людина, яка повністю підпорядкувала свої розбурхані пристрасті вимогам розуму і державної волі, з тирана він став ідеальним правителем, мудрим і справедливим. Ця еволюція головного героя і втілює філософську думку драматурга. Треба завжди і всюди виявляти доброту, милосердя, гідність, честь, тоді і сон триватиме без гіркого пробудження, бо «і в самому сновидінні Добро — це безсмертя запорука» (Клотальдо).

Матеріали до заняття

<p><i>P. Calderón de la Barca</i> <i>La vida es sueño</i> (1636)</p>	<p>П. Кальдерон «Життя — це сон» <i>Хорнада 1, сцена 2</i></p>
<p>Sólo quisiera saber, para apurar mis desvelos (dejando a una parte, cielos, el delito de nacer), ?qué más os pude ofender, para castigarme más? ?No nacieron los demás? Pues si los demás nacieron ?qué privilegios tuvieron que yo gocé jamás? (...) ?que ley, justicia o razón negar a los hombres sabe</p>	<p>Сехимундо Ох, горе тут мені! Ох, я нещасний! Небеса, чому звалився, Впав такий на мене гнів, Що за злочин я вчинив Проти вас — що народився? (...) Наче Етна, я палаю І готовий із відчаю Серце вирвати з грудей: Де закон, причина де, Щоб людині, мов для страху, Відібрати перевагу</p>

privilegio tan suave,
exención tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?
(Цит. за виданням: *Calderón de la Barca P. La vida es sueño. — Madrid, 1978. — P. 36–37*)

З нею й пільгу ще таку,
Що Всевишній дав струмку,
Дав і рибі, й звіру, й птаху?
(Переклад М. Литвинця;
Цит. за: Указ. твір. — С. 22–24)

Хорнада 2, сцена 19

Все ж бо правда! Загнуздаєм
Честолюбство і злобу,
Це шаленство й лють сліпу,
Якщо снити знов бажаєм;
Адже ми перебуваєм
В світі, повнім таїни,
Бо життя — це сон чудний;
Знаю з досвіду, що всюди
Тут живуть сновидцям люди,
Поки збудуться вони.
Снить король, що він правує
В королівстві тут і там,
Все вирішуючи сам;
І хвала, яку він чує,
Наче, вітер лине всує;
І на попіл голосну
Смерть оберне (чи збагну?):
Хто б хотів королювати,
Коли взнав, що має встати
Збуджений від смерті-сну?

Снить багач, що він, багатий,
Лупить гроші так і сяк;
Бідний снить, що він, бідняк,
Мусить пріти й заробляти;
Снить же той, хто взявся драти,
Снить, хто гнеться й хто згина;
Снить господар, снить жона
І, як видно, всі на світі
Снять, спокусами повіті,
Хоч цього й ніхто не зна.
Сню, що тут в'язниця тьмяна,
Я в залізних ланцюгах,
А раніш себе у снах
Бачив я щасливим зрана.
Що таке життя? Омана!
Що таке життя? Це скон,
Це ілюзій всіх полон,
Чорна тінь і страховіття;
Все життя — це лиш сновиддя,
А сновиддя — тільки сон.

(Переклад М. Литвинця. — Указ.
твір, С. 88–89)

В. Шекспір. Ромео і Джульєтта (1594–1595)

Ромео

Я бачив сон.

Меркуціо

Бува, й мені щось сниться.

Ромео

Що саме?

Меркуціо

Те, що брешуть всі сновидці!

Ромео

У наших снах більш правди, ніж в словах...

Меркуціо

Була з тобою королева Меб!

То повитуха фей, така маленька, —

Не більша, ніж агатовий камінчик

У олдермена в персні. Цугом їздить

Вона на найдрібніших порошинках

В нас по носах, як міцно ми спимо.

В її візку з крил коника дашок;

В колесах — шпиці із павучих лапок;

З тоненьких павутинок — посторонки,

А хомути — із місячного сяйва;

Маленький батіжечок — з волосинки,

А пужално — із кістки цвіркуна;

За кучера — малюсінький комарик

В каптані сірому, багато менший,

Ніж черв'ячок отой, що часом лазить

У дівчини лінивої по пальцях.

її візок — лісний горіх порожній,

Що виточив його старенький шашель

Чи вивірка — вони для фей віддавна

Майструють колісниці. Пишно так

Щоночі лине Меб в своїм візочку:

Перетинає мозок у коханців,

І сняться їм лише любовні втіхи;

Проскаче в царедворців по колінах,

І сняться кожному із них поклони;

По пальцях суддів мчить — їм сняться гроші;

Мчить по устах синьйор — цілунки сняться;

Та часом ті вуста вона прищами

За жадність до цукерок обдарує,

Розгнівавшись за неприємний запах;

Мєб промайне під носом у вельможі,

І він відчує дух нової ласки;

Щетинкою під носом полоскоче

В священника — приход багатший сниться;

А часом мчить у вояка по шиї,

І він у сні рубає ворогів,

Проломи бачить, штурми і засади,

Клинки іспанські, келихи з вином

Завглибшки футів п'ять; а то зненацька

Забарабанить голосно у вухо,

й здригнеться він, прокинеться з прокльоном,

Молитву прочитає й знов засне.
Вночі та ж Меб куйовдить коням гриви,
їх заплітає, а волосся людям
Збиває в ковтуни: їх розплести —
То небезпечно: може статись лихо!
Вона ж, відьмачка, душить тих дівчат,
Що сплять на спині, і привчає їх
Витримувать вагу чоловіків,
Як зробляться вони жінками. Ще
Ця Меб...

Ромео

Мовчи, Меркуціо, облиш!
Ти про пусте говориш!

Меркуціо

Так, про сни!
Адже лінивого ума це діти,
Це нашої фантазії плоди.
Породжує вона химерні мрії —
Легкі й тонкі так само, як повітря,
Мінливіші за вітер, що спочатку
Холодні груди півночі торкає,
Але, розгнівавшись, враз відлітає,
Обличчям повертаючись до півдня,
Де зрошують цілющі роси землю.

Бенволіо

І нас той вітер із путі збиває.

(Переклад І. Стешенко;

Цит. за виданням: *Шекспір В.* Трагедії. — Харків:
Фоліо, 2004. — С. 62–64)

З англійської поезії

Джон Донн

СОН

Любовь моя, когда б не ты,
Я бы не вздумал просыпаться:
Легко ли отрываться
Для яви от ласкающей мечты?
Но твой приход — не пробужденье
От сна. А сбывшееся сновиденье,
Так неподдельна ты, что лишь представь
Твой образ — и его увидишь въявь.
Приди ж в мои объятья, сделай милость,
И да свершиться всё, что не доснилось. (...)

Перевод Г. Кружкова

Филипп Сидни

Приди, о Сон, забвение забот,
 Уму приманка, горестей бальзам,
 Свобода пленным, злато беднякам,
 Судья бесстрастный черни и господ!
 От жгучих стрел твой щит меня спасет.
 О, воспрепятствуй внутренним боям
 И верь, что щедро я тебе воздам,
 Когда прервешь междоусобья ход. (...)
Перевод В. Рогова

Завдання:

1. Визначте релігійно-філософські мотиви першого монологу Сехисмундо (хорнада 1, сцена 2), поясніть роль рефрену у тексті.
2. Простежте своєрідність втілення мотиву «життя — сон» (нечіткість, примарність меж між життям і сном) у другому монолозі Сехисмундо (хорнада 2, сцена 19).
3. Розкрийте вирішення Кальдероном проблеми свободи волі і фатуму в третьому монолозі Сехисмундо (хорнада 3, сцена 14), з'ясуйте роль риторичних фігур у ньому.
4. Порівняйте трактування мотиву сну у творах В. Шекспіра, П. Кальдерона, Дж. Донна, Ф. Сідні.

Обов'язкова література:

1. *Кальдерон де ла Барка П.* Дама-привидение // *Кальдерон де ла Барка П.* Драми: В 2 кн. – М., 1989.
2. *Кальдерон де ла Барка П.* Життя – це сон // Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. — 2000. — №1. — С.18–126.
3. *Кальдерон де ла Барка П.* Сонети // Світовий сонет. – К.:Дніпро, 1983. – С.52–53.
4. История всемирной литературы: В 9-ти томах. – Т. 4. – М.: Наука, 1987. – С. 90–98.
5. *Наливайко Д.С.* Бароко і драма Кальдерона «Життя — це сон» // Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. – 2000. — №1. – С. 5–17.

Додаткова література:

1. *Балашов Н.И.* Религиозно-философская драма Кальдерона и идейные основы барокко в Испании // XVII в мировом литературном развитии. – М.: Наука, 1969. – С. 154–182.
2. Iberika. Кальдерон и мировая культура. – Л., 1986.
3. *Плавский З.И.* Испанская литература XVII – середины XIX века. – М., 1978.
4. *Пахсарьян Н.Т.* История зарубежной литературы XVII–XVIII веков: Учебно-методическое пособие. – М.: УРАО, 1996. – С. 22–27.

Семінар № 2**«Висока» комедія у творчості Мольєра (2 години)**

1. Художні особливості ранніх комедій Мольєра. Пародійне зображення преціозності в «Кумедних манірницях».
2. Творча історія комедії «Тартюф».
3. Особливості головного конфлікту, специфіка фіналу комедії «Тартюф».

4. Жіночі образи в комедії «Тартюф»: пані Пернель, Ельміра, Мар'яна, Доріна.
5. Сатирико-комедійні типи в комедії «Міщанин-шляхтич».
6. Особливості композиції комедії «Міщанин-шляхтич».
7. «Високий» комізм драматургії Мольєра: «розважаючи повчати і повчаючи розважати».

Основні поняття: комедія, комедія масок (*commedia dell'arte*), фарс, буфонада, пародія, комедія-балет, «висока» комедія, преціозність, лібертенство.

Консультація

Творчість Мольєра репрезентує французьку літературу XVII ст., яка відобразила загальні культурні процеси століття. У Франції відбувався активний процес централізації державної влади, що завершився абсолютизмом. Він сприяв розвитку економіки і культури Франції XVII ст. Важливий вплив на культурне життя (і літературу) мали й опозиційні абсолютизму рухи — лібертінаж і Фронда. Лібертінаж (від фр. *Liberte* «свобода») релігійно-філософське і культурне вільнодумство (10-і — 20-і роки XVII ст.), прихильники якого утверджували цінності земного існування, а не потойбічного життя. Лідером лібертенів вважають поета Теофіля до Віо (1590–1626). Його за вільнодумні погляди в 1619 р. вислали за межі Франції. Після повернення в 1622 р. заарештували й засудили до смертної кари, яку потім замінили довічним ув'язненням. Дехто з дослідників нині вважає, що риси лібертена втілив в образі Дон Жуана Мольєр.

Фрондою (фр. *La fronde* «праща») назвали протиурядові повстання, що мали два етапи: парламентська Фронда (1648–1649) і Фронда принців (1650–1653). На назву руху, імовірно, вплинуло те, що повстанці пращами розбивали вікна прибічників кардинала Мазаріні (він правив країною до своєї смерті в 1661 р. замість королеви-матері, яка була призначена регентом малолітнього Людовіка XIV). Повстання завершилося угодою між владою і дворянами-учасниками, які фактично «продали» за особисті привілеї політичні права усіх невдоволених. Розчарування від таких дій й недосконалої природи людини втілилися в художніх творах того часу, зокрема в «Максимах» і «Мемуарах» Франсуа де Ларошфуко (1613–1680).

На розвиток літератури вплинула філософія — раціоналізм Рене Декарта (1596–1650) і сенсуалізм П'єра Гассенді (1592–1655), а також створення Академії і поява різноманітних гуртків і салонів.

Французька література того часу була надзвичайно різноманітна. Певний час у ній співіснували бароко й класицизм. Початок формування класицизму пов'язують із творчістю Ф. Малєрба (прибл. 1555–1628), якого називають першим класицистом у французькій літературі. Цей поет сприяв розвитку поетичної мови Нового часу і розпочав реформу національної поезії. На прикладі його діяльності видно, що класицизм виник як заперечення

маньєристських традицій. Між прихильниками напряду відбувалася гостра полеміка.

Водночас розвивалася й барокова література. Бароко панує насамперед в жанрі роману (любовно-психологічний пасторальний роман О. д'Юрфе «Астрейя», роман «низового» бароко Ш. Сореля «Правдивий комічний життєпис Франсіона» та ін.).

У 1630-і роки розпочалася діяльність французької Академії, спрямована на впорядкування норм літературної мови, теоретичну розробку нормативної класицистичної естетики, критичне обговорення сучасної літератури. Прикладом такого обговорення є вивчення трагедії «Сід» П. Корнеля, яке завершилося в 1638 р. публікацією «Думки Французької академії про трагікомедію “Сід”» (детальніше про це див. матеріали до третьої теми для самостійного опрацювання. — С. 45).

У той же приблизно час виник особливий феномен — преціозність — (від фр. *précieux* дорогий, вишуканий, манірний) культурний і суспільний рух, якому разом з ідеалом витонченої та куртуазної світськості притаманне прагнення до емансипації жінок. Це явище відобразилося в преціозній літературі (поезія В. Вуатюра, І. де Бенсерада, Менажа та ін., романи «Артамен, або Великий Кір» і «Клелія. Римська історія» М. де Скюдєрі, «Преціозниця» абата де Пюра). На початку існування преціозність позитивно вплинула на формування французької літературної мови й критики (блакитний готель маркізи Рамбуйє, 1630–1648), пізніше вона набула штучності й неприродної манірності (салон М. де Скюдєрі). Пародійне зображення преціозності здійснив Мольєр в комедії «Кумедні манірниці».

У 1660–1680-х роках у Франції тривав розквіт абсолютизму, що сприятливо вплинуло й на утвердження класицистичної поетики. У цей час написані кращі твори Ж. Расіна, Мольєра, Н. Буало, Ж. де Лафонтена, М. де Лафайєт та ін. Текстуальне вивчення творчості цих письменників (крім Мольєра) студенти мають зробити самостійно (див. теми для самостійного опрацювання 3–7), семінарське заняття присвячене творчості найвідомішого французького комедіографа цієї доби Мольєра.

Під час підготовки до семінару студентам важливо сформулювати уявлення про основні віхи життєвого і творчого шляху Мольєра. Найкраще це зробити на основі вивчення роману М. Булгакова й праці Ж. Бордонова (див. список літератури до семінару). У навчальній літературі подекуди трапляється визначення творів Мольєра як реалістичних, проте в сучасних джерелах вони характеризуються як класицистичні. Аргументи: строга композиція, переважне дотримання правила трьох єдностей, побудова характерів образів-персонажів (і головних і другорядних) на виокремленні головної риси, синтез традицій народних та книжних драматичних творів, поєднання комічного з драматичним (або трагічним) тощо.

Для вивчення пропонуються твори, які представляють головні періоди творчості Мольєра та жанрові типи його комедій: «Кумедні манірниці» (приклад ранніх комедій), «Тартюф...» («висока» комедія), «Міщанин-шляхтич» (комедія-балет) тощо.

Читаючи комедію «Кумедні манірниці» (перекл. І. Стешенко), студентам варто зауважити, що, за наявності домінанти, в характері кожного персонажа є риси, які можна сприйняти як індивідуалізацію образів: пародійні Мадлон і Като «прагнуть відстояти своє право на вибір» (Н. Орлик), помста Лагранжа й Дюкруазі фарсово перебільшена, Горжибюс запропонував дівчатам таких наречених, не збиткуючись із них, а зі щирою вірою, що для них — це хороша партія. Радимо студентам виокремити зразки стилізації й пародіювання преціозної мови, наприклад: «повірник Грацій» (дзеркало), «... з'явився гонець і запитує, чи вважаєте ви за зручне для себе дозволити його панові споглядати ваше обличчя» тощо.

Цікаві матеріали для характеристики образів-персонажів комедії «Тартюф» є в статті М. Разумовської, де цитується «Лист про комедію “Облудник”». У статті висловлено гіпотезу, що цей лист вийшов із середовища найближчих друзів Мольєра одразу ж після заборони єдиної постановки другої редакції «Тартюфа» 5 серпня 1667 р., а заключну частину, можливо, написав Мольєр. У характері кожного персонажа окреслено домінанту: Доріна мудра, всіх любить, найбільше — Оргона; Даміс — людина благородна, але дуже недосвідчена, яка не може втриматися від зайвих слів; Мар'яна — слабка, пригнічена відчуттям своєї залежності, цілком реальної, діє, як мала дитина, швидко втрачає надію; Ельміра завжди робить те, що потрібно, це надає її образу чарівності й величі, вся її поведінка зважена й розумна; Клеант — резонер, який філософськи обґрунтовує кожне слово, прикладом можуть бути роздуми про плітки й брехунів (дія 1, ява 1) чи про справжню й лицемірну побожність:

На світі вищого нічого я не бачу
Над душу праведну, в побожності гарячу.
Але зате найбільш ненавидна мені

Побожність для людей, збудована з брехні... (Дія 1, ява 6)

Порівняйте цю оцінку зі словами Тартюфа, які наведені в «Матеріалах до заняття». Важлива роль пані Пернель, яка в першій дії комедії ганить усіх порядних домочадців Оргона, натомість звеличує найбільшого лицеміра. М.Разумовська пише, що Мольєр, мабуть, використав для створення цього образу літературне джерело — образ мадам Рагонд із «Поліандра» Ш. Сореля (1648). Ця особа зображена як противник усього нового, що притаманне й пані Пернель.

Крім характерів персонажів, студенти мають звернути увагу й на особливості композиції твору, зокрема поміркувати над такими запитаннями: чому Тартюф з'являється на сцені тільки у 3-ій дії; чому роль благородного рятівника сім'ї Оргона належить королю і чому вже сучасники визнавали таку кінцівку комедії неприродною.

Читаючи комедію «Міщанин-шляхтич», потрібно виокремити балетні сцени й з'ясувати їхню роль у розвитку дії твору. Спостерігаючи за втіленням драматичного конфлікту в цьому творі, необхідно зрозуміти суть шляхетності (слова Клеонта. — див. Матеріали до заняття) й усвідомити, чому пан Журден іноді викликає співчуття.

Підсумовуючи вивчене, важливо зрозуміти, що Мольєр вплинув не лише на подальший розвиток комедійного жанру у Франції, а й на європейську комедію загалом. Його творчість актуальна й нині (див.: *Бояджиев Г. Мольєристика XX века*).

Матеріали для заняття

Jean-Baptiste Molière. Le Tartuffe, ou L'imposteur (1664–1669)

En fin votre scrupule est facile à détruire,
Vous êtes assurée ici d'un plein secret,
le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait.
Le scandale du monde est ce qui fait l'offense,
Et ce n'est pas pécher que pécher en silence.

Мольєр. Тартюф, або ж Облудник

Нарешті легко вам вагання геть прогнати.
Тут ваша таїна сховається навік.
Лихе ж не зло само, а розголос і крик.
Скандал перед людьми вражає справді віру,
Але не є гріхом грішити потай миру.

(Перекл. з фр. *В. Самійленка*;
Цит. за виданням: Мольєр. Комедії. —
Харків: Фоліо, 2004. — С. 114)

Мольєр. Міщанин-шляхтич (1670)

Пан Журден. Перше, ніж дати вам відповідь, добродію, я попрошу вас сказати мені: ви шляхетного роду?

Клеонт. Добродію, більша частина людей відповідає на таке запитання позитивно: слово сказати легко. Видавати себе за шляхетного тепер ніхто не соромиться, і такий звичай дозволяє носити крадену назву. Але я, щиро кажучи, дивлюся на такі речі трохи інакше. Я вважаю, що всякий обман принижує порядну людину. Негідно ховати своє справжнє походження, з'являтися товариству на очі під чужим титулом, видавати себе не за те, що ми є насправді. Звичайно, мої предки займали почесні посади, сам я чесно прослужив шість років у війську, і достатки мої такі, що я сподіваюся зайняти не останнє місце в товаристві, проте, незважаючи на все це, я не маю бажання привласнювати собі те звання, яке не належить мені з народження, хоч, може, інші на моєму місці і вважали б, що вони мають право це зробити; отже, скажу вам відверто, я — не шляхетного роду.

Пан Журден. Дозвольте, добродію, потиснути вашу руку, проте дочка моя — не для вас.

(Перекл. з фр. *І. Стешенко*;
Там же. — С. 340)

Завдання:

1. Дібрати приклади пародійного зображення преціозності в комедії «Кумедні манірниці».
2. Виділити експозицію та з'ясувати її значення в комедії «Тартюф...».
3. Пояснити, чому ще в часи Мольєра розв'язку комедії «Тартюф...» вважали неправдоподібною.
4. У комедії «Міщанин-шляхтич» виокремити балетні сцени і визначити їхню роль у розвитку дії.

Обов'язкова література:

1. *Мольєр Ж.-Б.* Кумедні манірниці. Тартюф. Дон Жуан. Міщанин-шляхтич // Мольєр Ж.-Б. Комедії.— К.: Дніпро, 1981. — 501 с., або Мольєр Ж.-Б. Комедії. — Х.: Фоліо, 2004. — 494 с.
2. История всемирной литературы: В 9-ти томах. — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 146–152.
3. *Булгаков М. А.* Жизнь господина де Мольера. — М.: Мол. гвард., 1991. — 224 с.

Додаткова література:

1. *Бордонов Ж.* Мольєр. — М.: Искусство, 1983. — 415 с.
2. *Бояджиев Г.* Мольєр. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. — М., 1967.
3. *Бояджиев Г.Н.* Мольєристика XX века // Современное искусство Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв.: Очерки. — М.: Наука, 1972. — С. 118–217.
4. *Гриб В.Р.* Мольєр // Гриб В.Р. Избранные работы. — М., 1956. — С. 356–390.
5. *Разумовская М.В.* Мадам Пернель и прочие: О завязке комедии Мольєра «Тартюф» // Автор. Герой. Рассказчик: Межвуз. сб.— СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2003. — С. 56–66.

Семинар № 3

Поєма Дж. Мільтона «Втрачений рай» (2 години)

1. Творчість Мільтона, її періодизація.
2. Проблематика поеми «Втрачений рай» й дискусійні аспекти її трактування.
3. Концепція світу в поемі Мільтона.
4. Біблійний сюжет. Наявність двох сюжетних ліній. Аналіз ключових епізодів:
 - Падіння воїнства Сатани;
 - Розбудова Пандемоніума;
 - Розмова Сатани з Гріховністю і Смертю;
 - Опис Едему;
 - Розповідь Архангела Рафаїла про гігантську битву ангелів, очолюваних Божим Сином, і воїнства Сатани;
 - Кохання Адама і Єви, їхнє гріхопадіння: глибокий психологізм цих епізодів;
 - картини майбутнього, які Архангел Михаїл відкриває Адаму;
 - палаючий Едем за спинами людей.
5. Інтерпретація образу Сатани в сучасному літературознавстві.
6. Класицистичні риси в образі Бога.

7. Поема «Втрачений рай» як приклад взаємодії бароко і класицизму.

Основні поняття: епічна поема, взаємодія бароко і класицизму, концепція світу, проблематика поеми, антиномічність.

Консультація

Своєрідність англійської літератури XVII ст. обумовлена взаємодією багатьох факторів.

Передовсім у країні в той час відбулися радикальні соціально-історичні зміни: буржуазна революція (1640–1649), громадянські війни (1642–1649), проголошення республіки (19 травня 1649 р.), реставрація монархії, «славна революція» 1688 р.

Інший надзвичайно важливий фактор: усе політичне й культурне життя в країні було пронизане боротьбою релігійних течій. Протистояння англіканської, католицької та протестантської церков детально висвітлено в науковій літературі (див. праці Т. Павлової, О. Чамєєва). Значну роль в ідейно-естетичному контексті доби відігравав пуританізм (від латин. *purus* чистий). Пуританами стали називати прихильників позбавлення від антигуманної моралі й деспотичних порядків, які поширилися за правління династії Стюартів. Пуритани перебували в опозиції до пануючої англійської церкви, яка виправдовувала королівську жорстокість і аморальність.

На розвиток літератури також впливала філософія, насамперед Френсіса Бекона (1561–1626), Томаса Гоббса (1588–1679) та ін. Бекон написав латиною кілька філософських праць, найважливіша з яких «Новий Органон» (1620), де сформульовані основи емпірико-індуктивного методу пізнання й принципи класифікації наук. Це сприяло утвердженню мислення Нового часу. Він був визнаний і як письменник: написав невеликі нариси з різних питань філософії, моралі, естетики тощо — «Спроби» (1597; друге вид. 1612 р.) та незакінчений утопічний роман «Нова Атлантида». Томас Гоббс висловив ідею рівності людей від природи, проте в суспільстві над людьми, на його думку, має панувати влада держави («Левіафан»). Тому його теорію могли брати за основу й республіканці (протекторат Кромвеля), і монархісти.

Особливості літературного процесу зумовлювали й суто літературно-історичні фактори: пізніший (порівняно з іншими європейськими країнами) розвиток Відродження. Пізнє Відродження та бароко і класицизм XVII ст. існували в Англії майже одночасно, а в перехідний період від Відродження до XVII ст. виникло особливо складне переплетення маньєристських, барокових і класицистичних тенденцій, що зберігалось протягом всієї доби (Н. Пахсарьян).

Серед видатних англійських літераторів того часу одне з чільних місць належить Джоню Мільтону (1608–1674). Він був центральною постаттю і в політичному, і в літературному житті країни майже півстоліття (20-70-і рр.). Потрібно з особливою увагою вивчати його творчість, бо останнім часом вона була значно переоцінена науковцями. Якщо раніше творчим методом Мільтона

вважався класицизм (Р. Самарін), то сучасні вчені підкреслюють риси барокової поезики Мільтона і розглядають його головний твір «Втрачений рай» («Paradis Lost») як приклад плідної та синтетичної взаємодії бароко та класицизму, а до власне класицистичних відносять лише його пізні твори. Орієнтири для вивчення цього питання студенти знайдуть у вміщеному уривку в «Матеріалах до заняття» з монографії О. Чамеєва. Суттєво змінилося саме тлумачення змісту поеми «Втрачений рай», образів Бога і Сатани, сюжетного задуму в цілому: спрощений погляд на пафос поеми як «антитиранічний» і відповідно на Сатану як на «позитивного героя» змінюється на глибше розуміння твору як складного поєднання біблійного сюжету і образності з сучасним політичним контекстом. У поемі втілені роздуми Мільтона про свій час, про проблеми добра і зла, гуманізму і деспотизму, що мають для нього не тільки загальнофілософський сенс, а й сповнені гострого соціально-політичного змісту. Необхідно уважно проаналізувати втілення проблематики поеми (теологічні, політичні, моральні й художні проблеми) в особливостях її образно-стильової структури, простежити прагнення автора до раціоналістичної упорядкованості й водночас до експресивної динаміки.

Готуючи питання про концепцію світу в поемі «Втрачений рай», студентам варто пам'ятати, що цей світ позбавлений статичності (такої, як наприклад у «Божественній комедії» Данте), процес його створення зображено Мільтоном. Так Пекло існує не в межах Землі. Мільтон використовує в цьому випадку вчення богословів Реформації, які вважали, що, оскільки Земля була створена пізніше за Пекло і не була ще проклята в момент падіння Сатани, то Пекло не може міститися в ній (*І. Одаховська*, Примітки до поеми «Втрачений рай»). Потрібно також перечитати описи Всесвіту, які подані в третій і п'ятій частинах, опис Едему (четверта пісня), звернути увагу на ті зміни, які сталися у світобудові після гріхопадіння людей.

Для розуміння еволюції художнього стилю Мільтона корисно ознайомитися з трагедією «Самсон-борець» (в перекладі укр. мовою І. Франка) і простежити відображення традицій античної трагедії в жанрі цього твору, втілення класицистичної цільності характеру в образі Самсона.

Матеріали до заняття

Джон Мільтон. Пам'яті Шекспіра. 1630 р.

Пощо тобі, Шекспіре, те каміння,
Яке так тяжко цілі покоління
Збирають і громадають вище гір
На піраміду, що сягає зір?

О любий сину Вічності і Слави!
Тривкіший за корони і держави
Ти пам'ятник воздвиг в людських серцях.
Достойно він святий вкриває прах.

Бо сторінки твоїх безцінних книг
Зрушають нас. Схиляючись до них
Таємний зміст ми чуємо у слові,
Завмерлі, мов фігури мармурові.

Пишнішої гробниці на землі
Не матимуть ніколи королі.
Переклад Миколи Пилинського

Milton. Paradis Lost (1667)

The danger lies, yet lies within his power;
Against his will he can receive no harm.
But God left free the Will; for what obeys
Reason is free; and Reason he made right,
But bid her well beware, and still erect,
Lest, by some fair appearing good surprised,
She dictate false, and misinform the Will
To do what God expressly hath forbid [349-356].

Опасность в нем самом, в душе людской,
Но он же властен отвести беду.
Без воли Человека — злу нельзя его настичь, а волю эту Бог
Свободной создал, но свободен тот,
Кто разуму послушен.

(Перев. А. Штейнберга)

Only add
Deeds to thy knowledge answerable; add faith;
Add virtue, patience, temperance; add love,
By name to come called Charity, the soul
Of all the rest: then wilt thou not be loth
To leave this Paradise, but shalt possess
A Paradise within thee, happier far [581-586].

Прибавь к этому знанию дела
И ту любовь, что будет зваться впредь
Любовью к ближнему; она — душа
Всего. Тогда не будешь ты скорбеть,
Утратив Рай, но обретешь иной,
Внутри себя, стократ блаженный Рай.

(Перев. А. Штейнберга)

(Уривок)

Ще Вельзевул замовкнути не встиг,
Як Сатана до берега вже рушив,
Закинувши на спину круглий щит.
Масивний, величезний, і в ефірі
Оброблений належно: щит важкий
На плечах висів, наче місяць в повні.
Чий диск крізь скло оптичне розглядав
Тосканський вчений з висоти Ф'єзоли
Або з Вальдарно, щоб знайти на ньому
Країн незнаних гори чи долини.
Йшов Сатана, спираючись на спис.
Проти якого і сосна найвища,
В норвезьких скелях зрубана на щоглу
Для корабля, здавалася ціпком, —
Так він підтримував ходу непевну.
Коли ступав серед вогненних брил
(Раніш під ним була блакить небесна!),
А навкруги — усе пашіло жаром.
Та він терпів, аж не ступив на берег
Палаючого моря; і скликати
Почав свої розбиті легіони —
Всіх грішних ангелів, що там лежали,
Немов зів'яле листя восени,
Яке під захистом гаїв етрурських
Джерела засипає в Валломброзі;
Або немов та осока в воді,
Коли Червоне море Оріон
Вітрами лютими на берег кинув
І воїнів мемфійських Бузуріса
Всіх потопив, як жителів Гессема.

На плаваючі трупи і колеса
Розбитих колісниць; отак, встеливши
Усе навкруг, відринуті лежали,
Там, де спіткала їх мінлива доля.
Та ось уже на все вогненне пекло
Гукає Сатана: «О можновладці.
Князі і воїни! Ви — цвіт небес,
Тепер утрачених! Невже безсмертні
Так скам'яніти можуть у відчаї?
Чи певне, після многотрудних битв
Чомусь ви саме це обрали місце,
Щоб поновити виснажені сили.
Поснувши тут, як в падолі небеснім?
Чи ви клялись в приниженні своєму
Вклонитись Переможцю? Ось він зрить
Потоплених ним ангелів колишніх
Серед уламків зброї та знамен.
Аж поки з брами райської вгорі
Його летюча варта нас помітить,
І, скориставшись з рабської покори,
Затопче мас, спустившись, чи громами
До дна цієї прірви прикує.
Тож прокидайтесь і мерщій повстаньте.
Чи падшими лишайтесь навек!»

*З англ. переклав
Микола Пилинський*

Дж. Драйден. Размышления о происхождении и развитии сатиры. Спенсер и Мильтон

...(В эпической поэзии) англичане могут похвастаться лишь Спенсером и Мильтоном, у которых было достаточно и таланта и эрудиции, чтобы стать совершенными поэтами, а между тем, они во многом достойны укоризны.

...Что касается Мильтона, которым мы справедливо восхищаемся, его тема, собственно, не подходит к его героической поэме. Его цель — изобразить потерю нашего блаженства; эта тема не так удачна, как темы других эпических произведений; его небесные фигуры — многочисленны, но людей у него лишь двое.

...Нужно сознаться, что Мильтон впадает иногда в мелководье мысли на протяжении ста стихов подряд, но это с ним случается, когда он впадает в библейскую колею. Он употребляет устарелые слова по желанию, а не по необходимости, (...) но, по моему мнению, устарелые слова могут быть воскрешены тогда, когда они звучнее или выразительнее употребляемых и

когда непонятность их рассеяна путем соединения с другими словами, которые освещают их смысл, согласно правилу Горация при допущении новых слов. Но и в том и в другом случае умеренность необходима: излишняя чеканка новых слов, как и ненужное воскрешение старых, — признак манерности, которую надлежит избегать и там и тут. Не похвалю Мильтона и за белый стих (...). Какие бы он не выставлял причины для упразднения рифмы — у меня теперь досуг разобраться в них, — собственно настоящая причина в том, что рифма не давалась его таланту, у него не было для того ни ловкости, ни изящества, что ясно видно уже по его *Juvenilia*, т. е. по стихам, написанным в юности; их рифма всегда затруднена, натянута, даже в том возрасте, когда душа наиболее гибка и когда влюбленность делает почти всякого стихотворцем, хоть и не поэтом.

(Перевод С. Протасьева;

Цит. за виданням: Хрестоматия по западноевропейской литературе для высших учебных заведений. Литература семнадцатого века / Составитель Б.И. Пуришев. Изд. 2-е. — М.: Учпедгиз, 1949.)

Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай»

Эстетические взгляды Мильтона во многом были близки эстетике классицизма, но не сводились к ней. Поэт трактовал прекрасное как эманацию божества, считал атрибутами прекрасного разумность, ясность, гармонию и упорядоченность, принимал аристотелевское положение о подражании искусства природе и осмыслял принцип «правдоподобия» в свете требований «хорошего вкуса». Он был убежденным сторонником регламентирующих поэзию норм и правил, признавал традиционную иерархию жанров и необходимость изучения законов эпоса, драмы и лирики, ратовал за высоконравственное, возвышающее человека искусство, преклонялся перед античностью, хотя и требовал критического — с позиций христианского вероучения — подхода к литературе прошлого.

Подобно многим художникам своего времени, Мильтон обожествлял разум и отводил ему высшую ступень на иерархической лестнице духовных способностей человека. По его мнению,

Гнездится в душах много низших сил,
Подвластных Разуму; за ним, в ряду,
Воображенье следует; оно,
Приемля впечатления о внешних
Предметах, от пяти бессонных чувств,
Из восприятий образы творит
Воздушные; связует Разум их
И разделяет... (ПР, 143—144).

Предоставленное себе, воображение рисует, по словам поэта, ложные и нелепые образы и картины (см.: ПР, 144); лишь дисциплинуемое и

руководимое разумом, оно способно дать верное представление о земном человеческом бытии.

Превознося разум, Мильтон не считает его всеобъемлющим. Человеческий рассудок, по его мнению, при всем своем могуществе в сфере земной, брэнной жизни, утрачивает свою мощь на высшем, метафизическом уровне; сам по себе он не может провидеть будущее, познать неисповедимые пути господни. «Никто, — пишет Мильтон в трактате «О христианском учении», — не может составить себе верного представления о Боге, имея своим руководителем только природу или разум, независимо от слова или откровения божьего» (IV, 16). Вот почему важную роль в эстетической системе поэта приобретают категории «вдохновения» и «божественного озарения».

Обращение к музе-вдохновительнице, которым открывается «Потерянный рай», является у Мильтона не только данью традиции: его муза — не традиционная муза поэзии, но небесная Урания, в представлении поэта, вдохновляющая Моисея, когда тот излагал Пятикнижие. Сам вечный Дух, как надеется автор, освятит его уста, дабы он, слепой поэт, обрел дар провидца и пророка:

Но прежде ты, о Дух Святой!—ты храмам
Предпочитаешь чистые сердца, —
Наставь меня всеведсьем твоим!

Исполни светом тьму мою, возвысь
Все брэнное во мне... (ПР, 28).

Мильтон не отрекается от прав разума, но находит его возможности ограниченными, коль скоро речь в поэме идет о путях Творца. Божественный источник, к которому в благоговении приникает автор, есть, как ему представляется, Святой Дух, поселившийся в его праведном сердце; в действительности этим источником становится его могучее поэтическое воображение, вскормленное фантастическими видениями Священного писания и вместе с тем глубоко впитавшее титанический дух лучших творений эпохи Ренессанса.

Убежденный, что творит по вдохновению свыше, Мильтон нередко нарушает строгие классицистические правила и отступает от канонів жанра, насыщает поэму неожиданными метафорами и сравнениями, живописует грандиозные фантастические картины и образы. Барочные интонации, столь мощные и впечатляющие в «Потерянном рае», в плане эстетическом объясняются, вероятно, именно той ролью, которая в процессе работы над поэмой отводилась автором «божественному откровению». Следует особо подчеркнуть, что коренной ломки эстетических взглядов Мильтона при этом не произошло: наряду с категорией «разума», истолкованного как единственный законодатель поэтических правил, категории «вдохновения» и «откровения божьего» всегда были неотъемлемой частью его художественной системы, хотя до поры до

времени играли в ней относительно подчиненную роль; лишь в период написания последних трактатов и «Потерянного рая» Мильтон начинает придавать им исключительно большое значение. Такому смещению акцентов внутри эстетической системы художника способствовали серьезные перемены в его мировосприятии: накануне Реставрации для поэта, мятущегося между отчаянием и надеждой, акт мистического единения с Богом приобретает тем более глубокий и сокровенный смысл, чем трагичней и противоречивей представляется ему окружающий мир.

Отсюда — обилие в «Потерянном рае» контрастов и диссонансов, антиномичность его образной структуры, взволнованность и трагический пафос поэмы, тяга автора к изображению драматических коллизий, к динамике. Поэма буквально соткана из противопоставлений. Мрачные видения Ада соседствуют в ней с описанием экзотических райских куш, картины клокочущего безбрежного Хаоса сменяются величественным видением сотворенного мира. Вселенная Мильтона не есть застывший в неподвижности мир; ее раздирают противоречия, в ней идет то открытая, то подспудная борьба между враждебными силами. Тяжба Сатаны с Богом становится причиной великих перемен, все приходит в движение: одна треть небожителей низвергается в Ад, на место падших ангелов Бог сотворяет Адама и Еву, меняется облик мироздания. Борьба, идущая в макрокосме, отражается в микрокосме — в душе Человека. Его обитель. Земля, не только в пространственном, но и в жизненно-этическом отношении расположена на полпути между Богом и Сатаной, между Эмпиреем и Адом. Человеку, наделенному разумом и свободной волей, каждый миг, каждый час своей жизни предстоит совершать выбор между добром и злом, любовью и ненавистью, смирением и бунтом, созиданием и разрушением, духовным величием и нравственной низостью. Конфликт чувственной природы человека и его духовных порывов, материальная стихия и религиозно-искупительные мотивы, столкновение противоречивых идей и чувств в поэме Мильтона говорят о двойственности его мировосприятия, сближающей его с художниками барокко.

Для многих поколений читателей эпопея Мильтона стала философско-поэтическим обобщением драматического опыта человека и человечества, в муках обретающего свое подлинное естество и наперекор царящему в мире злу, среди бедствий и катастроф идущего к духовному просветлению, к заветным идеалам свободы и справедливости. По замыслу автора, его поэма должна была стать некой всеобъемлющей, пригодной на все времена эмблемой, символом того, что было, есть и будет. Эмблематическое мышление, характерное для писателей барокко, все постигает в отражении: «земля есть и н о е неба, небо есть иное земли. Вечность есть иное земного времени, земное время есть иное вечности» (А. Михайлов). Конкретным выражением этого особого видения жизни становится использование в литературе символов, аллегорий, метафор, пёрсонификация теологических идей и понятий.

Мильтон был убежден, что описанные в Библии события имеют не буквальное, а символическое значение. Только такой подход к Священному

писанию позволял поэту использовать библейский сюжет в художественном произведении, предоставлял ему право на вымысел и допуская, в частности, характерное для барокко смещение христианской символики с античной мифологией: в Мильтоновом Аду текут реки античной преисподней, падшие ангелы уподобляются античным титанам, Греховности придано сходство со Сциллой и т. п.

Эмблематика, символика, присущие многим трактатам Мильтона, в «Потерянном рае» занимают особое место. Даже самый совершенный образ поэмы, образ Сатаны, имеет некоторые черты эмблемы. К разряду эмблем принадлежат в «Потерянном рае» фигуры Греховности и Смерти, эффектные, но безжизненные и схематичные. Заметим попутно, что Милтон, подобно художникам барокко, существенно расширяет границы эстетического, вводя в «Потерянный рай» не только прекрасное и совершенное, как того требовал принцип «облагороженной природы», но и безобразное, фантастическое, гротескное.

(Цит. за виданням: *Чамеев А.А.* Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай». — Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1986. — С. 106–109.)

Завдання:

1. Прочитати сонет «Пам'яті Шекспіра. 1630 р.» і визначити алюзії зі світової поезії в ньому. Як Милтон інтерпретує мотив пам'ятника у цьому вірші?

2. Дослідити риси класицизму в поемі «Втрачений рай»: уславлення розуму, композиція, образ Бога, паралелі в сюжеті і способі оповіді з античним епосом тощо.

3. Дослідити риси бароко у поемі «Втрачений рай»: контрасти і дисонанси, антиномічність образної структури, трагічний пафос, зображення динаміки, поєднання християнської символіки і античної міфології, емблематичні образи тощо.

Обов'язкова література:

1. *Милтон Дж.* Потерянный рай / Пер. с англ. А. Штейнберга. — М.: Худ. лит., 1982. — 414 с.

2. История всемирной литературы: В 9-ти томах. — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 204–209.

3. *Ганин В.Н.* Милтон Дж. // Словарь литературных персонажей. — М., 1997. — С. 252–266.

4. *Одаховская И.* Примечания // *Милтон Дж.* Потерянный рай / Пер. с англ. А. Штейнберга. — М.: Худ. лит., 1976. — С. 509–551.

Додаткова література:

1. *Милтон Дж.* Самсон-борець // Франко І. Зібрання творів: У 50-и томах. — Т. 12. — К.: Наукова думка, 1977. — С. 474–551.

2. *Павлова Т.А.* Милтон. — М.: «Российская полит. Энциклопедия» (РОССПЭН), 1997. — 480 с.

3. *Чамеев А.А.* Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай». — Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1986. — 128 с.

ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ

Тема 1. Гонгоризм і концептизм як стильові течії іспанського бароко (2 години)

1. Тематичне (любовні, еротичні, сатиричні, хвалебні та ін. твори) і жанрове (поема, сонет, романс, летрилья (пошаньня) тощо) розмаїття поезії Л. Гонгори.

2. Особливості творчої манери поета («темний стиль»): складна метафоризація, словесно-образна багатозначність, живописність, інтелектуалізм, психологічний синтез, використання латинізмів, неологізмів тощо.

3. Концептизм як «важкий стиль» поезії і прози.

Основні поняття: *летрилья, гонгоризм (культеранізм), концептизм.*

Консультація

В іспанській літературі XVII ст. чільне місце займає поезія Луїса де Гонгори-і-Арготе, якого називали «іспанським Гомером» (його перша збірка віршів «Зібрання віршів іспанського Гомера» була опублікована в рік смерті). Він став засновником школи «культизму» або «культеранізму» (цю течію називають також гонгоризмом). Сучасні літературознавці визнають штучним розподіл поезії Гонгори на «ясний» і «темний» стилі. У поезіях Гонгори переважають барокові мотиви суму, марності життя, самотності й приреченості людини, неможливості досягти бажаної гармонії. Однак митець протиставляє трагічній долі красу людських стосунків і мистецтва. Складна поетична мова Гонгори якнайкраще відображає драматизм внутрішнього світу особистості в епоху бароко і суперечливість тогочасної дійсності. Для розуміння особливості індивідуального стилю цього поета потрібно прочитати статтю Ф. Гарсія Лорки «Поетичний образ у дона Луїса де Гонгори» (див. Матеріали до заняття).

Гонгоризму в іспанській поезії протистояв «концептизм», який ще називають «важким стилем». Він відрізнявся особливою щільністю змісту, словесною грою, насиченістю каламбурами тощо. Концептизм був також і стилем барочної прози в Іспанії. І поетичний і прозаїчний варіанти концептизму втілені у творчості Франсіско де Кеведо. Тяжіння Кеведо до сатири, бурлеску надихнуло його не тільки до написання сатиричних віршів, памфлетів, а й до створення крутіського роману — оригінального іспанського явища.

Матеріали до заняття

Ф. Гарсія Лорка. Поетичний образ у дона Луїса де Гонгори (1926)

(...) Мені важко говорити про поезію Гонгори — тема ця досить складна; але я зроблю все можливе, щоб хоч ненадовго захопити вас грою поетичного натхнення, без якої життя культурної людини немислиме. Бажаючи уникнути одноманітності, в скромній лекції своїй я представив різні (звичайно ж, і свої власні) погляди на поезію великого андалузця.

(...) Гонгора був дуже добрим поетом, аж доки, з різних на те причин, не став поетом екстравагантним — ангел світла обернувся на ангела п'тьми, сповнивши мову дивними зворотами й ритмами, неприступними здоровому глуздові. Саме так казали вам в інституті, водночас вихваляючи банального Нуньєса де Арсе або Кампоамора, поета газетного стилю, поета весіль, хрестин, похорон, подорожей поїздом і т. д. (...) На Гонгору люто нападали і гаряче захищали. Твори його живуть і сьогодні — так, ніби вони щойно вийшли з-під пера, і тривають приглушені — вже дещо сором'язливі — суперечки навколо його імені.

Поетичний образ — це завжди перенесення смислу.

Мова будується за допомогою образів, і наш народ на диво багатий ними. Виступаючий край покрівлі у нас називається «крилом», солодоці — «небесним салом» чи «зітханням черниці», купол — «половинкою апельсина» і так без кінця. В Андалузії народна образність сягає вершин влучності й вишуканості — в чисто гонгорівському дусі. (...)

Щоб окреслити місце Гонгори, треба згадати про змагання двох груп поетів в історії іспанської лірики. Це поети, звані народними чи національними (визначення не дуже точне), і поети вчені, або ж куртуазні. Перші складали свої вірші на дорогах, другі — сидячи за столом і позираючи на дорогу крізь шиби вікна. У XIII століття вже чути голоси безіменних місцевих поетів, їхні пісні — кастильські й галісійські середньовічні мелодії — на жаль, утрачені, а тим часом друга група (умовно кажучи, протилежна) зазнає французьких і провансальських впливів. (...) ...серед тогочасних шляхетних юнаків великий успіх мали «пісні про милого друга».

Згодом повіяли свіжі вітри з Італії. (...)

Матері Гарсіласо і Боскана ще тільки-но зрізають апельсиновий квіт на свої весілля, а вже повсюди лунає класичне:

На зорі, мій друже,
на зорі прийдіть.
Друже мій єдиний,
прийдіть на зорі.
Друже мій коханий,
прийдіть на світанні,
прийдіть на зорі
без людей, самі.

Прийдіть на світанні
без людей, самі.

А щойно Гарсіласо в напахчених своїх рукавичках приносить нам одинадцятискладовий вірш, музика приходить на допомогу шанувальникам народного. З'являється друком «Музичний пісенник Палацу», все народне стає модним. Музиканти черпають з усної традиції чудові любовні, пастушій і лицарські пісні. На сторінках, призначених для очей аристократів, з'являються пустотливі корчемні пісні, серранільї Авіли, романс про бородатого мавра, ніжні пісні про милого друга, монотонні псалми сліпців, спів лицаря, заблуканого в лісі, і прекрасні нарікання одуреної пастушки. Це — вірогідна панорама духу й барв Іспанії.

Славетний Менендес Пидаль писав, що гуманізм «відкрив очі» дослідникам — вони стали глибше розуміти людський дух в усіх його проявах, і народне мистецтво нарешті привернуло до себе заслужену й пильну увагу. Доказом цього є, наприклад, культивування народних пісень та гри на «віуелі»...

Між двома групами існувала неприхована ворожнеча... Прихильники «темного» і «ясного» стилів перестрілюються сонетами — війна ця дотепна і жвава, інколи драматична і рідко коли пристойна.

Тут я хочу зауважити, що не вірю в поважність цієї боротьби, не вірю і в розподіл поетів на кастільських та «італізованих». Гадаю, що й ті, і інші мали національне почуття. Безсумнівний чужоземний вплив не позначився на їхньому духові. Питання про їхню класифікацію залежить від історичного підходу. (...)

Гонгора в своїх характерних творах уникає рицарських і середньовічних канонів; він шукає славу стару латинську традицію в глибині, а не на поверхні, як Гарсіласо. В самому повітрі Кордовії він прагне вловити голоси Лукана і Сенеки. І, складаючи кастільські вірші при світлі римського світильника, він вище від інших підносить чисто іспанський напрямок у мистецтві — барокко. Затята боротьба точилась між прихильниками середньовічних та латинських традицій, між майстрами місцевого колориту і поетами куртуазними, між співцями, закутаними в плащ, і поетами, які шукали оголених форм. Але ні ті, ні інші серцем не сприйняли регламентованої й чуттєвої лірики італійського Відродження. Вони — або романтики, як Лопе де Вега і Еррера, або поети католицизму і барокко, як Кальдерон і Гонгора. Географія і небо взяли гору над мудрістю бібліотек.

Саме до цього я вів свій короткий огляд. Я намагався знайти місце Гонгори і показати його аристократичну особність.

«Багато вже написано про Гонгору, але сама природа його поетичної реформи неясна й сьогодні...» Так починають автори найостаннітих і найобережніших праць про батька сучасної лірики. (...) А Гонгора, самотній, як прокажений, чий рани міняються холодним сріблом, з зеленою гілкою в руках чекав нових поколінь, які приймуть його дорогоцінний спадок і дивовижне чуття метафор.

Це справа сприйняття. Гонгору треба не лише читати, а й вивчати. На відміну від інших поетів, які приходять до нас, навіваючи поетичний смуток, Гонгору треба шукати розумом. (...). Вроджена спрага нової краси змушує його по-новому будувати фразу. (...) краса його витворів корінилась у метафорі, очищеній від скороплинної реальності, метафорі пластичній, вміщеній у позаатмосферний простір.

Він любив красу об'єктивну, чисту й надаремну, вільну від заразливої туги. (...)

Щоб метафора ожила, потрібні дві умови: форма і радіус дії — ядро в центрі і перспектива навколо. Ядро розкривається, наче днина, незнана квітка, але її навколишньому сяйві ми знаходимо її назву й відчуваємо її аромат. Метафора підпорядкована зорові (іноді якнайтоншому), і саме зір обмежує її, надаючи їй водночас предметності. Навіть найменш земні англійські поети, наприклад Кітс, відчували потребу окреслювати і обмежувати свої метафори та образи — чудова пластичність Кітса рятує його від загрозливого світу поетичних видінь. Ясно, чому він вигукне згодом: «Лише поезія здатна оповідати свої сни!» Зір не дозволяє темряві розмити контури зримого образу.

Сліпонародженій не може стати поетом пластичних образів, бо не має уявлення про пропорції, властиві природі. Його місце, мабуть, у сфері містики, сповненій безкордонного світла, вільній від реальних предметів, сфері, щедро овіяній вітрами мудрості.

Отже, всі образи розкриваються в полі зору. Дотик вказує на якість їхнього ліричного матеріалу, якість майже мальовничу. А образи, явлені іншими органами чуттів, підпорядковані двом першим. Інакше кажучи, образ заснований на взаємному обміні функціями, призначенням і подобою різних природних предметів чи абстрактних понять. У кожного образу своя площина і своя орбіта. Метафора еднає протилежні світи за допомогою могутнього поштовху, породженого уявою. Кінематографіст Жан Епштейн казав, що метафора — «це теорема, в якій від умов одразу ж перестрибують до висновку». Це справді так.

Оригінальність дона Луїса де Гонгори (поза чисто граматичними аспектами) проявилась і в його методі «полювання на образи»: поет скористався з їхнього драматичного антагонізму за допомогою того ж таки поштовху, наданого міфом: він вивчає прекрасні ідеї античних народів і, втікши від гір з їхніми сліпучими видіннями, сидить на березі моря, де вітер

лазурну гладь морську вгортає знову
в запону бірюзову...

Починаючи новий вірш, він, наче скульптор, свідомо сковує свою уяву. Поетові так хочеться опанувати, оволодіти власним творінням, що в ньому народжується неусвідомлений потяг до островів — він гадає (і досить слушно), що людині легше охопити думкою маленький клаптик землі, з усіх боків омиваний океаном. Механізм його уяви досконалий. Часто кожен його поетичний образ стає новим міфом.

Гонгора, іноді в несподіваний спосіб, вносить гармонію і пластичність у найрізноманітніші сфери. Під його пером зникають диспропорційність і безлад. В його руках стають іграшками моря, континенти, урагани. Він поєднує астрономічні поняття з безконечно малими деталями відповідно до власних уявлень про масу і матерію.

У першій «Поемі самотності» він пише (34—41-й рядки):

Юнак одержу скинув, що захланним
впилася океаном,
і, воду повертаючи в піски,
на сонці простеляє,
щоб всю її палкий
язик ласкавих променів до краю зсушив...

Опанувавши свою уяву, Гонгора дістав можливість на свій розсуд стримувати її й залишатися незворушним як перед лицем загадкових, стихійних сил закону інерції, так і серед скороминутих міражів, жертвами яких часто стають необачні поети. В «Поемах самотності» є місця, що видаються надприродними. Важко збагнути, як спромігся поет, оперуючи величезними масами та географічними поняттями, не припуститися несмаку і не вдатися до незграбних гіпербол.

У невичерпній першій «Поемі самотності» Гонгора так пише про Суецький перешийок:

Змію кришталю — Океан — протяв
цей перешийок наскрізь; роз'єднав
холодну Північ, голову в короні,
й окрасу Півдня — хвіст, де зблили сонні
зірки Антарктики... (...)

Цікаво, що таку ж любов і поетичну силу Гонгора вкладає в опис малих предметів і форм. Яблуком він цікавиться не менше, ніж морем, а бджола для нього — створіння не менш інтересне, аніж, наприклад ліс. Зірком дивиться він на природу й захоплюється красою, притаманною всім її формам. Він проникає в те, що називається світом кожної речі, узгоджуючи свої відчуття з чуттєвою подобою всього, що його оточує. Яблуко і море для нього рівноцінні, бо він знає, що світ яблука по-своєму так само невичерпний, як світ моря. Життя яблука — від часу ніжного цвітіння до падіння золотавого плоду в траву — таке ж таємниче і величне, як періодичне чергування морських припливів і відпливів. І поет мусить знати це. Велич поезії не залежить від масштабу теми. (...)

... великий поет Стефан Малларме..., як і Гонгора, любив лебедів, дзеркала, загуслі сонячні полиски, жіноче волосся; для них обох характерний ніби застиглий трепет бароко. Гонгора, проте, як поет сильніший, він — володар словесних багатств, не знаних Малларме, і наділений екстатичним чуттям краси; тонкий гумор і отруєні стріли іронії — витвір наших часів — не помітні в його поезіях. (...)

Він ясно усвідомлює, що створена Богом природа це не та природа, що житиме в його поезіях: свої краєвиди він малює, лише проаналізувавши її складові. Можна навіть сказати, що природу з усіма її відтінками Гонгора підпорядковує дисципліні музичного ритму. В другій «Поемі самотності» (350—360-і рядки) він пише:

Вода, роздроблена між камінців,
подобою сьайної лютні стала,
і птахів гомінких незграйні хори
між буйнолистих віт, що плющ повив,
бриніли, й озивалося чимало
крилатих муз отих, що на позір
ховають вигини таємних лір
і ритмів неясних плетуть узори —
на різних мовах співи ті бринять. (...)

Зникла й одна з причин, які робили Гонгору незрозумілим для сучасників, — «темнота» мови. В його словнику, що не втратив, однак, своєї вишуканості, вже нема незнайомих слів. Слова ці ввійшли в ужиток. Лишаються синтаксис і міфологічні трансформації. Фраза Гонгори прояснюється, якщо впорядкувати її на зразок латинської. (...) Гонгора щедрий, вишуканий, але не «темний». Темні ми, люди, нездатні увійти у глиб його світу. Таємниця захована в нас самих — ми носимо її в серці. Треба казати не «темна річ», а «темна людина» — адже Гонгора прагнув бути зрозумілим, вишуканим і багатим на відтінки. Не любив він ні напівтіней, ні хистких метафор; навпаки, він по-своєму прояснює все, надає речам цільності. Із своєї поеми він ніби творить величезний натюрморт.

Гонгора розв'язав одну складну поетичну проблему, яка до нього вважалася нерозв'язною: створити велику ліричну поему на противагу великим епічним поемам, що нараховувались десятками. (...)

Кажуть, нібито існує два Гонгори — Гонгора культистський, «темний», і Гонгора зрозумілий. Але так кажуть лише професори словесності. Людина, хоч трохи наділена спостережливістю і чуттям, побачить при аналізі його творів, що образи поета завжди вишукані, культистські. Чи пише він нехитрі пісеньки, чи вибудовує справді складні вірші — механізм творення метафор і риторичних фігур лишається незмінним. Справа в тому, що в ранніх поезіях вони поєднуються з наївною фабулою і простеньким пейзажем, а в пізніших, «темних» творах переплетені з іншими образами, які, в свою чергу, зчеплені з третіми, — тут причина їхньої позірної складності. (...)

Короткий вірш може бути крилатим. Довгий вірш мусить бути вченим, ваговитим. Згадаймо ХІХ століття — Верлен, Беккер. Навпаки, вже Бодлер заклопотаний формою, вдається до багатоскладового вірша. Не треба також забувати, що Гонгора — поет передусім пластичний, поет, наділений чуттям внутрішньої краси вірша, він тонко вловлює відтінок і якість слова — такого

вміння до нього в іспанській літературі не було. Одіж його віршів бездоганна.

Певні збіги приголосних прикрашають його вірш подібно до мініатюрних статуєток, а вишукана архітектоніка надає їм прекрасних пропорцій бароко. Він не прагне незрозумілості. Це треба підкреслити ще раз. Він уникає полегшеного вислову не з любові до «вченості», хоч сам є одним з найвитонченіших умів свого часу, і не з відрази до юрби, хоч справді її ненавидить, а через бажання звести великі ризиків, які зроблять його поетичну побудову непідвладною часові. Через жаждою вічності.

Доказом того, що Гонгора цілковито усвідомлював свою естетику, є те, що він, на відміну від сліпих сучасників, зрозумів візантизм і архітектурну ритміку Ель Греко — ще одного митця, що став загадкою для майбутніх поколінь; на смерть Ель Греко Гонгора написав один з найхарактерніших своїх сонетів. Доказом цієї усвідомленості є й такі категоричні рядки написані Гонгорою на захист «Поем самотності»: «Гадаю, що поема ця двічі робить мені честь. Якщо її оцінять знавці, вона принесе мені славу; шануватимуть мене й за те, що мова наша моїми трудами сягнула досконалості і величі латинської». (...)

А ми скажемо про Гонгору рядками, які присвятив йому Сервантес:

Чарує він пісенним диво-дзвоном —
найглибший, найчистіший, наймиліший
з усіх поетів, чутих Аполлоном.

(Цит. за вказ. виданням. — С. 49–77)

<i>Гарсиласо де ла Вега</i> (1503 – 1536)	<i>Луис Гонгора-и- Арготе</i> (1561 – 1627)
Пока лишь розы вешнем их наряде Тягаться могут с цветом ваших щёк, Пока огонь, что сердце мне зажѣг, Пылает в горделивом вашем взгляде,	Пока руно волос твоих течѣт, Как золото в лучистой филиграни, И не светлей хрусталь в изломе грани Чем нежной шеи лебединый взлѣт.
Пока густых волос витые пряди Просыпаны, как золотой песок, На плавность ваших плеч и ветерок Расплескивает их, любовно глядя,	Пока соцветье губ твоих цветѣт Благоуханнее гвоздики ранней И тщетно снежной лилии старанье Затмить чела чистейший снег и лёд.
Вкушайте сладость спелого плода: Уйдѣт весна, и ярость непогоды На золото вершин обрушит снег,	Спешите изведать наслажденье в силе, Сокрытой в коже, в локоне, в устах, Пока букет твоих гвоздик и лилий
Цветенье роз иссушат холода, Изменяют всё стремительные годы	Не только сам бесславно не зачах, Но годы и тебя не обратили

<p>Уж так заведено из века в век. <i>Перевод Вл. Резниченко</i></p>	<p>В золу и землю, в пепел, дым и прах. <i>Перевод С. Гончаренко</i></p>
<p>Луїс Гонгора-і-Арготе</p> <p>Іще гаряче золото не в силі З волоссям порівнятися твоїм, Іще обличчям лагідно-ясним Затьмарюєш ти вроду чистих лілій,</p> <p>Іще на диво всім горять несмілі твої уста цвітінням запашним, іще не може дорікнуть нічим кришталю твоїй красі сліпучо-білій,</p> <p>а вже волосся, шия та уста, все, чим пора квітує золота твоя, — усе – до лілій і кришталю,</p> <p>не тільки сріблом чи стеблом сухим стає поволі, а й відходить далі – у землю, в тінь, у порожнечу, в дим. <i>Перекл. М.Москаленка</i></p>	<p>Франсіско де Кеведо (1580 – 1645)</p> <p>Ах, що життя? Хто відповість мені? Навік жагуча юність одлетіла, Часи мої найкращі Доля з'їла, І безум топче Мить мою в багні.</p> <p>Куди – не знати, позчезали дні, Здоров'я де колись міцного тіла? Життя нема. Людина перетліла. Навкруг самі лиш біди навісні.</p> <p>Минуло Вчора, Завтра – не для мене, Сьогодні поспішає, не спинить; Я – Буде, і Було, і Є стражденне.</p> <p>Сьогодні, вчора, завтра – кожну мить Од пелюшок до савана щоденно Я тільки мрець, що ходить і не спить. <i>Перекл. О.Мокровольського</i></p>

Завдання:

1. Виписати і вивчити визначення понять «гонгоризм» і «концептизм».
2. Прочитати і законспектувати статтю Ф. Гарсія Лорки «Поетичний образ у дона Луїса де Гонгори».
3. Дібрати приклади вживання метафор у ліриці Гонгори, пояснити їх «форму і радіус дії» (Гарсія Лорка Ф.).
4. Прочитати сонети Гарсіласо де ла Веги «Пока лишь розы в вешнем их наряде...» і Гонгори «Пока руно волос твоих течёт...». Порівняти рецепцію мотиву Горация «Carpe diem!» в обох текстах.
5. Пояснити роль метафори в сонетах Гонгори «Пока руно волос твоих течёт...» і Кеведо «Минущість життя».
6. Вивчити напам'ять сонет Ф. Кеведо «Минущість життя».

Обов'язкова література:

1. Гонгора Л. де. Лірика // Первомайський Л. Твори. Т. 6. — К., 1970, або Всесвіт. — 1976. — №3, або Світанок. — К., 1978.
2. Гонгора Л. де. Лірика. — М.: Худ. лит., 1977. — 188 с.
3. Гонгора Л. де. Лірика // Европейская поэзия XVII века. — М.: Худ. лит., 1977. — С. 346–379.
4. Кеведо Ф. Вірші // Світанок. — К., 1978., або Світовий сонет. — К., 1983.
5. Кеведо Ф. Лірика // Европейская поэзия XVII века. — М.: Худ. лит., 1977. — С. 390–402.

6. *Гарсія Лорка Ф.* Поетичний образ у дона Луїса де Гонгори // Гарсія Лорка Ф. Думки про мистецтво / Упорядк., перекл. з ісп., передм. та примітки М. Москаленка. — К.: Мистецтво, 1975. — С. 49–77.

Додаткова література:

1. *Ерєміна С.* Предисловие // Гонгора-и-Арготе Луис де. Лирика. — М.: Худ. лит., 1977. — С. 5–26.

2. *Менендес Пидаль Р.* Тёмный и трудный стиль культеранистов и концептистов // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. — М., 1961.

3. *Плавскин З.И.* Испанская литература XVII – середины XIX века. — М., 1978. — С. 23–29.

Тема 2. Ф. Кеведо-і-Вельєгас. «Історія життя пройдисвіта, Пабло на ймення...» (2 години)

1. Крутійський (пікарескний, шахрайський) роман, його ідейно-художні особливості: зображення формування героя-пікаро під впливом соціального середовища, сатиричний погляд на дійсність, морально-філософські роздуми, дидактизм, філософія випадку, хронологічний розвиток подій, тип оповіді тощо.

2. Літературні попередники: драматичні картини Ф.де Рохаса «Селестина», анонімна повість «Життя Ласарильо з Тормеса», роман М.Алемана «Життєпис Гусмана де Альфараче».

3. Роман Ф. де Кеведо-і-Вельєгаса «Історія життя пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутійів» як класичний зразок крутійського роману.

4. Роль крутійського роману в становленні і розвитку окремих розповідних жанрів Нового часу (від філософсько-сатиричної повісті до пригодницько-виховного роману). Пікаро як модифікація образу трікстера і його роль в романі ХХ століття.

Основні поняття: *крутійський роман, пікаро, трікстер, філософія випадку, дидактизм, хронологічний розвиток подій, риторичність.*

Консультація

Крутійський роман XVII ст. відігравав значну роль не тільки в Іспанії, а й у інших країнах Європи. Жанр крутійського або пікареского роману (від ісп. *picaro* – шахрай, крутій) виник в Іспанії на протигагу рицарським і пасторальним романам. Кеведо надав жанру класичних ознак, втіливши в ньому особливості барокового світосприйняття.

Основні ознаки крутійського роману:

- головний герой — пікаро — вихідець з низів або збіднілого дворянства, який порушує суспільні й моральні норми;
- відсутня складна композиція, як правило, однолінійний сюжет;
- події розгортаються у хронологічному порядку;

- оповідь ведеться найчастіше від першої особи, що імітує форму автобіографічних спогадів героїв;
- сюжет має авантюрний характер;
- дидактичність тощо.

Характерна особливість іспанського крутійського роману — надзвичайно песимістична розв'язка.

Ф. Кеведо написав роман «Історія життя пройдисвіта, на ймення Пабло, зразка волоцюг і дзеркала крутійів» у 1603–1604 роках, коли йому було 24 роки, а опублікував через 22 роки. Головний образ-персонаж роману Пабло — типовий пікаро. Він — син перукаря й повії, і спочатку намагається уникнути приготованого, здавалося, самою долею життєвого шляху. Проте поступово він розуміє: щоб вижити, треба шахраювати. Своєрідність характеру Пабло розкривається в різноманітних життєвих ситуаціях, це: дитинство, його ставлення до «мистецтва» батьків; бажання ходити до школи, де він знайомиться з Дієго Коронелем; потім — карнавал, втеча з дому; сатиричне зображення перебування в пансіоні ліценціата Кабри; усвідомлення соціальної нерівності під час приїзду в університет в Алькала, типово «низова» сцена — посвята в студенти і т. д. Подолання кожної ситуації додає до вмінь Пабло ще одну ознаку шахрая.

Хоча в романі головним є соціально-історичне зображення життя, автор не уникає й художніх проблем: у тексті є приклади літературної полеміки з культистами («вірші зумовили таку темряву...»); сатиричне зображення процесу творчості (головний герой і актор, і автор, зрештою він відмовляється від акторської кар'єри). Сама оповідна манера є яскравою ілюстрацією ознак концептизму, наприклад, зіткнення двох або кількох образів, які демонструють предмет з несподіваної сторони «це була людина, приклеєна до носа».

Кеведо прагне до широких узагальнень: у романі створено всеохоплюючу сатиру на вади людей (соціальні й моральні) і суспільства; персонажі показані як певні типи (дон Торібіо — збіднілий дворянин, ватага мадридських шахраїв, актори, письменники, дядько-кат — усі мають узагальнені риси свого соціального угруповання). Останні рядки роману звучать повчально й водночас по-філософськи: «Проте стало все ще гіршим, бо ніколи не виправить своєї долі той, хто міняє місце і не змінює свого способу життя і своїх звичок».

Бажано ознайомитися і з творчістю Б. Грасіана – відомого теоретика бароко, філософа, романіста, яку можна розглядати як приклад «високого» концептизму (на відміну від «низового» сатиричного варіанта в Кеведо).

Матеріали до заняття

Ф. де Кеведо. Історія життя пройдисвіта, Пабло на ймення... (1626)

И первое же воскресенье после поста мы оказались по власти воплощенного голода, ибо нельзя было назвать иначе представшего перед нами нашего наставника. Это был похожий на стеклодувную трубку ученый муж, щедрый только в своем росте, с маленькой головой и рыжими волосами, о

цвете которых тем, кто знает поговорку, ни кошачьей, ни собачьей масти, говорить нечего. Глаза его были вдавлены чуть не до затылка, так что смотрел он на вас будто из бочки; столь глубоко просверлены и так темны были они, что годились быть лавками в торговых рядах. Нос его был столь же длинен, как путь от Рима до Франции, и весь изъеден угрями скорее от простуды, нежели от пороков, ибо последние требуют затрат.

Щеки его были украшены бородою, выцветшей от страха перед находившимся по соседству ртом, который, казалось, грозился ее съесть от великого голода. Не знаю, сколько зубов у него не хватало, по думаю, что они были изгнаны из его рта за безделье и тунеядство. Шея у него была длинная, как у страуса, кадык выдавался так, точно готов был броситься на еду, руки его болтались, как высохшие, а пальцы походили на корявые виноградные лозы. Если смотреть на него сверху вниз, то он казался вилок или циркулем на двух длинных и тонких ножках. Походка его была очень медлительной, а если он начинал спешить, то кости его стучали, подобно трещеткам, что бывают у нищих. Говорил он умирающим голосом, бороду носил длинную, так как по скупости никогда ее не подстригал, заявляя, однако, что ему внушают такое отвращение руки цирюльника, прикасающиеся к его лицу, что он готов скорее дать себя зарезать, нежели побрить. Волоса ему подстригал один из услужавших мальчишек. В солнечные дни он носил на голове какой-то колпак, точно изгрызенный крысами и весь в жирных пятнах. Был этот колпак сшит из чего-то, называвшегося прежде сукном, с подкладкой из перхоти.

То, что некоторые называли его сутаной, являло собою нечто изумительное, ибо не имело никакого цвета. Одни, не видя в ней ни шерстинки, принимали ее за лягушечью кожу, другие говорили, что это не сутана, а обман зрения; вблизи она казалась черной, а издали — вроде синей; носил он ее без пояса. Не было у него ни воротничка, ни манжет. С длинными волосами, в рваной короткой сутане, он был похож на прислужника самой смерти. Каждый из его башмаков мог служить могилой для филистимлянина. Обиталище его не было населено даже пауками; он заговаривал мышей, боясь, что они стгрызут хранившиеся про запас куски черствого хлеба; постель у него была на полу, и спал он всегда на самом краешке, чтобы реже менять простыню. Одним словом, он являлся олицетворением сугубой скарденности и сверхнищенства.

(Перев. с исп. *К. Державина*;

Цит. за: *Кеведо Ф.* История жизни пройдохи по имени дон Паблос. — К., 1956. — С. 36–38)

Завдання:

1. Дібрати цитати з тексту роману Ф. де Кеведо «Історія життя пройдисвіта, Пабло на ймення...» для пояснення його ідейно-художніх особливостей як класичного зразка крутіїського роману.

2. Дослідити стильові особливості барокової прози в описі ліценціата Кабри: майстерні синтаксичні конструкції, багатство метафор, стилістичні фігури, гра слів тощо.

Обов'язкова література:

1. Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения // Плутувской роман. — М.: Худ. лит., 1975. — С. 21–64.

2. Кеведо Ф. Історія життя пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв. — К., 1934 або Кеведо Ф. История жизни пройдохи по имени дон Паблос // Плутувської роман. — М.: Худ. лит., 1975. — С.65–178.

3. История всемирной литературы: В 9-ти томах. — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 78–84.

4. Михайлов А.Д. Плутувської роман // Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энц., 1987. — С. 280.

Додаткова література:

1. Пинский Л.Е. Гусман де Альфараче и поэтика плутувського романа // Пинский Л.Е. Магистральний сюжет. — М., 1989.

2. Плавский З. Франсиско де Кеведо – человек, мыслитель, художник // Кеведо Ф. Избранное. — Л.: Худ. лит., 1980. — С. 3–10.

3. Томашевский Н. Плутувської роман // Плутувської роман. — М.: Худ. лит., 1975. — С. 5–20.

Тема 3. Героїко-патріотична трагедія П'єра Корнеля (2 години)

1. Життєвий шлях видатного драматурга XVII ст. П'єра Корнеля, еволюція його поетики, особливості трагедій «першої», «другої» і «третьої» манери.

2. «Сід»: проблематика, концепція героїчного, специфіка розвитку і вирішення основного конфлікту. Суперечка навкруг трагедії, «Думка Французької Академії про „Сіда”».

3. Родріго як ідеалізований герой трагедій Корнеля, носій доміанти громадянського обов'язку, необхідності підпорядкування емоційного життя людини прагненню до добродійності та моральної досконалості.

4. Жіночі образи в трагедії.

5. Корнель – новатор і теоретик театру. Значення драматургії Корнеля у французькому театрі XVIII – XIX століттях.

Основні поняття: трагедія, героїчне, «перша» манера, «друга» манера, «третья» манера, правило трьох єдностей, сюжетна лінія, александрійський вірш, станси.

Консультація

Вивчаючи творчість П'єра Корнеля (1606–1684) – новатора і теоретика класицистичного театру, треба враховувати своєрідне ставлення драматурга до академічних вимог класицистичної теорії, еволюцію його поетики, особливості трагедій «першої», «другої» і «третьої» манери.

Твори 1636–1643 років вважають написаними в «першій манері» (з переважним дотриманням вимог класицизму): «Сід», «Горацій», «Цінна», «Смерть Помпея» та ін., зокрема перша французька повчальна комедія «Брехун» (за мотивами комедії П. де Аларкона «Сумнівна правда»).

Твори після 1643 р. вважають написаними в «другій манері» (поступове використання барокових традицій): «Родогуна», «Іраклій», «Нікомед». Твори

«третьої манери» («Аттила», 1667, «Тіт і Береніка», 1670, «Пульхерія», 1672), «Сурена», 1674) мають мотиви критичного ставлення до абсолютизму.

Для текстуального вивчення студентам пропонується трагедія Корнеля «Сід», яка стала явищем французької національної культури. Навкруги неї виникла естетична дискусія, що мала велике значення для становлення літературно-критичної думки у Франції. Треба уважно проаналізувати актуальність проблематики трагедії, концепцію героїчного в ній, специфіку розвитку і вирішення конфлікту.

Українською мовою «Сід» перекладений М. Рильським. П'єса йшла на сцені Полтавського (1954) й Тернопільського (1972) обласного музично-драматичного театру.

Матеріали до заняття

II. Корнель. Сід (1636)

На смерть поранений стрілою, що як грім
У серце влучила і все життя розбила,
Бездольним месником за справедливе діло,
У жертву випадкам принесений грізним,
Незрадного меча не в силі я підняти, —

Стою й не рушусь мов заклиний.

Щасливий видився кінець,

Сіяла радість перед мене —

І от образу мій отець

Дістав із рук отця Хімени.

Які чуття страшні в душі моїй киплять!

Кохання там і честь у битві затялися.

За батька відплатить — коханої зрєктися!

Любові звиритись — повинність ізламати!

Прийшло до вибору — або безчестя чорне,

Або страждання необорне.

Що маю, боже, я вчинить?

Яка дорога перед мене?

Образу люту простить

Чи покарать — отця Хімени!

Веління гордості і пристрасті полон,

Кохана, батько, честь, єдині чисті мрії...

Життя однаково навіки спопеліє,

Чи серце я стопчу, чи батьківський закон.

Душі одважної порадице в двобої,

Ти невблаганна, вірна зброе!

Віщуючи покару й гнів,

Навіщо ти в руці у мене?

Щоб долю я свою розбив?
Щоб я убив отця Хімени?
Умерти, зникнути! Живого не мине
Із рук обранниці трутизна безнадії:
Як не помщуся я — зневагою окриє,
Помщуся — чорною клятьбою проклене.
І хоч презирство я, хоч гнів її побачу —
Навіки наречену втрачу!
Шкода рятунку вже й шукать
І ліків не найти для мене...
Коли сконати — то сконать,
Але не скривдивши Хімени!
Та вмерти, батьківський зламавши заповіт!
Щоб у літописі іспанським записали
Мене між зрадників, що честь і рід топтали!
Ім'я знеславили на цілий славне світ!
Коханню слугувать — безумне то бажання,
Коли прийшов кінець кохання!
Так геть спокусу навісну!
Злі думи, пріч ідіть від мене!
На бій піду і честь верну,
Як не вернути вже Хімени!

Мій розум був пригас, та він ясніє знов.
Не мила, ні! Отець закон мені найвищий.
Упасти — то впаду на чеснім бойовищі.
І чисту кров проллю, а не зрадливу кров!
Як обов'язок міг забудь я на хвилину?
Вперед – до помсти чи загину!
Чи міг быть інший рішенець?
Чи інша путь була у мене?
Образу мій старий отець
Прийняв із рук отця Хімени!

Перекл. М. Рильського

(Цит. за виданням: *Рильський М.Т.* Зібрання творів: У 20-ти т. — Т. 9. —
Художні переклади. — К.: Наук. думка, 1985. — С.18–19).

Завдання:

1. Прочитати передмову Корнелія до трагедії «Сід», проаналізувати наступні позиції: запозичення сюжету в Гільєна де Кастро; правдоподібність образу Хімени; проблема пристрасті і обов'язку у творі; реалізація у творі правил трьох едностей.
2. Простежити втілення концепції героїчного у трагедіях «Сід» і «Горацій».
3. Показати глибину і трагічність конфлікту між коханням і честю у монолозі Родріго (дія 1, ява 6), звернути увагу на віршовий розмір монологу.
4. Проаналізувати особливості композиції трагедії «Сід»: образ інфанти у системі образів твору, роль експозиції, своєрідність фіналу тощо.

5. Виписати афоризми з трагедій Корнеля.

Обов'язкова література:

1. *Корнель П. Сід* // Французькі класики XVII століття. — Х.- К., 1931, або *Рильський М.Т.* Зібрання творів: У 20-ти т. — Т. 9. Художні переклади. — К.: Наук. думка, 1985. — С. 7–71.

2. *Корнель П.* Предуведомление // Театр французского классицизма. — М.: Худ. лит., 1970. — С. 84–96.

3. *Корнель П.* Горацій. Нікомед (будь-яке видання).

4. История всемирной литературы: В 9-ти томах. — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 120–127.

Додаткова література:

1. *Балашов Н.И.* Пьер Корнель. — М., 1956.

2. Мнение Французской Академии о „Сиде” // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М.: Изд-во МГУ, 1980. — С. 273–298.

3. *Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм. — М.: Наука, 1968. — 376 с.

4. *Сигал Н.А.* Пьер Корнель (1606–1680). — Л., М.: Искусство, 1957. — 127 с.

Тема 4. Любовно-психологічна трагедія Жана Расіна (2 години)

1. Життєвий і творчий шлях Расіна, роль янсенізму у розвитку художнього світосприйняття Расіна.

2. Концепція трагічного у Расіна.

3. Трагедія «Федра»: рецепція і трансформація античних традицій.

4. Образ Федри як центральний у системі образів трагедії:

- Федра і Тезей;
- Федра й Іполіт;
- Федра й Енона;
- Передсмертний монолог Федри.

5. Суперечки навколо тлумачення образу головної героїні.

6. Поетика класицизму у трагедії: урівноваженість форми і напруженість морально-психологічного конфлікту, глибокий психологізм твору, розум і пристрасть у внутрішньому світі героїв, правило трьох єдностей тощо.

7. Полеміка з Корнелем (співвідношення кохання та обов'язку).

8. Трагедії Жана Расіна як нове слово в драматургії французького класицизму.

9. Трагування образу Федри М. Цветаєвою.

Основні поняття: янсенізм, трагічне, психологізм.

Консультація

Драматургія Жана Расіна (1639–1699) суттєво відрізняється від корнелівської, оскільки вона не політична, а любовно-психологічна. Звертаючись до античних сюжетів (як і Корнель), він більше використовував

давньогрецькі, основним для нього було зображення внутрішньої напруги і драматизму. Для Расіна навіть політика — арена зіткнення пристрастей.

Традиція порівнювати природу таланту Корнеля й Расіна започаткована ще їхніми сучасниками. Зокрема Жан де Лабрюйєр (1645–1696), автор книги «Характери», писав: «Корнель нас підкоряє своїми характерами, своїми ідеями. Расін споріднює їх із нашими. Той зображає людей такими, якими вони мають бути, цей — такими, як вони є... Один звеличує, панує, повчає; інший — подобається, хвилює, зворушує. Усе, що є в розумі найпрекраснішого, найблагороднішого, найвеличнішого, — це сфера першого, усе, що є в пристрасті найніжнішого, найвитонченішого, — це сфера іншого. У того — вислови, правила, настанови; у цього — почуття. Корнель найбільше зайнятий думкою, Расін — почуттями. Корнель повчальний, Расін людський, один наслідував Софокла, інший Еврипіда».

Найдовершенішою трагедією Расіна вважається «Федра», яка вперше була поставлена першого січня 1677 року на сцені Бургундського отелю. Цікаво буде ознайомитися з інтерпретацією образу головної героїні в літературознавстві та інших художніх творах, зокрема в однойменній трагедії Марини Цветаєвої (1928).

Найповніший огляд інтерпретацій образу головної героїні зробив у монографії В. Кадишев (див. список рекомендованої літератури): М. Бютор вважав Федру язичницею, ознаки християнського янсенізму вбачав у її характері Л. Гольдман, розвиток характеру Федри низкою злочинів пояснював С. Артамонов, негативним персонажем називав Д. Обломієвський, типовим представником свого історичного середовища — Ю. Віппер.

Нам імпонує інтерпретація образу Федри, здійснена В. Кадишевим. Він пропонує гнучке розуміння цього персонажа: характер і дії Федри визначають грішне начало й бажання перебороти власну слабкість. Расін наділив Федру душею з найсильнішою психологічною напругою, життєвістю й «абсолютною переконливістю». У системі інших персонажів Федра — соліст, вона спонукає всіх до дії.

Водночас Расін поєднує в її образі людське й космічне, він використовує міфологічний пласт (Федра приречена загинути від кохання; її кохання не таке, як у людей, бо її матір — дочка Сонця, а батько — потомок Зевса, Мінос).

Під час читання трагедії радимо особливу увагу звернути на ключові сцени для розуміння образу Федри: розповідь про гріхове кохання Еноні (дія I, ява 3 — матеріали до заняття), Федра й Іполіт (дія II, ява 5), Федра й Тезей (дія III, ява 4), почуття Федри, коли вона довідується про те, що Іполіт кохає Арікію (дія IV, ява 4), останній монолог Федри в п'ятій дії.

Матеріали до заняття

Jean Racine. *Phèdre* (1677)

Je pensais qu'à l'amour son cœur toujours fermé

Fût contre tout mon sexe également armé.
Une autre cependant a fléchi son audace;
Devant ses yeux cruels une autre a trouvé grâce.
Peut-être a-t-il un cœur facile à s'attendrir.
Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir;
Et je me chargeais du soin de le défendre?

И думала я так:
Он враг всем женщинам, самой любви он враг.
Но нет, — есть женщина (как я узнала ныне),
Что одержала верх над этою гордыней.
Так, значит, нежное тепло и страстный зной
Ему не чужды? Он жесток ко мне одной?
А я, безумная, спасать его бежала...
(Перевод М. Донского)

Ж. Расін. Федра

Уже не день, не два, як ця біда зайшла.
Коли з Тесеєм шлюб я чесний узяла, —
І щастя, бачилось, і спокій був у мене.
Та зруйнували все, розбили все Атени,
Явивши ворога прекрасного мені.
На нього дивлячись, палала я в огні —
І враз од холоду чудного ціпеніла,
Мінилась на лиці, біліла й червоніла.
Збагнула я тоді, як закипає кров,
Коли богиня в ній посіяла любов
Своїми мстивими безжальними руками.
Я храм поставила, палила фіміями,
Хотіла жертвами власкавити її
І думи втишити збентежені свої.
Та ліків на землі немає на кохання!
Венері слала я палкі свої благання —
А Іполит, як бог, стояв мені в очах.
Із ним стрічаючись при самих вівтарях,
Такому божеству молитви я складала,
Що на ім'я назвать нізащо б не здолала.
Втекла б, сховалася, — але на горе й стид
Недобру мачуху взяла я удавати,
Щоб ворога свого коханого прогнати,
З душею власною на горду стала прю!
Спокою день і ніч не даючи царю,
Я Іполитові вигнання готувала,
Я сина з отчих рук жорстоко виривала!

Ту волю вволено. І легше знов мені
 Здалося дихати, і дні, як перш, ясні
 При світлім огнищі родиннім покотились,
 Хоч муки у грудях заховані таїлись.
 Дарма! Воскреснути їм слухний час настав!
 Коли в Трезену муж мене з собою взяв,
 Вигнанця там лице зустріла я кохане,
 І незагоєні мої відкрились рани.
 Це вже не вогник був таємний у грудях, —
 Я впала здобиччю в Венериних руках.
 Одчаєм схоплена і жахом оповита,
 Хотіла злочин свій навік я потаїти
 І чеснеє ім'я до смерті зберегти.
 Мольбою і слізьми страшне признання ти
 У мене вирвала. Сказала все тобі я
 І в тім не каюся. Життя вже ледве тліє,
 І не хотіла б я твоїх докорів чуть,
 В останню і страшну готуючися путь.

Перекл. М. Рильського

(Цит. за виданням: *Рильський М.Т.* Зібрання творів: У 20-ти т. — Т. 9. —
Художні переклади. — К.: Наук. думка, 1985. — С.154–155.)

<p>М. Цветаева Федра (1923)</p> <p>Жалоба</p> <p>Ипполит! Ипполит! Болит! Опаляет... В жару ланиты... Что за ужас жестокий скрыт В этом имени Ипполита!</p> <p>Точно длительная волна О гранитное побережье. Ипполитом опалена! Ипполитом клянусь и брежу!</p> <p>Руки в землю хотят — от плеч! Зубы щербень хотят — в опилки!.. Вместе плакать и вместе лечь! Воспалется ум мой пылкий...</p> <p>Точно в ноздри и губы — пыль</p>	<p>Это слепень в раскрытый плач Раны плещущей... Слепень злится. Это — красною раной вскачь Запаленная кобылица!</p> <p>Ипполит! Ипполит! Спрячь! В этом пеплуме — как в склепе. Есть Элизиум — для — кляч: Живодерня! — Палит слепень!</p> <p>Ипполит! Ипполит! В плен! Это в перси, в мой ключ жаркий, Ипполитова вза — мен Лепесткового — клюв Гарпий!</p> <p>Ипполит! Ипполит! Пить! Сын и пасынок? Со — общник! Это лава — взамен плит Под ступнею! — Олимп взропщет?</p>
--	--

<p>Геркуланума... Вяну... Слепну... Ипполит, это хуже пил! Это суше песка и пепла!</p>	<p>Олимпийцы?! Их взгляд спящ! Небожителей — мы — лепим! Ипполит! Ипполит! В плащ! В этом пеплуме — как в склепе!</p> <p>Ипполит, утоли...</p>
--	--

А. Демидова. Антуан Витез. «Федра» (2000)

Идея всегда притягивает талантливых людей — Наталья Шаховская принесла нам новый, прекрасный перевод «Федры» (Расина. — *Авт.*). Витез сказал, что этот перевод почти адекватен александрийскому стиху Расина. Яннис Коккос и художник по свету Патрис Тротье сделали макет, гениальный не только по конструкции, но и по свету. Источник света должен был быть один — сверху, такой же яркий, как солнце. Для Витеза было очень важно это сценическое решение. Древнегреческая трагедия, как известно, развивалась от восхода до заката. И вот в начале «Федры» появлялись косые лучи восходящего солнца. Кулис не было, выход один — сзади, в глубине, почти в углу. Я должна была выходить из угла и идти, крадучись, по еще темной стене. Знаменитый монолог Федры — ее обращение к солнцу (ведь она внучка Солнца) произносился, когда свет над головой — в зените. Перед смертью Федры освещалась стена, противоположная той, что была в начале. Солнце садилось, и Федра умирала вместе с ним.

У меня сохранилась кассета, на которую Витез начитал все монологи Федры по-французски. Читал он размеренно, с красивой цезурой в середине. Каждая строчка — накат океанской волны. И даже потом, когда мы решили работать на русском, он хотел сохранить дыхание александрийского стиха, его тяжелую поступь.

(Цит. за виданням: Демидова А.С. Бегущая строка памяти: автобиографическая проза. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. — С. 207)

Завдання:

1. Из «Філософського словника» виписати визначення поняття «янсенізм». Простежити ставлення Расіна до янсенізму впродовж його життя.
2. Порівняти інтерпретацію образу Федри автором та літературознавцями (А. Адан, М. Бютор, Л. Гольдман, С. Артамонов, Д. Обломієвський, Ю. Віппер, В. Кадишев).
3. Дослідити етапи боротьби із пристрастю до Іполіта, сформульовані Федрою в її монологі (дія 1, ява 3). Простежити подальший розвиток почуття Федри.
4. Простежити зображення конфлікту обов'язку і пристрасті в діалогах Федри з Іполітом (дія 2, ява 5) і Еноною (дія 3, ява 6).
5. Дібрати аргументи з тексту трагедії до тези В.Кадишева: «Федру» відрізняє якась особлива глибина трагічного дихання і захоплюючі навіть для Расіна свобода висловлення і досконалість форми».
6. Підготувати повідомлення про відомі вистави «Федра» (за п'єсами Евріпіда, Расіна, Цветаєвої).

Обов'язкова література:

1. *Расін Ж.* Федра // Французькі класики XVII століття. – Х., К., 1931, або *Рильський М.Т.* Зібрання творів: У 20-ти т. Т. 9. Художні переклади. — К.: Наук. думка, 1985. — С. 144–197.

2. История всемирной литературы: В 9-ти томах. — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 138–146.

3. *Кадышев В.С.* Расин. — М.: Наука, 1990. — 268 с.

Додаткова література:

1. *Гриб В.Р.* Расин // Гриб В.Р. Избранные работы. — М., 1956. — С. 303–335.

2. *Демидова А.С.* Бегущая строка памяти: автобиографическая проза. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. — 512 с.

3. Жан Расин. «Федра» как трагедия классицизма // Кирнозе З.И., Пронин В.Н. Практикум по истории французской литературы: Уч. пос. — М.: Просв., 1991. — С.37–42.

4. *Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм. — М.: Наука, 1968. — 376 с.

5. *Расін Ж.* Андромаха. Гофолія // Будь-яке видання.

6. Філософський енциклопедичний словник / В.І.Шинкарук (гол. ред.). — К.: Абрис, 2002. — 742 с.

Тема 5. Мольєр. «Дон Жуан» (2 години)

1. Історія створення комедії «Дон Жуан».

2. Філософська проблематика комедії «Дон Жуан».

3. Система образів комедії «Дон Жуан»: своєрідність трактування образу головного героя, рецепція традицій фарсової та «вченої» комедій у образі Сганареля.

4. Інтерпретація образу Дон Жуана у XVIII–XX століттях.

Основні поняття: *фарсова і «вчена» комедія, вічний образ.*

Консультація

Після заборони «Гартюфа» в 1664 р. трупа Мольєра терміново потребувала нової п'єси. Мольєр написав комедію «Дон Жуан» у тому ж році, поставлена вистава була на початку 1665 р.

Дон Жуан — герой світової літератури XVII–XX століть, один із вічних образів. Витоки сюжету про Дон Жуана — у середньовічних переказах про звабника-лицаря, який був покараний за свою розбещеність Божим судом та людським. Розповсюджений сюжет багатьох легенд: лицар зваблює беззахисну селянку, використовуючи вмовляння та погрози, а потім кидає її збездиченою та нещасною. Ця фабула втілена в знаменитій історії про Робена та Маріон, що використана в п'єсі Адама де ла Аля «Гра про Робена та Маріон» (між 1283 та 1286 рр.). Лицаря Обера, який домагався прекрасну пастушку Маріон, можна вважати далеким предком Дон Жуана. Серед прапрадідів севільського дотепника називають Обрі Бургундця, Роберта-Диявола. Він є історичною особою: герцог нормандський Роберт, який жив в XI ст., заслужив погану славу

своєю жорстокістю на полі битви та неприборканим нором в любовних пригодах. Герой легенд, а також римованого роману XIII ст., містерії XVI ст. та прозаїчної повісті XV ст., Роберт-Диявол наприкінці свого життя покався та спокутував свої гріхи подвигами благочинства. Мотив покавання розпусника отримав розвиток у літературних версіях Дон Жуана, які виникли в епоху романтизму.

Прямим прототипом Дон Жуана вважають севільського дворянина дона Хуана де Теноріо, який жив в XIV ст., — особа напівлегендарна — напівісторична. Він користувався заступництвом короля Педро Жорстокого (1350–1369). Своїми любовними пригодами дон Хуан наводив жах на Севілью. У двобої він убив командора дона Гонзаго, який захищав честь доньки. Однак через деякий час він зник за загадкових обставин. Розповідали, що його вбили монахи-францисканці, які потім і поширили чутки про те, що дон Хуан де Теноріо вбила статуя командора. Був ще інший прототип майбутнього Дон Жуана. Це дон Мігель граф де Маньяра (1626–1676). Він народився через декілька років після того, як Тирсо де Моліна написав «Севільського бешкетника» та пережив на три роки Мольєра. Цей пізніший прототип теж залишив слід в літературній долі Дон Жуана. Є думка, що прототипом Дон Жуана був Дон Хуан Австрійський (1547–1578). На відміну від попередніх осіб, він був особою історичною. Дон Хуан був незаконно народженим сином короля Іспанії Карла V. Був відомий як успішний полководець, генералісімус, тріумфатор Лепанто і король Тунісу. Постійні мандрівки й дуелі стали стилем його життя. У коханні здобував перемогу за перемогою. Був учасником численних дуелей; цей любитель гострих відчуттів заколов десятки ревливих чоловіків. Також був дуже сміливим на полі битви. Дон Хуан помер від чуми на 32-му році життя.

У легендах, які випереджали літературні появи Дон Жуана, були задані основні сюжетні обставини, у яких буде існувати й діяти герой. Місце дії найчастіше Іспанія, час — епоха «плаща та шпаги». Обов'язкові учасники: донька командора та сам командор, убитий Дон Жуаном в передісторії дії або на самому початку. Що ж стосується розв'язки, то вона, як правило, виявляється смертельною для Дон Жуана, хоча його загибель не завжди спричиняв «потиск кам'яної десниці».

Щоб зрозуміти своєрідність образу Дон Жуана Мольєра, доцільно звернутися до класичного трактування цього образу.

Дон Жуан уперше з'являється в п'єсі Тирсо де Моліни «Севільський бешкетник, або Камінний гість» під іменем Дона Хуана. Після декількох любовних пригод Дон Хуан, переодягнувшись маркізом, який був його другом, прокрадається до його нареченої донни Анни. Обман викрито. Батько (командор), який прибіг на крик, убитий. Дон Жуан рятується втечею, під час якої встигає звабити селянку Амінту. Повернувшись в Севілью, він потрапляє на могилу командора. Прочитавши напис з погрозою помсти вбивці, Дон Хуан хапає статую за бороду і запрошує на вечерю. Командор приходиться і у відповідь запрошує Дон Хуана до себе. Вірний своєму слову Дон Хуан приходиться на могилу. Після пекельної трапези обидва провалюються. Заключна

сцена відбувається в присутності короля. Король наказує його стратити. Але слуга повідомляє, що його господар покараний Богом.

Тирсо де Моліна створив сюжетну схему, яка пізніше стала основою численних розробок сюжету про Дон Жуана. Драматург створив кілька основних образів, які, з певними змінами, стали традиційними для цієї легенди. Це: Дон Хуан де Теноріо та його слуга Каталінон, Командор та донна Анна, групи жінок — жертв Дон Хуана, причому всі вони різного соціального походження. У Тирсо де Моліні — це Тісбея — рибалка, Амінта — селянка, донна Анна — донька аристократа, Ізабелла — графиня.

Сюжет має основну лінію, багаторазово використану для зав'язки та розв'язки драми: Командор виступає на захист честі своєї доньки, вмирає від меча Дон Хуана, а згодом мертвий мстить кривднику.

Проте якщо Тирсо де Моліна визначив набір образів та головну драматичну дію, то інші автори виявили себе в описі характерів, аргументації поведінки своїх персонажів і передовсім в інтерпретації самого Дон Хуана.

Справедливо зазначає учений І. Нусінов: «Дон Хуан Теноріо ще не стільки переможець сердець, скільки спритний ошуканець». Суду людей Дон Хуан не боїться. Де немає честі та чесності, немає й справедливості. Тому на думку людей не треба зважати та не треба боятися кари за несправедливі вчинки. Оскільки у житті нема ні честі, ні справедливості, залишається тільки насолоджуватись життям та віддаватися своїм примхам. У житті реальні, а тому цінні лише власні відчуття.

Дон Хуан заперечує честь та справедливість феодально-королівської влади. Він заперечує католично-церковну аскезу, нехтування земним та прославлення потойбічного життя. У земних радощах він бачить найвищу цінність життя. Витівки Дона Хуана були проголошенням майбутнього бунту та протесту нової свідомості проти старої. Можливістю виявити його було кохання: «адже “любити” співзвучно “бути”».

Морально-дидактична зорієнтованість сюжету комедії Тирсо де Моліні в численних варіаціях переходила з одної епохи до іншої, і сприймалася пізніше як певна умовність. Її продовжив і розвинув великий французький драматург Мольєр.

Образ севільського Дон Хуана, створений Т. де Моліною в 1620 році, до твору Мольєра був уже добре відомий західноєвропейській публіці і отримав кілька нових обробок і у Франції. Однак у всіх варіантах відтворювалася повчальна історія про злочин і покарання грішника, близька за задумом середньовічному мораліте. Мольєр перший здійснив широке узагальнення образу й певне філософське осмислення.

Великий комедіограф Мольєр змінив і поглибив тему Дон Жуана. Він доповнив релігійне трактування сюжету соціальною сатирою, пов'язав безкарну сваволю персонажа з його аристократичним походженням. Його Дон Жуан вільнодумець і раціоналіст. Розум потрібен йому для егоїстичних пошуків насолоди, дотепність, щоб обдурювати людей та знущатися з них, а його хоробрість це просто бравада, в основі якої лежить упевненість у своїй цілковитій безнаказаності.

У характері Дон Жуана Мольєр зобразив суттєві риси «золотої» молоді з оточення молодого Людовіка XIV. Дон Жуан не стільки порушник суспільних норм, скільки втілення негативних сторін цих норм. Сама розбещеність його поведінки є лише своєрідним виявленням розбещеності правлячих кіл. Дон Жуана суперечлива особистість, у якій паразитизм, аморальність, легковажність поєднуються з інтелектуальними здібностями, що суттєво відрізняє його від інших.

На думку дослідника французького класицизму В. Гриба, Дон Жуан антиномічний, у ньому є й хороше, і погане. Для драматурга Мольєра, як і загалом для класицизму, це досить нехарактерно, адже зазвичай у характері згідно з вимогами мала домінувати одна риса. Раніше вважали, що образ Дон Жуана подано в розвитку, що є порушенням норм класицистичного театру. Проте нині трапляється судження, що суперечливість цього персонажа зумовлена його лібертенством (Н. Пахсарьян).

Характер Дона Жуана розкривається через діалоги з іншими персонажами, різні його вчинки і події з його участю. Ось чому Мольєр вивів його з традиційного інтер'єру в зовнішній простір, порушуючи класицистичні правила єдності місця і єдності часу.

Дослідник А. Нямцу зазначає, що драматург не ставив перед собою мету розвінчувати героя, довести його моральну недосконалість. Його персонаж є породженням свого часу, тому він «носій» його стереотипів мислення, упереджень і суспільних норм поведінки. У той же час за цинізмом і ретельно задекларованим індивідуалізмом Дон Жуана приховується прекрасне знання потаємних сторін життя суспільства, етика якого заснована на лицемірстві і брехні. Надзвичайно показовий у цьому плані монолог героя: «Тепер цього вже не соромляться: лицемірство нині модний порок, а всі модні пороки сходять за добродієність. Роль людини з добрими принципами — найкраща з кращих ролей, що їх тільки можна зіграти».

У мольєрівській комедії є також епізоди традиційного сюжету, які отримують подальший розвиток і морально-психологічну аргументацію в ХХ ст. А. Нямцу зазначає, що в історії донжуніани комедія Мольєра зіграла приблизно таку роль, як і трагедія Й. В. Гете у сприйнятті сюжету про Фауста.

У світовій літературі існують сюжети, які розкривають глибинні філософські, моральні та естетичні проблеми. Такі сюжети є невичерпними й невмирущими, вони залишаються актуальними в різні часи, використовуються в різних видах мистецтва. Прикладом такого сюжету можна вважати легенду про Дон Жуана. Образ Дон Жуана є «вічним» образом у світовій літературі. Більше ста варіантів втілення цього образу є в світовому мистецтві. Найвеличніші майстри, геніальні поети, композитори, художники брали участь у створенні галереї портретів пристрасного іспанця, підкорювача жіночих сердець. У нього різні образи, але одне ім'я — Дон Жуан.

Матеріали до заняття

О.Забужко. Історія ордену: фінал. Герб лілеї. Notre Dame Dolorosa і її помста (2007)

В дійсності за «тінню російського класика» в «іспанській драмі» треба шукати в іншому місці — як не іронічно, в найочевиднішому: у заголовку. «Камінний господар» — це-бо не що, як відкрито заявлена *антитеза*, свого роду фехтувальний випад проти «Камінного гостя», підкреслено демонстративний, мов кинута рукавичка, *полемічний жест*, вицілений не стільки проти ні в чім, зрештою, не винного Пушкіна, **скільки** проти «Струве і всієї чесної компанії наших „старших братів»», з наміром показати їм, «до чого дерзость хохлацкая доходить». Вкотре повторю, що *кожен* заголовок Лесі Українки це найперший «шифр» до твору згадаймо: «придумати заголовок — то значить написати половину твору»!), і тому нема певнішої вказівки на *українське походження* «іспанської драми», ніж її нарочито «антипушкінський» титул: НЕ «гість»! господар! — наче звук герольдової сурми перед початком турніру.

Іншими словами, вона хотіла *від імени всієї української літератури* «переграти» російську на терені «світової теми» — і вона її «переграла» (і не тільки її!), «турнір» удався. У літературознавстві давно стало трюїзмом повторювати, що Леся Українка, процитую за Д. Чижевським, «підняла українську літературу на рівень світової», при чому мається на увазі насамперед *всесвітньо-історична «універсальність»* її тем, згрубша мовлячи — те, що Дон Жуан «заговорив по-українськи», і тепер «і в нас, як у людей»: «є „Дон Жуан” власний, не перекладений», та ще й «оригінальний тим, що його написала жінка» [Є. Ненадкевич]. Я ж стверджую, що повторене Д. Чижевським кліше слід читати *буквально*: вона справді, *verbatim*, *підняла*, викотила, як Сізіф «свою фатальну каменюку, нікому не потрібну» [Є. Ненадкевич], цілу систему *загублених смислів української історії* (НВ: «не політичної, а культурної»!) — на рівень «світової духовної історії» (курсив мій, в оригіналі ще точніше: «spiritual», «релігійної»! — О.З.), туди, де ті смисли вже природно й пластично, без жодних натяжок артикулюються в традиційних для європейської літератури культурно-символічних кодах, — попросту, дала тим смислам «інше життя» (і то настільки «інше», що ми, позбавлені її європейської ідентичности, — бо вона таки була, духовно, «європейкою українського походження»: ценз, який наша політична міфологія тепер несвідомо прагне компенсувати чисто формальним гаслом «членства України в ЄС», — уже й не бачимо чи її «світовими темами», кажучи за Зеровим, «коріння свого світу», чи, за Драгомановим, «свого національного добра»).

І ось тут-то по-новому висвітлюється для нас історичне значення її фемінізму.

(Цит. за виданням: *Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. — К.: Факт, 2007. — С. 402–403)

Завдання:

1. Дібрати цитати з комедії «Дон Жуан» для характеристики головного героя (в т.ч. іншими персонажами).

2. Підготувати повідомлення про інтерпретацію образу Дон Жуана у творах О. Пушкіна, Лесі Українки, М. Гумільова, М. Фріша та ін.

3. Прочитати міркування О. Забужко про своєрідність трактування образу Дон Жуана Лесею Українкою. Підготувати повідомлення «Чим відрізняється Дон Жуан Українки від мольєрівського».

Обов'язкова література:

1. *Мольєр Ж.-Б. Дон Жуан // Мольєр Ж.-Б. Комедії.* — К.: Дніпро, 1981. — 501 с., або *Мольєр Ж.-Б. Комедії.* — Х.: Фоліо, 2004. — 494 с.

2. *История всемирной литературы: В 9-ти томах.* — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 146–152.

Додаткова література:

1. *Гриб В.Р. Мольєр // Гриб В.Р. Избранные работы.* — М., 1956. — С. 356–390.

2. *Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій.* — К.: Факт, 2007. — 638 с.

3. *Нямцу А.Е. Легенда о Дон Жуане в мировой литературе.* — Черновцы: Рута, 1998. — 84 с.

Тема 6. Н. Буало як практик і теоретик класицизму (2 години)

1. Сатири Н.Буало:

- суспільно-етична проблематика;
- тема літературної критики;
- зображення міського побуту.

2. Трактат Буало «Мистецтво поетичне»:

- принципи класицизму;
- роль розуму в літературній творчості;
- полеміка з галантно-преціозною та бароковою літературою;
- складові літературної майстерності;
- характеристика ліричних та драматичних жанрів;
- постановка дилеми: правда чи правдоподібність;
- письменницька етика;
- відлуння трактату у всесвітній літературі.

3. Суперечка «древніх» і «нових», участь у ній Буало.

Основні поняття: *сатира, трактат, правдоподібність, суперечка «древніх» і «нових».*

Консультація

Нікола Буало-Депрео (1636–1711) — всесвітньо відомий як теоретик французького класицизму, проте сучасники знали його і як письменника. Буало писав вірші, зокрема «Станси до Мольєра» (1663), у яких визнав комедію Мольєра «Школа жінок» твором з глибокою проблематикою. Із дев'яти сатир, написаних Буало в 60-і роки XVII ст. науковці виокремлюють третю (іронічне

змалювання модних знаменитостей) і п'яту (уславлення шляхетності душі й розуму на противагу гордошам від високого соціального походження).

Головну увагу студентам варто приділити вивченню трактату «Мистецтво поетичне» (переклад українською М. Рильського). Буало писав цей твір п'ять років. Він систематизував уже діючі теоретичні принципи класицизму в струнку систему, виклавши їх легким і дотепним стилем, іноді з полемічними пасажами.

Трактат складається з чотирьох пісень. У першій пісні йдеться про загальні принципи поетичної творчості, у другій подано характеристику ліричних жанрів, у третій поет характеризує трагедію, епопею, комедію, а в четвертій розмірковує про моральність поета й критика, їхню суспільну відповідальність.

Для з'ясування ролі Буало в суперечці «древніх» і «нових», студентам потрібно прочитати статтю В. Бахмутського «На рубежі двох веков» із антології «Спор о древних и новых» (М., 1985). Суть суперечки становить ставлення до античного мистецтва: «древні» (Буало, Расін, Лафонтен) вважали його неперевершеним взірцем, «нові» (Ш. Перро, Б. Фонтенель) визнавали, що в сучасності виникають досконаліші твори, ніж у древності. Початком суперечки вважають 27 січня 1687 року, коли на засіданні Французької академії Шарль Перро прочитав оду «Вік Людовіка Великого». Буало написав про ставлення до поглядів «нових» серію епіграм, Ш. Перро кілька томів «Паралелей між древніми й новими...», Буало — «Роздуми про оду» й «Критичні роздуми про деякі місця із творів ритора Лонгіна». Найкраще погляди Буало на цю проблему висловлені в листі до Перро, який він написав у 1700 р. (після їхнього публічного примирення 4 серпня 1694 р.)

Примиренням Перро й Буало суперечка не закінчилася — новим етапом стали погляди перекладачів Гомера пана Ла Мота (який розділяв позицію «нових») і пані Дасьє (позиція «древніх») у 1714–1716 роках.

Значення суперечки «древніх» і «нових» вдало визначив В. Бахмутський: «Під час цієї суперечки виникають нові ціннісні категорії, які стануть важливими формантами культури XVIII ст.: ідея прогресу, свобода мислення й творчості, визнання розуму суверенного у своєму мисленні індивіда єдиним мірилом буття, нарешті, відмінна від класицистичного канону нова концепція античності не як ідеального дзеркала, а як контрасту сучасної цивілізації, уособлення природи, правди, природності й простоти» (Указ. джерело, с. 40).

Матеріали до заняття

Нікола Буало. Мистецтво поетичне (1674)

Аж ось прийшов Малерб — і вперше появив нам
Правдивий, чистий вірш у чергуванні рівнім,
Міць у порядку слів належним показав
І музі приписи обов'язкові дав.
Тож мова, мудрою очищена рукою,

Вже не разила нас безладністю гидкою,
Строфу свою поет за певним ладом вів
І забігать з рядка у другий вже не смів.
Усі Малербовим скорилися законам, —
І брати за взірць пораджено його нам.
Ставайте ж на його пошани гідний шлях,
Чистоти й ясності пильнуйте у словах.
Як не відразу вас я можу зрозуміти, —
Не хочу ум собі у здогадах томити,
Від марнословства він тіка тоді мерщій
І віри не дає поезії такій.
Бувають автори, що їхні думи тьмяні
В густому плавають, імлистому тумані,
Аж сонцем розуму його не розігнать.
Ви вчіться мислити, тоді уже писать.
Що справу ми собі здаємо виразніше,
То й наше твориво складається ясніше.
Рука не зрадить нас, як певна голова,
І легко ми тоді знаходимо слова.

(Перекл. з фр. М. Рильський;

Цит. за видан.: Буало Н. Мистецтво поетичне. —
К.: Мистецтво, 1967. — С.45–46)

Завдання:

1. Виписати афористичні вислови Буало про роль розуму в літературній творчості.
2. Порівняти визначення сонета в трактаті Буало і сучасному літературознавчому словнику.

Обов'язкова література:

1. Буало Н. Мистецтво поетичне. — К.: Мистецтво, 1967. — 136 с., або Рильський М.Т. Збір. творів: У 20-ти т. — Т. 9. Художні переклади. — К.: Наук. думка, 1985. — С. 198–223.
2. Буало Н. Сатиры // Европейская поэзия XVII века. — М.: Худ. лит., 1977. — С. 714–720, або Западноевропейская литература XVII в.: Хрестоматия / Сост. Б.И. Пуришев. — 3-е изд., испр. — М.: Высш. шк., 2002. — С.611–616.
3. История всемирной литературы: В 9-ти т.. — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 149–164.

Додаткова література:

1. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало Н. Поэтическое искусство. — М., 1957. — С. 7–52.
2. Спор о древних и новых / Сост., вступ. ст. и комментарий В.Я. Бахмутского. — М.: Искусство, 1985. — 472 с.
3. Эткнд Е.Г. Писатели Франции. — М.: Просв., 1964.

Тема 7. Французька класицистична проза 1660-1670-х років (2 години)

1. Жанрове розмаїття класицистичної прози: максими, листи, мемуари, казки.
2. Становлення жанру роману в літературі XVII століття: від галантно-преціозного стилю до прозорості і ясності класицизму.
3. Роман М. де Лафайєт «Принцеса Клевська»: морально-психологічний конфлікт; мотив обличчя і маски у творі; мотив двійництва: Немур — де Шартр; художній час у романі: історичний і психологічний; художній простір у романі: протиставлення паризького салону і заміського маєтку;
4. Стендаль про тип роману Лафайєт.

Основні поняття: максими, мемуари, морально-психологічний конфлікт, мотив двійництва, художній час, художній простір.

Консультація

Вивчаючи цю тему, рекомендуємо студентам зосередитися на «Максимах» Ф. Ларошфуко і романі М. де Лафайєт «Принцеса Клевська».

Свої «Максими» (1664) Франсуа Ларошфуко (1613–1680) створив у жанрі афоризма, який має такі ознаки: лаконічність, зміст зрозумілий і поза контекстом, судження сформульоване як парадокс. Приклади максим:

«Філософія торжествує над злигоднями минулого й майбутнього, але злигодні сьогоднішні торжествують над філософією»;

«Люди намагаються здаватись іншими, ніж вони є насправді, замість того, щоб стати такими, якими вони хочуть здаватись».

Своєрідним уособленням раціоналістичного світобачення, яке є філософською основою класицизму вважаються «Думки» (опубл. в 1670 р.) Блеза Паскаля (1623–1662). Чи не найвідоміша цитата з цього твору про людину як мислячу тростину: «Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть даже его уничтожит Вселенная, человек всё равно возвышеннее, чем она, ибо сознаёт, что расстаётся с жизнью и что слабее Вселенной, а она ничего не сознаёт... Будем же учиться хорошо мыслить: вот основной принцип морали».

Роман М. де Лафайєт «Принцеса Клевська» (1678) вважають першим у Франції психологічним романом, з глибоким трактуванням внутрішнього світу героїв і майстерним зображенням реальних життєвих ситуацій. Твір викликав зацікавлення в суспільстві одразу після публікації: його позитивні сторони й недоліки обговорювали в пресі. Суперечка про роман Лафайєт була не менш активна, аніж знаменита «суперечка про “Сіда”».

Роман писався з 1671 р. за участю Ларошфуко і Сегре. Основна тема твору — боротьба пристрасті і розуму — є темою класицистичної трагедії. Роман зображує вже не «ідеального героя», а звичайну людину, як розумів її Расін.

Дія роману відбувається в XVI ст., наприкінці правління Генріха II. Змальовуючи Лувр за останніх королів династії Валуа, мадам де Лафайєт відтворює атмосферу інтриг, суперництва, поєднання державних справ і почуттів і поступово підводить читача до висновку, що в такій атмосфері було дуже важко залишитися чесним і щирим. Письменниця зобразила зрозумілі читачеві переживання. Звернення до недавньої національної історії, точне відтворення історичного колориту мало бути ще одним доказом достовірності розповіді.

Філософія пристрасті в романі мадам де Лафайєт відповідає вченню Декарта, який вважав пристрасті корисною інтегративною силою, стверджував, що треба вміти ними користуватися. Пристрасті не залежать від людини, але вчинки людини залежать від її розуму, який повинен направляти пристрасть, пом'якшувати крайності. Щира і чесна, принцеса Клевська намагається опанувати почуття, що охопили її. Для неї любов до герцога Немурського — випадковість, хвороба, від якої потрібно вилікуватися. Вона прагне відокремити у своїх почуттях сферу думки і сферу пристрасті. Як розумна особистість, героїня робить все, щоб зберегти моральну чистоту: вона залишається вірною чоловікові, хоча зізнається про пристрасть до іншого, після смерті чоловіка — відмовляється вийти заміж за герцога Немурського. Звернемо увагу, що в неї є кілька мотивів, щоб діяти саме так: обов'язок зберегти вірність чоловікові, адже вона стала значною мірою причиною його смерті; з іншої сторони — вона не вірить у вірність герцога Немурського. Розум підказує їй, що чоловік назавжди зберіг би любов у шлюбі з нею, а герцог Немурський — з часом розлюбить її. Вона боїться мук ревнощів, принижень, тому обирає спокій. «Спокій» — поняття не романтичне, але це — раціональний вибір порівняно зі стражданнями пристрасті, прикладом яких став для неї чоловік. Зізнання дружини викликало в нього хворобливі ревнощі, неспокій і, зрештою, смерть.

Принцеса Клевська зображена розумною, чесною, принциповою. Однак чи щасливою?

У романі мадам де Лафайєт основним об'єктом художнього дослідження став внутрішній світ людини, життя людської душі. Життя серця показана автором глибоко, різнобічно, індивідуально. Драматизм, боротьба зосереджені не в інтризі, не в авантюрах, а в самому серці героя. Новизна роману Лафайєт зближує його з класичними трагедіями Ж. Расіна. Композиції в дусі класичної поезики властива простота і стислість дії, головна увага зосереджена на аналізі переживань героїв, на психологічному правдоподібному і узагальнено-типізованому розкритті характерів. Зрозуміла, точна й гармонійна мова, підпорядкована логічній структурі сюжету і характерів, робить цей роман одним з кращих зразків французької класичної прози. Творчість Лафайєт вплинула на розвиток французького роману у XVIII і XIX ст.; Стендаль бачив у «Принцесі Клевській» найпослідовніше втілення типу психологічного роману. У 1961 р. за

романом було знято однойменний фільм. Виконавицею ролі принцеси Клевської стала Марина Владі.

В історії художньої прози XVII століття «Принцеса Клевська» займає особливе місце. У плані жанру, як любовний роман, твір мадам де Лафайєт тяжіє до серії романів, що були популярні в першій половині століття. Разом з тим «Принцеса Клевська» протистоїть таким романам, принципово відрізняючись від них по суті своїй і за формою. Твір наближається в ідейно-художньому плані до літератури класицизму, що утвердилася в 60-х роках XVII століття. Тому роман «Принцеса Клевська» зазвичай цілком справедливо розглядають як один із зразків прози класицизму із деяким застереженням, бо сам жанр роману не входив в систему жанрів класичної школи, що культивувала переважно несюжетну прозу (Гуковська З.).

Обов'язкова література:

1. *Лафайєт М. де.* Принцесса Клевская. — М.: Гослитиздат, 1959. — 173 с.
2. История всемирной литературы: В 9-ти т. — Т. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 48–51.
3. *Стендаль Ф.* Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» // Стендаль Ф. Собрание сочинений: В 15 т. — Т. 7. — М.: Правда, 1959. — С.316-319.

Додаткова література:

1. *Гриб В.Р.* Мадам де Лафайєт // Гриб В.Р. Избранные работы. — М., 1956. — С.336–354.
2. *Забабурова Н.В.* Творчество Мари де Лафайєт. — Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1985. — 176 с.

Тема 8. Літературна творчість М. Опіца, П. Флемінга, А. Гріфіуса

(2 години)

1. М. Опіц як теоретик німецької літератури (нормативна поетика «Книги про німецьку поезію»).

2. Поєднання раціонально-логічного, дидактичного начала зі скорботними інтонаціями та трагічним стоїцизмом в поезії «Слово розради на лихоліття війни». Особливості композиції твору (структура логічного доказу).

3. А. Гріфіус – один із найвідоміших поетів німецького бароко. Ідеї скороминущості, суєтності, трагізму існування людини на фоні воєнних лихоліть.

4. Оптимізм поезії П.Флемінга.

Основні поняття: *поетика, стоїцизм, мотив суєтності, петраркізм.*

Консультація

Для розуміння особливостей літературно-історичного процесу в Німеччині в XVII столітті необхідно враховувати різні фактори: Тридцятилітня війна та її наслідки, роздробленість Німеччини, релігійні протиріччя між

протестантськими і католицькими землями, соціально-економічна відсталість — з одного боку, і посилення прагнення до культурної єдності — з іншого. До того ж Німеччина прагнула долучитися до загальноєвропейського культурного процесу, була відкритою для різних літературних впливів. Німецька філософія того часу також мала характерні особливості: сучасні вчені говорять про спробу своєрідного синтезу традиційно-релігійного та науково-філософського світоглядних принципів у деяких філософських системах.

Дискусійним є питання про літературні напрями XVII століття в Німеччині. Хоча німецьке літературне бароко — явище яскравіше за німецький класицизм, роль останнього теж важлива. Класицизм із закликами орієнтуватися на античні зразки та на французькі й італійські класицистичні канони сприяв подоланню культурного відставання Німеччини.

Велику роль у розвитку національної літератури відіграв Мартін Опіц (1597–1639), головна теоретична праця якого — «Книга про німецьку поезію» — стала нормативною для німецьких поетів. У цьому творі Опіц мав на меті створити теорію німецької поезії, він аналізував традиції античних мислителів, поетичні теорії ренесансної доби, наголошував на усвідомленому прагненні до упорядкованості у творчому процесі, захищав раціоналістичні правила, ієрархію жанрів, пропонував нові, суворіші принципи віршування тощо. Однак у власній творчості Опіц поєднував раціонально-логічне, алегоричне й дидактичне зі скорботними інтонаціями, з позицією трагічного стоїцизму, тому дослідники говорять про поєднання в його стилі бароко й класицизму.

Послідовниками М. Опіца стали Фрідріх фон Логау (1605–1655) і Пауль Флемінг (1609–1640). Логау — поет-сатирик, головний його твір — збірка «Три тисячі німецьких епіграм». Його твори були високо оцінені німецьким теоретиком і письменником XVIII століття Г.Е. Лессінгом. Флемінг — ліричний поет. У своїй любовній ліриці він подолав умовну схему петраркізму, любовні зітхання у нього часто завершуються сподіванням на краще, словами надії.

Зразками барокової поезії цього періоду є вірші Андреаса Гріфіуса (1616–1664). Його поезія пронизана ідеями скороминущості людського життя, трагічної розгубленості перед катастрофічністю буття, що притаманне естетиці бароко. Великий внесок зробив Гріфіус і в драматургію. Його називають фундатором німецької трагедії. В своїх творах він об'єднав традиції єзуїтської драми, англійського та німецького мандрівного театру, древньогрецьких драматургів. Трагедії Гріфіуса, насичені етично-філософськими роздумами, базуються на засадах поезики бароко.

У списку додаткової літератури до цієї теми студентам рекомендується прочитати повість Гюнтера Грасса «Зустріч в Тельгте», у якій сучасний автор, лауреат Нобелівської премії 1999 р., поєднав дві епохи. Зображуючи ще не такі далекі літературні події, а саме духовний досвід «Групи 47» (літературне об'єднання письменників, зокрема Борхерт, Белль, Грасс, Енценбергер та ін., які хотіли зобразити події Другої світової війни та повоєнного часу правдиво, без риторичних та ідеологічних прикрас), Грасс відтворив події Тридцятилітньої війни. Письменник вдався до художнього вимислу — такої

зустрічі, яку він описав, у 1647 р. не було, однак творча манера й художня своєрідність кожного митця відтворена достовірно, що надає можливість досліднику творчості Грасса А. Карельському зробити висновок: «Повість дійсно дає жваву і вражаючу картину німецької літератури того часу і в цьому сенсі має серйозні підстави називатися історичною».

Читаючи цей твір, студенти зможуть спостерігати за літературним життям Німеччини XVII ст. ніби з того часу, уловлюючи різноманітні «соковиті» деталі. Крім того, автор відчутно відображає сучасні проблеми на історичному матеріалі.

Матеріали до заняття

Мартін Опіц. Слово розради на лихоліття війни

То горе, то біда – не вільно й відітхнути.
За що припало нам цей біль терпіти лютий?
Адже прочани ми, хоч безліч маєм справ.
Сьогодні топчем ряст – на завтра й слід пропав.

Так отрясаймо прах, підносьмося душею
Над задрістю, над злом, над підлою землею,
Щоб не дрижали ми в остуді та в жару.
Мов діти боязкі. Уздрівши машкару.

Бо все навколо нас – одні фальшиві маски.
Печалей і страждань, ненависті і ласки.
І щастя мить легка – лиш пінява морська:
Шумує, виграє і безвісти зника.

Це сон. Проснись – нема. Десь він далеко лине.
Ми ж мусим уловить питоме і нетлінне,
Що нас не покида в часи жаских погонь,
Чого не роз'їда ні хвиля, ні вогонь.

І хату, і палац зруйнує ворог клятий,
Але відваги мур він не проб'є з гармати.
Він опоганить храм, окраде знов і знов,
А чистота твоя – для святощів покров.

Він скот поріже твій – лишиться хлібнезжертий.
Загарба в тебе хліб – а що він зробить смерті?
Він злото забере – а мужність при тобі.
Ти зранений знеміг – чеснота йде на бій.

Цькувать і обмовлять її, звичайно, можна,

Проте вона живе таки непереможна,
Мов нелинь молодий: його сокира тлить.
А він собі вроста в чорнозем та блакить.

Чесноту побороть минуцим дням несила,
Їй розум дарував свої могутні крила.
Її шанує бог, пристало в наші дні
Їй владаркою будь, а наймичкою – ні.

Лежатиме й лежить на денці серця потай,
Її не забруднить марнота чи турбота,
Не викраде у нас ніхто, ніяк, ніде.
Поміж оцих страхить вона не пропаде.

Андреас Гріфіус. Поезії

Сльози вітчизни року 1636

Спустошені ми вкрай, кругом росте зневіра.
Насильство диких орд, стрясає світ картеч
І навісна сурма, і кров'ю ситий меч —
Пожерли праці плід — пощо така офіра?

Горять міста довкруг, наругу терпить віра,
Жінки згвалтовані, знущань пекельний смерч,
Повсюди жах, ганьба, ти — раб і не переч,
Чума, руїни, смерть. Чиє стражданням міра?!

Через міські вали невпинно знов і знов
Три шестиліття вже потоком рине кров
І гори мертвяків спинили наші ріки.

Та що там жах, вогонь, голодна смерть, війна,
Що — біль, чума, ганьба, наруга ця страшна,
Коли скарби душі з нас вирвано навіки!

(Перекл. О. Жупанського)

Vanitas, vanitatum et omnia vanitas

(Марнота марнот і все марнота. — Латин.)

Все пусте (Екл., I. v. 2)

Куди не гляну — все на цьому світі тлінне:
Муруєш нині дім — він завтра упаде,
Де зараз місто ввись безпечно так росте,

Там буде стадо пастися спокійно.

Що пишно так цвіте — невдовзі всохне й згине,
Що пнеться над усе — є час і смерть на те,
Ось сонце сяяло, незчувся — дощ іде,
О Господи, усе таке невічне, плинне.

Людське життя, мов сон, минеться і тоді —
І титули, пиха — лиш булька на воді,
Яке ж то все пусте, що я так прославляю,

Все порохи й зола, солома на вогні,
Мов квітка в лузі, що зустрілася мені,
Та, про яку ніде й ніколи не згадаю.

(Перекл. О. Жупанського)

Г. Грасс. Встреча в Тельгте (1979)

Что было завтра, то будет и вчера. Не от нашего времени те истории, кои случаются ныне. Эта вот началась более трехсот лет назад. Как и многие другие. Так уж глубоки корни всего, что происходит в Германии. О затеявшемся некогда в Тельгте я пишу теперь потому, что один мой друг, который сплотил вокруг себя-коллег в сорок седьмом году нашего столетия, намерен праздновать семидесятилетний юбилей; а ведь на самом деле он старше, много старше, и мы, нынешние его друзья, отнюдь не впервые сидим и старимся вместе с ним.

(Цит. за виданням: Грасс Г. Встреча в Тельгте. — М., 1985. — С. 327)

В другом месте несколько человек сгрудились вокруг сидящего Грифиуса, раздобрившего в свои тридцать лет толстяка. Так раздули его, видимо, презрение к миру да печаль. Бюргерское платье на нем едва сходилось. Двойной подбородок подбирался к третьей складке. Вещал он громовым голосом, разя и без молний. К тесному кружку, рокоча, обращался как к человечеству и на вопрос, что есть человек, отвечал вереницей слепящих картин. Ответы гласили: все лишь видимость и мóрок. Грифиус изничтожал. Ему всегда внушало омерзение и то, что он делал. Сколько бы страсти ни вкладывал он в свои писания, с ще большим пылом изрыгал он проклятия тому, что писал. Недовольство написанным, а тем более напечатанным, не разлучалось у него с жаждой видеть напечатанным все им написанное — трагедии ли, кои с недавнего времени стекали с его пера, комедии или фарсы, которые он задумал. Потому-то он мог — едва наметив громозвучные сцены — тут же прощаться «с поэзией и прочей чепухой»: любой зародыш уже попахивал для него тлением. Уж лучше — вот только бы настал мир — приносить осязаемую пользу. Сословия в Глогау давно

зовут его стать их синдиком. Как чурался он в прежние времена изворотливой дипломатии Опица, а теперь необходимейшим кажется ему всякое дело, полезное общему благу. Когда — более даже, чем сама страна, — лежат в развалинах обычаи и законы, что еще можно противопоставить хаосу, кроме порядка? Только он один даст поддержку слепым и заблудшим. От цветистых пасторалей да мелодичных консонансов проку не будет.

Такое отвержение написанного слова исторгло из стоявшего в сторонке Логау готовые к печати шпрухи: из кожи будут хлебы, коль сапожник печь начнет. А Векерлин заметил: вся его, уже скоро тридцатилетняя, государственная лямка не перевесит и одной из его од: их все, и совсем новые, и успевшие одряхлеть, он намерен вскоре отдать в печать.

(Там же. — С. 346)

Завдання:

1. Порівняти зображення пошуку духовних цінностей у Опица („Слово розради на лихоліття війни”) і Гріфіуса („Сльози Вітчизни, рік 1636”).
2. Простежити втілення барокової концепції людини (іграшка в руках долі, тлінна істота) в поезіях Гріфіуса.
3. Дібрати приклади трансформації петраркізму в поезіях Флемінга.
4. Прочитати повість Г. Грасса «Зустріч в Тельгте» і визначити: які найважливіші літературні події та явища XVII ст. зображені у творі, написаному через три століття. У чому їхня актуальність?

Обов'язкова література:

1. *Поезія М. Опица, А. Гріфіуса, П. Флемінга* // Европейская поэзия XVII века. — М.: Худ. лит., 1977. — С. 184 – 195, 218 – 227, 233 – 247.
2. История всемирной литературы: В 9-ти томах. — Т.4. — М.: Наука, 1987. — С. 236 – 248.
3. *Гріфіус А.* Поезії / З німец. Переклав Олег Жупанський // Всесвіт. — 1990. — №4. — С. 125–132.
4. *Наливайко Д.* Сльози вітчизни // Всесвіт. — 1990. — №4. — С. 133–134.

Додаткова література:

1. История немецкой литературы: В 5-ти томах. Т.1. — М., 1962.
2. *Грасс Г.* Встреча в Тельгте // Грасс Г. Кошки-мышки. Под местным наркомом. Встреча в Тельгте. — М.: Радуга, 1985. — С. 325–411.

Тема 9. Роман Г.Я.К. Гріммельсгаузена «Сімпліссимус» як вираз проблемно-естетичного синтезу німецької романної прози (2 години)

1. Історія створення роману. Традиції іспанського крутійського роману і їх трансформація Гріммельсгаузенем (тип оповіді, калейдоскопічність, філософія випадку тощо).
2. Реальність і вигадка в романі. Тема Тридцятилітньої війни (1618–1648) у творі. Своєрідність утопічних картин у романі Гріммельсгаузена.
3. Реалістичні тенденції у творі: «вірність дійсності в цілому, а не в удавано достовірному зображенні окремих сцен і епізодів» (О. Морозов).
4. Історія головного героя роману. Сімпліцій і пікаро.

5. Поетика бароко в романі: поєднання умовного з живописною конкретністю, емблемно-алегорична образність, метафоричність, риторичність, контрастність, композиційні прийоми героїко-галантних романів тощо.

6. Вплив роману Гримальсгаузена на подальший розвиток європейської прози.

Основні поняття: *калейдоскопічність, емблемно-алегорична образність, реалістичні тенденції, поетика бароко.*

Консультація

Особливої уваги потребує вивчення німецького роману XVII століття, що був представлений і «низовим» і «високим» жанровими варіантами бароко. Центральне місце в німецькій романістиці займає роман Г. Гримальсгаузена «Сімпліссимус».

Ганс Якоб Крістоф фон Гримальсгаузен (1621/22–1676) пережив трагічні події Тридцятилітньої війни у війську, де перебував на посаді писаря. Після війни працював управителем маєтку і вів власне господарство (купив землю, відкрив трактир), пізніше виконував нескладні судові обов'язки. Основні твори написав після 1667 р. Останні роки життя тривали під час нової війни.

Вершина творчості Г. Гримальсгаузена — роман «Сімпліссимус», який мав велику назву — «Вигадливий Сімпліціус Сімпліссимус, тобто Докладний, невивгаданий і дуже пріснопам'ятний життєпис якогось щиросердного, дивоглядного й рідкісного волоцюги, або ваганта на ймення Мельхіор Штернфельс фон Фуксхейм...». Книжка була опублікована в 1668 р., але на титулі (щоб продовжити новизну її виходу друком) зазначили інший рік — 1669-й. Читача вразила й назва, й зображення на фронтисписі — загадкова істота з мало симпатичним обличчям, невеликими різьками й довгими гострими вухами. Істота стоїть на двох різних лапах — одна з копитом, інша з перепонками, як у качки; торс ніби чоловічий, тулуб пташиний, а хвіст з лускою, як у великої риби чи русалки. У руках це дивне створіння тримає книжку. На її розвороті спеціаліст з творчості Гримальсгаузена О. Морозов побачив численні зображення: «корона, ковпак блазня, рапіра, рюмка, гральні кості, вежа замку, корабель, сповите немовля, гармату на лафеті та ін.». Згідно з жанром емблеми, зображення має підпис, де істоту названо Фенікс і зазначено, що він любить сміючись говорити правду.

Сюжет роману розгортається навколо долі головного героя — Сімпліціуса (дослівно з латини «простак», «дивак»). Він є звичайною людиною XVII століття, такою, якою її зробили фатальні обставини й тяжкі випробування Тридцятилітньої війни та післявоєнного часу. Автор написав його історію, використавши засоби пануючого стилю бароко. Дослідники називають цей роман зразком літератури низового бароко, проте в ньому є прийоми літератури високого бароко: таємниця народження, несподівані зустрічі й упізнання, переодягання, драматичне кохання тощо.

Олександр Морозов вважає, що звернення до високої книжності було необхідне для створення особливої оповідної манери розповіді, що призводила до виникнення різкого контрасту поміж мовою та стилем, яким змальовані події, і тим, що відбувається насправді. Змішування різнорідних елементів не порушує єдності розповіді, а створює трагічну напругу чи посилює комізм: «Непрозירה ніч укрила мене, оберігаючи від небезпеки, але, як на мою темноту, вона не була достатньо темною, а того цікавився я в чагарях, куди доносилися до мене покрики катованих селян і спів солов'їв; сі пташки, не вважаючи на селян, котрих також почасти називають птахами, не обдаровували їх співчуттям, і солодкий сей спів не стихав заради їхнього нещастя, тому і я влігся бочком і погідно заснув».

Сімпліціссімус є уособленням «*tabula rasa*» — «чистої воскової дошки, на якій життя різьбить свої письмена, повчальний приклад риторичної проповіді. Проходячи через сповнене злигоднів життя, головний герой намагається його осягнути. Його думка спрямована не всередину себе, а в зовнішній світ, який він споглядає із жахом чи насміхом. Але він усвідомлює себе як особистість і особливий характер. «Не був би я справдешнім Сімпліціссімусом!» — вигукує він, підкреслюючи своєрідність своєї вдачі та свого розуміння речей».

Сімпліціссімус схожий на дурника з народної казки, який завжди перемагає несприятливі обставини. Проте Гріммельсгаузен створює панорамне алегоричне полотно свого часу, у якому простачок з іншими персонажами дохідливо ілюструє абстракції повчальними прикладами. «Виникає дидактичний триптих, у центрі якого перебуває сам Сімпліціссімус, а крила утворюють Херцбрудер, який уособлює життя праведника, що зрікся всього земного під впливом воєнних лихоліть і власних бід, майже безтілесний, і кривавий Олів'є — страшний приклад зашкарублого лиходія і запеклого грішника. Поміж ними, як двома одвічними початками добра та зла, і хитається, наче маятник, Сімпліціссімус — звичайний смертний, який потрапив у вир війни. Плаваючи життєвим морем, він виробив лукаві та гнучкі правила поведінки і моралі. Він не здатен засвоїти аскетичні ідеали Херцбрудера, але й не доходить до цілковитого морального падіння, як Олів'є».

У романі алегорія поєднана з утопією та сатирою, тому твір Гріммельсгаузена – це не просто довга історія одного персонажу на тлі багатьох інших, а узагальнено-типова картина історичної долі країни в надзвичайно драматичні, а то й трагічні часи.

Матеріали до заняття

Гріммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус

О ты, непостоянство! Переменчивы дела!
Себя в покое мнишь ты, летишь же, как стрела,
Обманчивый покой ввергает в заблужденье.
О, суета сует, о, скорое паденье!
Познал вещей я тленность и смерти произвол
И на себе самом я сей опыт произвел!
А посему и в книге твержу я неустанно,

Одно непостоянство на свете постоянно.

(Перекл. О. Морозова)

Завдання:

1. Дібрати приклади типів оповіді в романі: I, 2; I, 8; IV, 11-12 та ін.
2. Проаналізувати зображення утопії Муммельзеє (V, 10-17).
3. Дослідити значення і засоби творення алегоричних картин у творі (I, 15; VI, 3).
4. Виокремити барові мотиви у творі.

Обов'язкова література:

1. *Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус.* — М.: Худ. лит., 1976. — 559 с.
2. Гриммельсгаузен Ганс Якоб Крістоффель фон // Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник: У 2-х томах. — Т. 1. — Тернопіль: Богдан, 2005. — С. 488–491.

Додаткова література:

1. Морозов О. Простак, який, сміючись, говорив правду... // Всесвіт. — 1963. — № 9.
2. Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. — Л., 1984.

Тема 10. Творчість Дж. Донна: еволюція від ренесансно-маньєристських поезій до барокової лірики (2 години)

1. Життєвий шлях та етапи творчості Дж. Донна. Дискусійність проблеми визначення художнього стилю поета: маньєризм (Анікст О.А.), розрив з ренесансною традицією (Самарін Р.М.), бароко (Томашевський Б.В.), від маньєризму до бароко (Хрипун В.А., Горбунов А.М.) тощо.
2. Традиція і новаторство в жанрі сатири.
3. Жанр послання у творчості Дж. Донна. Організація художнього простору в диптиху «Шторм» і «Штиль».
4. Основні мотиви поезій Донна про кохання: античні (Овідій, Катулл), петраркістські, ідеї неоплатонізму.
5. Концепт: теорія і практика використання.

Основні поняття: маньєризм, послання, неоплатонізм, фабула, концепт, поезія “метафізиків”.

Консультація

Творчість Дж. Донна (1572–1631) — центральне й визначальне явище в англійській поезії XVII ст. Він звільнив англійське віршування з-під влади канонів і стереотипів (здебільшого іноземних) і утворив нові засади поезії, своєрідну поетичну програму самозаглиблення, самопізнання за допомогою мистецтва слова. При цьому, він не зосередився на самопізнанні, а встановлював і поглиблював зв'язки з людьми та світом, і по-новому, «очуднено» їх переосмислював. Донн був засновником поетичної школи «метафізиків». Загальна ідея «метафізичної поезії» — це вираження почуттів в поєднанні з напруженою роботою розуму, що спрямований в безмежність і прагне одкровення. Це був новаторський на той час сплав емоційного та інтелектуального начал в поезії, він відображував духовні пошуки тогочасної людини, прагнення зрозуміти складні філософські категорії — Бог, Час, Життя,

Смерть, Вічність та ін. Основні мотиви поезії метафізиків — відлюдництво, осуд суєтності життя, ставлення до природи як до храму чи молитовного дому. У будь-якому явищі вони шукали прихований сенс.

Першими термін «метафізична поезія» використали письменник Джон Драйден (1631–1700) і філолог Семюель Джонсон (1709–1784) з негативним відтінком; наприклад С. Джонсон писав, що метафізики, бажаючи вразити, не здатні захопити, вони прагнуть «вразити розум, а не схвилювати почуття». Метафізиками вважають таких поетів, як: Джордж Герберт (1593–1633), Ендрю Марвел (1612–1673), Річард Крешо (1612–1649), Абрахам Кроулі (1618–1667), Генрі Воен (1622–1696).

Ствердження можливості морального прозріння й осяяння людини завдяки неспокою її душі й діяльності розуму позбавляє поезію Донна мотивів трагічної безвиході. Його твори оптимістичні, бо поет «здійснив духовний прорив у сферу безкінечної Вічності» (С.-Т. Кольрідж). Аналізуючи творчість Донна, слід уважно простежити еволюцію його стилю від ренесансно-маньєристичних ранніх поезій до барокової лірики. Із ранніх поезій варто звернути увагу на епістолярний диптих «Шторм» і «Штиль» (див. Матеріали до заняття), у якому виразно простежуються ознаки маньєризму: дисгармонійне відчуття змінності, нетривалості світу, рефлексія, контрасти інтелектуальності й чуттєвості. У барокових поезіях виражена гармонійна єдність душі й тіла — «С добрим утром» (пер. Г. Степанова), «Розлука без туги» (пер. В. Коптілова) (див. там же) — у них урівноважено маньєристські контрасти й знайдено місце людини в безмежному Всесвіті.

Вірш «Розлука без туги» відомий використаним у ньому концептом, який уподібнює єдність душ закоханих до ніжок циркуля. Для опанування цим складним поняттям студентам варто запам'ятати таке визначення: «концепт — докладна й іноді вишукана метафора, яка може розростися в розгалужену метафоричну систему» (Б. Пурішев).

Детальніше природу концепта з'ясовує А. Горбунов. Він пише, що при вживанні метафори зазвичай відбувається перенос значення і один предмет уподібнюється до іншого, чимось схожого з ним, ніби показуючи його в новому світлі і тим відкриваючи ланцюжок поетичних асоціацій. Внутрішня механіка концепта складніша. Тут також один предмет уподібнюється іншому, але предмети ці зазвичай дуже віддалені один від одного і, на перший погляд, не мають нічого спільного. Поета в даному випадку цікавить не стільки зображення одного предмета з допомогою іншого, скільки взаємодія між двома несхожими предметами і ті асоціації, які виникають при їхньому зіставленні.

Першим звернувся до теорії концепта Джордано Бруно (1548–1600), який жив у Лондоні в 1583–1585 роках. Він писав у трактаті «Про героїчний ентузіазм» (1585), що Всесвіт — це «єдина багатовидна істота», у якій усі відмінності зрештою виявлялися якостями єдиного Божественного Начала і між протилежностями існував глибокий внутрішній зв'язок. Поет встановлює єдність багатогранних феноменів Всесвіту й виражає її у своїй творчості.

Відомо, що Дж. Бруно відвідував поетичний гурток Філіпа Сідні (1554–1586). Через літературний салон його сестри Мері Сідні трактат Бруно став відомим молодому Дж. Донну, що вплинуло на його лірику.

Матеріали до заняття

<p>John Donn. The Good-Morrow</p> <p>I wonder by my troht, what thou, and I Did, till we low'd? Were we not wean'd till then? But suck'd on countrey pleasures, childishly? Or snorted we in the seawen sleepers den? T'was so; But this, all pleasures fancies bee. If ever any beauty I did see, Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee.</p> <p>And now good morrow to our waking soules, Which watch not one another out of feare; For love, all love of ohter sights controules, And makes one little roome, an every where. Let sea-discoverers to new worlds have gone, Let Maps to other, worlds on worlds have showne, Let us possesse one world, each hath one, and is one.</p> <p>My face in thine eye, thine in mine appeares, And true plain hearts doe in the faces rest, Where can we finde two better hemispheares Without sharpe North, without desclining West? What ever dyes, was not mixt equally; If our two loves be one, or, thou and I Love so alike, that none doe slacken, none can die.</p>	<p>Джон Донн. С добрым утром!</p> <p>Да жили ль мы до дней любви? Едва ли... Иль не детьми грудными были мы? Иль не безумно целый век проспали В Пещере Семерых в объятых тьмы? Я внял, узнав, что есть на свете ты: Всё то, что мнил обличьем красоты, То были о тебе туманные мечты.</p> <p>Ну «С добрым утром!». Души наши рады, Глаза открылись, взглядами горя! Любовь в одно сковала наши взгляды, Нам целый мир из комнаты твоя! И нам с тобой не надобно иных Миров искать среди пучин морских; Наш мир – он ты и я! Один для нас двоих!</p> <p>Моё лицо в твоих глазах лучится, Твоё – в моих! Любовь у нас ясна! Два полушарья – это наши лица: На все четыре стороны – Весна! Разложится частей неравных смесь, Но если любим равно, значит, здесь Нам жить и жить с тобой, любя в веках, как днесь!</p> <p style="text-align: right;"><i>Перевод С. Степанова</i></p>
---	--

<p>Прощание, запрещающее печаль</p> <p>Как те, чья жизнь была чиста, Спокойно покидают свет, И шепчут их друзей уста: «Еще он дышит или нет?»</p> <p>Так мы не будем оглашать Рыданьями разлуки час, Чтоб наших чувств не оскверняют, Их выставляя напоказ.</p> <p>Страшит и мучает людей Движенье грузное земли,</p>	<p>Розлука без туги</p> <p>Коли, скінчивши свій достойний вік У колі вірних друзі в і сім'ї, Нас покидає чесний чоловік, Всі мужньо сльози стримують свої.</p> <p>Не будемо ж і ми в розлуки мить Сльозам і вигукам втрачати лік. Нехай чуття високі не сквернить Прилюдний плач і відчайдушний крик.</p> <p>Наводить на людей панічний жах Тяжке двигіння нашої землі.</p>
--	--

<p>А трепет звезд, хоть он мощней, Невинно блещет нам вдали.</p> <p>Для всех любовников земных Разлука – худшая из бед, Она безжалостно от них Уводит прочь любви предмет.</p> <p>Но мы не таковы с тобой, Нам не сулит разлука мук; В любви мы черпаем покой, Не нужно нам ни губ, ни рук.</p> <p>Мы спаяны, и мой уход – Как золото молот кузнеца – Нам наших душ не разорвет, А лишь расширит без конца.</p> <p>Моя душа с твоей срослась; Как ножки циркуля они, Лишь двинется одна, – тотчас Другая движется, – взгляни!</p> <p>И та, что в центре, за другой Следит, ушедшей в дальний путь; Ее возврата ждет домой, Чтоб, выпрямившись к ней прильнуть.</p> <p>Как ножки циркуля, навек С тобой мы связаны, мой друг. Определяя мой разбег, Ты мой начертываешь круг.</p> <p style="text-align: right;"><i>Перевод О. Румера</i></p>	<p>Та не лякає нас, як в небесах Зіткнуться сфери, сховані в і млі.</p> <p>Усім, кому кохання чаша втіх. Розлука студить полум'яну кров. Вона безжально забирає в них Те, чим на світі живиться любов.</p> <p>Та ми таких не знаємо розлук, Бо зовсім не таке кохання в нас. Йому не треба вуст, очей чи рук. Тому й не мучить нас прощання час.</p> <p>Бо наші душі — то душа одна. Хай я пішов — душа була і є. Лиш тоншає та більшає вона. Мов золото, що по ньому молот б'є.</p> <p>Отак зрослись моя й твоя душа. Мов циркуля дві ніжки золоті: Одна душа в дорогу вируша, А друга знає всі її путі.</p> <p>Вона звертає погляди свої До мандрівниці, шле свою любов І довго жде повернення її, Щоб поєднатися із нею знов.</p> <p>Така любов ніколи не мине. Ти там стоїш, де я колись стояв. Окреслюєш мій путь і ждеш мене, І зустрічаєш там, де я рушав.</p> <p style="text-align: right;"><i>Переклад Віктора Котнілова</i></p>
<p>З «Послань Крістоферу Бруку» Штиль</p> <p>Минула буря, тиранічний гнів В безглузді штилю раптом занімів. Мов від кінця хтось байку прочитав: Колода там, де бусол лютував. Шторм вичерпав себе, а може, й нас. Сміється небо з нас у тихий час. Розважливе — такі б мені ідеї! —</p>	<p>Як чудом він повернеться назад, То знадобиться наш сірчаний Бат, І вже напевно хмаркою над ним Куритиметься чорно-сизий дим, Як в клітці Баязет. що з нього кпили. Немов Самсон без кучерів і сили, Нудьгують кораблі. Навколо них, Як міради мурашок отих. Що імператорського змія з'їли, Човни рибальські море геть укрили. В цій мертвій тиші, де нема надій,</p>

Свічадом рівним любої твоєї
 Прослалось море. Ми над морем стали
 На кораблях, що з місця не рушали.
 Так виродився шторм у кволі хвилі.
 Натхнення вибух — у слова безсилі.
 Звелася люта велич нанівець —
 Так церква у вогні знайшла кінець.
 Вітрила ремонтує екіпаж,
 Немов лахміття, звис наш такелаж,
 Уламки — скрізь. У тій шаленій грі
 Було сигнальні збито ліхтарі.
 Тепер в легенях світу вітер стих,
 І тільки легіт вилітає з них.
 І друг, і ворог зникли вдалині.
 Наздоженеш їх, може, уві сні.
 Безумцю море — наче сине поле,
 За борт стрибне й не вернеться ніколи.
 Стрічаються у пащах лютих риб
 Ті, що раніше стрітись не змогли б.
 Та, може, хтось залишиться живий.
 Неначе отрок в печі вогняній.

Рятуюсь я від божевільн их мрій
 Про славу, про кохання та про мить,
 Яка мене від лих навек звільнить.
 Мету я втратив. Жити без мети,
 Коли ти боягуз, — не зможеш ти.
 За кожен хибний крок, за день борні
 На нас чигають муки пристрашні,
 Нам доля заздрісна готує кари,
 А ми не відведем її удари.
 Чи нам про вітер на морях бламати?
 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 Віктора Контілоєа

Завдання:

1. Виділити біблійні мотиви в першій і третій сатирах Донна, пояснити їхню роль в авторській концепції творів.
2. Проаналізувати послання «Штиль»: образна система (світ природи — соціум), метафоричні ряди (абсолютна нерухомість, опозиція горизонтального/вертикального, стан води), гра зі словом тощо.
3. Простежити, як елементи фабули «Шторма» використані в «Штилі» (прийом «перевернутості фабули»).
4. Визначити засоби творення і функції образів-концептів в поезіях «С добрим утром», «Разбитое сердце», «Прощание, запрещающее печаль».

Обов'язкова література:

1. *Донн Дж.* Вірші // Всесвіт. — 1976. — № 3, або Світанок. — К., 1978.
2. *Донн Дж.* Стихотворения. — Л.: Худ. лит., 1973. — 168 с.
3. *Донн Дж.* Стихотворения // Европейская поэзия XVII века. — М.: Худ. лит., 1977. — С. 52–79.
4. *Горбунов А.Н.* Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика первой половины XVII века. — М.: Изд-во МГУ, 1989. — С. 5–72.

Додаткова література:

1. *Донн Дж.* Песни и песенки. Элегии. Сатиры / На англ. и русск. яз. — СПб.: Symposium, 2000. — 660 с.
2. *Каратеева Т.Е.* «Штиль» Джона Донна в контексте трёхчастного цикла стихотворных посланий // Anglistika: Сб. статей по литературе и культуре Великобритании. Вып. 8. — М., Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. — С. 21–36.
3. *Макуренкова С.А.* Джон Данн: поэтика и риторика. — М.: Академия, 1994. — 208 с.
4. *Томашевский Б.* Поэзия Джона Донна // Донн Дж. Стихотворения. — Л.: Худ. лит., 1973. — С. 5–16.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

з модуля I «Історія зарубіжної літератури XVII століття»

1. Назвіть календарні межі літературної епохи «XVII століття».
2. Який літературний напрям називається бароко?
3. Які теоретичні праці про бароко, написані в XVII ст., вам відомі? Розкрийте їхню суть.
4. Назвіть основні мотиви та концепти барокової літератури.
5. Який метафоричний сенс назви філософсько-релігійної драми П. Кальдерона «Життя — це сон»?
6. Чим відрізняються гонгоризм і концептизм? А що мають спільного?
7. Що таке кончетто?
8. Який жанровий різновид роману називається крутійським?
9. Який тип літературного персонажа називається пікаро? Наведіть приклад з художнього твору.
10. Який напрям переважав у німецькій літературі XVII ст.?
11. Яка історична подія кардинально вплинула на розвиток Німеччини в XVII ст.?
12. Які письменники XX ст. вивчали і популяризували англійську метафізичну поезію XVII ст.?
13. Назвіть основні мотиви поезії Дж. Донна.
14. Що таке концепт? Наведіть приклади концептів із поезій Дж. Донна.
15. Який літературний напрям називається класицизмом?
17. У якій країні класицизм досяг найбільшого розквіту в XVII ст.? Чому?
18. Який теоретичний трактат XVII ст. став узагальненням і систематизацією основних канонів класицизму у Франції?
19. У якому виді літературної творчості у Франції класицизм утілювався найповніше?
20. У чому своєрідність трагедій П. Корнеля?
21. У чому своєрідність трагедій Ж. Расіна?
22. Яким Мольєр був актором і директором театру?
23. Чому більшість комедій Мольєра критики називають «високими»?
24. Чому національний театр в Парижі Комеді Франсез називають Домом Мольєра?
25. Які художні твори про XVII ст., написані в наступні епохи, вам відомі?

МОДУЛЬ II

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVIII СТОЛІТТЯ

Вивчаючи історію зарубіжної літератури XVIII ст., студенти мають сприйняти її в усьому розмаїтті художніх напрямів, жанрів і творчих особистостей відповідно до сучасного наукового бачення. Нині відбувається активне переосмислення історико-літературного процесу, результати якого зафіксовані в науковій літературі та частково в навчальній.

Традиційно хронологічні межі XVIII століття як самостійної історико-літературної доби визначалися спеціалістами між двома революціями — «славною» англійською (1688–1689) і Великою французькою (1789–1794). Нині зауважується певна умовність такої хронологізації. Сучасні науковці вважають, що просвітницькі ідеї зародилися в Англії на початку 1700-х років, досягли вершини в середині століття у Франції та перейшли в нову якість в останній третині століття в Німеччині. Просвітницький рух поширився і в інших країнах Європи: в Італії, Іспанії, Російській імперії та ін.

Тривалий час XVIII ст. в історії культури та літератури трактували як «століття Просвітництва», акцентуючи в цьому понятті соціологічний зміст і розглядаючи його як ідеологічну підготовку до революції. Однак «метою просвітницького руху не були і не могли бути лише політичні зміни, тим більше такі радикальні, як революція. Він містить в собі і елементи соціальної трансформації, і перегляд традиційних форм знання, і технологічні зсуви, і нові філософські, культурні ідеї» для удосконалення людини як особистості (Н. Пахсарьян). Головні ідеї Просвітництва мали загальнолюдський характер, наприклад: віра в людський розум і його здатність забезпечити прогрес людства; захист наукового і технічного пізнання; релігійна та етична терпимість; захист невід'ємних природних прав людини і громадянина; боротьба проти станових привілеїв та тиранії тощо.

Нині Просвітництво сприймається як теоретичне підґрунтя розвитку мистецтва того часу. Під цим терміном розуміють ідейний рух кінця XVII ст. — XVIII ст., заснований на раціоналізмі, розповсюдженні знань, визнанні природних і політичних прав людини.

Просвітництво поширилося на всю Європу й Північну Америку, різні сфери культури: філософію, соціальну думку, політику, мораль, етику й естетику, літературу й мистецтво. Уперше цю назву використав І. Кант (1724–1804) у статті «Що таке Просвітництво?», хоча самі просвітники називали себе філософами. Кант писав: «Просвітництво — це вихід людини зі стану неповноліття, у якому вона перебуває з власної провини. Неповноліття — це невміння послуговуватися власним розумом... Наважся бути мудрим! А так зручно перебувати неповнолітнім! Немає потреби мислити, якщо є можливість заплатити. Цією нудною справою нехай займаються інші. Для Просвітництва необхідна свобода...»

Можна підсумувати, що сама назва зумовлена глибокою вірою діячів руху в «просвіту та її перетворюючу дію» (Д. Наливайко).

Генетично Просвітництво учені пов'язують з ренесансним гуманізмом, виокремлюючи такі спільні риси: боротьба з духовною диктатурою церкви; віра в розум, його безмежні сили й можливості; довіра до природи; історичний оптимізм. Водночас є й відмінне: послідовне заперечення феодального світопорядку як застарілого; наполегливе ствердження нових відносин між людьми, нових ідеалів і цінностей, що здавалися загальнолюдськими; (з другої половини XVIII ст., особливо у Франції) специфічний, «просвітницький характер» літератури й мистецтва — практична мета, пропаганда суспільних ідеалів і переслідування забобонів.

Для характеристики основних літературних напрямів XVIII ст. радимо студентам скористатися матеріалами посібника Н. Пахсарьян «История зарубежной литературы XVII–XVIII веков» (М., 1996) (далі матеріал викладено за цим посібником, С. 59–68). Автор зауважує, що зазвичай у підручниках окреслювалася така картина взаємодії та еволюції літературних напрямів: у першій половині XVIII століття розвивалися просвітницький класицизм і (переважно в романі) просвітницький реалізм, а в другій – сентименталізм і передромантизм. Однак така схема не відповідає реальному розвитку мистецтва і літератури в XVIII ст. Поняття «просвітницький реалізм» належить до дискусійних: по-перше, воно має прозорий оцінювальний характер і мало пов'язане з реалізмом як літературно-історичним терміном, що відноситься до кола художніх явищ XIX ст.; по-друге, слово «реалізм» якнайменше підходить для визначення особливостей просвітницької літератури, що була завжди відкрито тенденційною, прагнула до моралізаторства і дидактизму (Л. Гінзбург). Крім того, поетика просвітницької літератури здатна включати в себе і художні прийоми класицизму, рококо, сентименталізму. Загалом, в кожному літературному напрямі XVIII ст. можна простежити його «просвітницький» і «непросвітницький» варіанти. Сучасне літературознавство визначає такі головні літературні напрями у XVIII ст.: класицизм, рококо і сентименталізм.

Класицизм XVIII ст. має свої особливості. У теорії цього напрямку посилюється тенденція до оцінки власної естетики як «істинного стилю». Класицисти вважали, що тільки за допомогою розуму, здорового глузду можливо здобути (винайти) істину, але здоровий глузд в просвітницькому класицизмі має на увазі ще й високу громадянську проблемність творів. Прагнення розвивати ідеї «правильного мистецтва», узагальнювати його закономірності, породжує у XVIII ст. естетику як окрему науку. Однак правила та закони естетичної творчості виводять вже не тільки з античних джерел, але й зі спадщини французьких класицистів XVII ст.

Класицизм XVIII ст. більше керується категорією смаку, ще не індивідуального, а загального для розумних культурних людей. Ця категорія не заперечує розмаїття, що зумовило виникнення значної кількості варіантів класицизму в той час – і національних, і соціально-політичних, і «ідеологічних», і просто індивідуальних.

Саме поєднання завжди притаманного класицизму тяжіння до абстрактно-узагальненого й посиленого інтересу до індивідуального вчені

вважають специфічною ознакою нового класицизму. Це свідчить про важливі зміни в класицистичній характерології: характер у XVIII ст. починає означати не типове, а скоріше те, що не є типовим.

Крім того, учені зазначають, що класицистичними тенденціями просякнутий весь культурний простір століття, вони проявляють себе на різних етапах літератури і в різних жанрах. На той час ще зберігає своє значення жанрова ієрархія, і класицизм найбільш виявляється насамперед у «високих» творах — трагедії, одах, епопеї, тощо.

Назва напряму рококо утворена від французького слова *rocaille* – мушля за аналогією зі словом «бароко».

Література рококо займає особливе місце у вивченні літературних напрямів XVIII ст. Вона недостатньо досліджена у вітчизняному літературознавстві; навпаки, зарубіжні вчені вважають, що рококо — провідний стиль XVIII ст., і відносять до нього майже всі художні досягнення епохи.

Художнє світобачення рококо базується на осмисленні нових суспільно-політичних і морально-психологічних процесів, що відбувалися в Західній Європі на початку XVIII ст.: дріб'язковість політичних конфліктів (на відміну від великих драматичних подій попереднього періоду), що поглиблювала кризу «героїчного», занепад феодальної системи; фінансові складнощі разом з бажанням розкоші; складна еволюція психології суспільства. Література рококо позиціонується як гра, що приносить радість і насолоду і говорить про серйозні проблеми (насамперед приватного, інтимного існування людини) легко, невимушено, витончено. Характерні риси цієї манери: грайливість, м'якість, винахідливість, скептицизм, інтимність, мистецтво натяку. Головна сфера дослідження – інтимна психологія приватної людини.

Розвиток рококо не був рівномірним в країнах Західної Європи: достатньо рано воно з'явилося (але не сформувалося в самостійний літературний напрям) в Англії; дискретно розвивалося в Німеччині (ранні зразки на межі століть, і зріле рококо вже в другій половині XVIII ст.). Найбільш активний і постійний розвиток рококо відбувається у Франції. Основні жанри: «легка поезія» (невеликі ліричні форми та поеми), чарівні казки, фантастичні повісті, комедії масок, соціально-психологічні романи.

Сентименталізм як літературний напрям сформувався пізніше ніж інші, приблизно у 40-х роках XVIII ст., хоча окремі його тенденції з'явилися раніше. Термін пов'язаний з появою в 1768 році роману англійського письменника Л.Стерна «Сентиментальна подорож Францією та Італією».

Соціокультурний генезис сентименталізму такий же, як у рококо. Філософським підґрунтям напряму називають сенсуалізм: теорія Дж. Локка і особливо Шефтсбері, який вважав, що мораль закладена у природі людини. Він розробляв категорію «морального почуття» і стверджував, що «мудрість швидше – від серця, ніж від розуму». Ранній сентименталізм тлумачить «природність» натури людини як потребу і можливість добродесної поведінки, і тому на першому етапі розходиться з рококо, а є близьким до просвітницьких ідей виховання людини, розбудови життя, покращення світу. Їх зближує і увага до людей із третього стану. Завдяки меланхолічним інтонаціям, переважному

зображенню «сільського життя», спілкування людини з природою відбувається еволюція сентименталізму в бік руссоїстського варіанту Просвітництва, що веде до полеміки з просвітницькими ідеями прогресу цивілізації. Почуття розглядаються вже не як «засіб морального мислення», а як емоційність, яка протиставлена розсудливості. У пізньому «передромантичному» сентименталізмі посилюється увага до ірраціонального, загадкового в людській душі і в світі, яка свідчить про тяжіння до таємничого, непізнаного, що стане характерним для романтичної літератури ХІХ ст.

Преромантизм (фр. preromantisme — передромантизм) визначається як перехідний напрям від ХVІІІ ст. до ХІХ, однак оскільки хронологічно він перебуває в межах зазначеної епохи, подаємо його характеристику. Під цим терміном розуміємо сукупність ідейно-стильових тенденцій у європейській літературі другої половини ХVІІІ — початку ХІХ ст., які не пориваючи з сентименталізмом, передбачали появу романтизму, заперечували культ розуму, притаманний класицизму й Просвітництву.

Основні риси: поетизація емоцій: таємничість і загадковість замість пристрасної чуттєвості сентименталізму; втеча від реальної дійсності на природу: не звичайні форми тогочасного побуту, а мандри в екзотичні країни або середньовічне минуле; виняткові пригоди персонажів розгортаються на фоні руїн середньовічного замку, диких скель тощо; інтерес до фольклору (Дж. Макферсон, «Пісні Оссіана, сина Фінгала», 1765); найвідоміші жанри — балади (Томас Чаттертон, «Брістольська трагедія», 1768), готичний роман (чорний роман, роман жахів) : середньовічна тема, атмосфера жахів і таємниць, мелодраматичний сюжет, фантастичні мотиви, екзотичний пейзаж (Горес Уолпол, «Замок Отранто», 1764).

Слід звернути увагу на те, що всі літературні напрями ХVІІІ ст. розвиваються, еволюціонують, взаємодіють протягом всього століття. Особливе місце в літературній панорамі століття займають твори, що вбирають в себе тенденції двох або більше літературних напрямів, мають «змішану» поетику.

ТЕМАТИКА ЛЕКЦІЙ

Лекція 1. Література XVIII ст.: загальна характеристика, основні літературні напрями, стилі. Жанрова система англійської літератури XVIII ст. (2 години)

Хронологічні межі літератури XVIII століття. Основні соціокультурні та історичні події зазначеного періоду. Розвиток науки та філософії, їхній вплив на літературний процес. Огляд традиційної схеми взаємодії літературних напрямів. Дискусійні аспекти визначення поняття «просвітницький реалізм». Філософські та естетичні домінанти головних літературних напрямів XVIII століття — класицизму, рококо, сентименталізму, преромантизму.

Періодизація розвитку англійської літератури. Розмаїття жанрової системи: пастораль, есе, поетичне послання у творчості А. Поупа; ода і елегія у творчості Т. Грея; жанрові різновиди романів: епістолярний, сентименталістський, готичний; комедія (Р.Б. Шерідан). Творчість Д. Дефо. Творчість Дж. Свіфта.

Основні поняття: *Просвітництво, «просвітницький реалізм», класицизм, рококо, сентименталізм, преромантизм.*

Лекція 2. Виникнення та розвиток літератури сентименталізму і преромантизму в Англії (2 години)

Виникнення сентименталізму (друга половина XVIII ст.): творчість Д. Томсона (цикл творів «Пори року»), Е. Юнга (поема «Скарга, або Нічні думи про життя, смерть і безсмертя», 1742–1745), Т. Грея («Елегія, написана на сільському цвинтарі», 1751), Л. Стерна («Сентиментальна подорож Францією та Італією», 1768; «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена», 1760–1767). Вплив на сентименталізм філософських ідей ідеалістичного сенсуалізму (Д. Юм).

Преромантизм кінця XVIII ст., поетизація емоцій: таємничість і загадковість замість пристрасної чуттєвості сентименталізму; втеча від реальної дійсності на природу: не звичайні форми тогочасного побуту, а мандри в екзотичні країни або середньовічне минуле; виняткові пригоди персонажів розгортаються на фоні руїн середньовічного замку, диких скель тощо; інтерес до фольклору (Дж. Макферсон, «Пісні Оссіана, сина Фінгала», 1765); найвідоміші жанри — балади (Томас Чаттертон, «Брістольська трагедія», 1768), готичний роман (чорний роман, роман жахів): середньовічна тема, атмосфера жахів і таємниць, мелодраматичний сюжет, фантастичні мотиви, екзотичний пейзаж (Горес Уолпол, «Замок Отранто», 1764).

Формування жанру готичного роману (Г. Уолполл, «Замок Отранто»).

Творчість Р. Бернса (1759–1796) як «...одного з найбільших поетичних геніїв, породжених XVIII ст.» (Гете). Аналіз поетичної творчості: «Моя любов — рожевий квіт...», «Тем О'Шентер», «Чесна бідність», «Дерево свободи», «В горах моє серце...». В. Мисик як перекладач творів Р. Бернса українською мовою.

Основні поняття: *Просвітництво, сентименталізм, преромантизм, готичний роман, балада.*

Лекція 3. Французька література XVIII ст. (2 години)

Періодизація розвитку французької літератури. Розмаїття жанрової системи. Традиції крутійського роману в творчості А. Р. Лесажа («Жиль Блас»). Розвиток літератури рококо: французький роман першої половини XVIII ст. (Маріво, Кребійон, абат Прево). Роман Прево «Манон Леско» як один із найяскравіших зразків французького рококо.

Творчість Вольтера: філософські погляди, етапи творчості, драматургія, філософські повісті. Дідро-романіст. Видання «Енциклопедії...». Творчість Руссо і руссоїзм. Новаторство Руссо у створенні сентименталістського роману, зокрема жанру епістолярного роману.

Творчість П. Бомарше: «Мемуари», трилогія про Фігаро. Комедія «Одруження Фігаро» на українській сцені: своєрідність трактування образу головного персонажа.

Основні поняття: *крутійський роман, рококо, класицизм, крутійський роман, філософська повість, руссоїзм, епістолярний роман, трилогія, комедія.*

Лекція 4. Німецька література XVIII ст.: здобутки та вплив на світовий літературний процес (2 години)

Огляд вітчизняних літературознавчих досліджень про історію німецької літератури XVIII ст., проблеми її вивчення.

Основні здобутки німецької літератури XVIII ст.: Готшед Й.К. (заперечення бароко, утвердження класицизму, театральна реформа, формування німецької літературної мови); Вінкельман Й. (заклик наслідувати античне мистецтво); Клопшток Ф.Г. (поема на біблійний сюжет, наслідування Мільтона); Лессінг Г.Е. (теоретичні трактати, драми); Віланд К.М. (фантастична віршована казка «Оберон», роман «Історія абдеритів»); Й.Г. Гердер; Клінгер; Бюргер.

Ф. Шиллер і Й.В. Гете як «різні грані одного діаманту» — мистецтва слова. Спільне і відмінне в життєвому шляху письменників. Своєрідність природи таланту митців (за Г. Кочуром): Шиллер — співець особистої свободи і шляхетних ідеалів; Гете — поет природи, він видобуває поезію із дійсності, коли інші поети поетизують дійсність. Аналіз етюдів Гете «Природа». Спільні проекти Гете і Шиллера: ксенії, балади.

Основні драматичні твори Шиллера: «Розбійники», «Підступність і кохання», «Марія Стюарт» та ін.

Найвідоміші твори Гете: «Страждання молодого Вертера» і «Фауст».

Історія створення роману «Страждання юного Вертера», сприйняття його сучасниками і в подальші часи. Духовний світ Вертера: ставлення до людей,

природи, виявлення почуттів, коло читання тощо. Сенс останнього вчинку Вертера. Ознаки сентименталізму в романі.

Історія створення філософської трагедії «Фауст», переосмислення народної легенди про Фауста, специфіка казково-фантастичного і міфологічного у творі. Особливості композиції твору: структура, ліризм «Присвяти», ідейно-художнє значення «Прологу в театрі», символіко-філософське значення «Прологу на небі», художня логіка послідовності випробувань героя, неоднозначність фіналу твору. Аналіз ключових сцен для розуміння образу Фауста: За міською брамою; Кабінет Фауста; Вечір (Фауст вперше в кімнаті Маргарити) та ін. Колізія Фауст — Мефістофель, її філософський, символічний, морально-етичний сенс. Художня майстерність Гете в зображенні почуттів Фауста і Маргарити. «Фауст» як синтез ідейно-художніх здобутків епохи Просвітництва, здійснений в добу романтизму.

Основні шляхи розвитку фаустівської теми у світовій літературі: романтики — вічний мандрівник, сповнений світової скорботи (Шаміссо, Граббе, Байрон); реалізм — заборонене бажання (Растіньяк, Шагренева шкіра); модернізм — диявольська спокуса (Уайльд). Пародійний аспект: «Розбитий глечик» Клейста, «Швець та нечиста сила» Чехова, «Зірка Соломона» Купріна, «Москва–Петушки» В. Єрофєєва. Українські ремінісценції: «Записки кирпатого Мефістофеля» Винниченка, «Ходить Фауст...» Тичини, драма «Фаустина» І. Кочерги, «феєрична трагедія» «Ніж у сонці» Драча, «Фавстівська ніч» Є. Маланюка.

Основні поняття: *театральна реформа, бароко, класицизм, рококо, сатиричний роман, рух «Буря й натиск», епістолярний роман, філософська трагедія, фаустівська тема.*

ПЛАНІ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

Семінар 1

Даніель Дефо. «Робінзон Крузо» (2 години)

1. Історія створення роману Д. Дефо. «Робінзон Крузо».
2. Просвітницькі ідеї в романі.
3. Образ Робінзона: портрет, риси характеру, роздуми, засоби зображення.
4. Образ П'ятниці як втілення «природної людини».
5. Роль картин природи в романі.
6. Особливості оповідної манери Д. Дефо.

Основні поняття: *Просвітництво, роман виховання, природна людина, пейзаж.*

Консультація

Доцільно розпочати вивчення західноєвропейської літератури XVIII ст. з літератури Англії, бо соціально-історичні фактори (швидкий розвиток буржуазних відносин) сприяли більш ранньому прояву просвітницьких ідей в країні та обумовили відчутний їхній вплив на інші європейські країни.

У XVIII ст. в Англії зростає інтенсивність духовного, суспільно-політичного й культурного життя. Значна частина англійців сприйняла просвітницькі ідеї та намагалася слідувати їм. Поширенню просвітницьких ідей сприяла філософія Джона Локка (1632–1704). Його праці «Спроба про розум людини» (1690), «Думки про виховання» (1693) визначили майже «на століття погляди письменників-просвітників на природу людини, на можливості, закладені в ній від природи, умови їхнього розвитку, на свідомість людини та її ставлення до світу» (А. Єлістратова). Водночас впродовж століття розвивалася й непросвітницька література, поступово зростала роль антипросвітницьких тенденцій.

У першу третину століття в Англії розвивалися різноманітні жанри: публіцистичні та філософські трактати, памфлети, есе, трагедії, комедії, поеми та романи. Значну роль відіграла журналістика, зокрема сатирична морально-описова есеїстична проза, яка друкувалася в журналах Джозефа Аддісона (1671–1719) і Річарда Стіла (1672–1729) — «Балакун» (1709–1711) і «Глядач» («The Spectator», 1711–1712). Ці видання виходили щодня («Глядач») або через день («Балакун») і пропагували естетичні погляди, які відповідали настроям нового століття в різних сферах, у тому числі й у літературі. Так цікавими й сміливими були публікації Аддісона про Шекспіра й Мільтона. Зразки прози Аддісона і Стіла можна прочитати в антології «Англія в памфлеті» (див. список додаткової літератури).

У поетичній творчості у цей період найвизначніші здобутки належать Александру Поупу (1688–1744), однак провідне місце належить художній

прозі, таким відомим письменникам, як Даніель Дефо (1661–1731) та Джонатан Свіфт (1667–1745) (див. тему для самостійної роботи).

Вивчаючи творчість Д. Дефо, варто пам'ятати, що він, на відміну від Свіфта, Поупа, Аддісона й Стіла, орієнтувався не стільки на досвід літератури класицизму, скільки на традиції літератури подорожей і жанр шахрайського роману (А. Єлістратова). Певною мірою вплинула на формування стилю й різнобічність інтересів Д. Дефо, зокрема, крім журналістської та літературної діяльності, також його комерційні спроби, які закінчувалися переважно банкрутством, участь у повстанні проти короля Якова II (1685). За публікацію памфлета «Найкоротший шлях розправи з дисидентами» (1702) Дефо був ув'язнений і засуджений до стояння біля ганебного стовпа. Унаслідок цього він написав «Гімн ганебному стовпу» (1703), і покарання перетворилось на визнання.

Найвідоміший твір Дефо — роман «Робінзон Крузо», який він написав у 59 років, перша частина цієї видатної книги опублікована в 1719 році.

Задум роману виник на основі реальної історії, що сталася з шотландським моряком Олександром Селькірком, який упродовж чотирьох років (1704–1708) прожив на безлюдному острові Хуан Фернандес у Тихому океані. Літературними джерелами стали: книжка Роджерса «Плавання навкруги світу» (1712) і нарис Р. Стіла «Історія Олександра Селькірка».

Проза Дефо — ділова, проста, буденна і точна. Просвітницькі ідеї побачив у романі Ж.Ж. Руссо — «надзвичайно вдалий трактат про природне виховання»; «ця книжка буде першою, яку причитає мій Еміль; вони тривалий час становитиме всю його бібліотеку й назавжди займе в ній почесне місце. За нею ми будемо звіряти ступінь розвитку наших суджень; і поки наш смак не буде зіпсований, її читання завжди буде нам приємним» (Еміль, або Про виховання) (1762).

Вивчаючи знайомий із дитинства роман «Робінзон Крузо», проаналізуйте його жанрову своєрідність: на думку А. Єлістратової, у ньому є ознаки таких жанрів, як подорож, автобіографічний пригодницький роман, «роман виховання», белетризований виклад економічних теорій, алегоричний твір (особливо третя частина). Зверніть увагу на вивчення таких питань: історія Робінзона як етапи розвитку людства від варварства до цивілізації; образи Робінзона та П'ятниці як варіантів «природної людини»; розвиток теми виховання та навчання — провідної в літературі Просвітництва. Уважно перечитайте слова батька Робінзона про вибір життєвого шляху (див. Матеріали до заняття). Поміркуйте: інтереси якого соціального стану виражені в цьому епізоді.

Для об'єктивнішого уявлення про талант Дефо, слід ознайомитися також з пізніми романами письменника «Молль Флендерс» (1722), «Роксана» (1724). Про роман «Молль Флендерс» Антуан Прево, автор роману «Манон Леско» (1731) сказав: «новий роман... роман, який зважає на гроші». Повна назва твору дає уявлення про тип головної героїні — «Радощі й злигодні знаменитої Молль Флендерс, яка народилась в Ньюгейтській в'язниці і протягом шести десятків років свого різноманітного життя (не рахуючи дитячого віку) була дванадцять

років утриманкою, п'ять разів заміжньою (з них один раз за своїм братом), дванадцять років злодійкою, вісім років на засланні в Вірджинії, але наприкінці розбагатіла, стала жити чесно й померла покаючись. Написано за її власними нотатками». Спеціалісти вважають роман про Молль Флендерс пікарескним, а «Роксану» — мелодрамою.

Матеріали до заняття

Д. Дефо. Робінзон Крузо (1719)

Мій батько, розумна й поважна людина, здогадувався про мої витівки й серйозно та переконливо розраджував мене. Одного ранку він покликав мене до своєї кімнати, до якої прикувала його подагра, і почав палко дорікати мені з цього приводу. Він спитав, які інші причини, крім простого нахилу до мандрів, спонукають мене покинути батьківський дім і рідну країну, де я легко вийшов би в люди і пильністю, та працею збільшив би свій достаток і жив би в багатстві та дозвіллі.

Він сказав, що вітчизну кидають у гонитві за пригодами або ті, кому нема чого втрачати, або честолюбці, що прагнуть ще збільшити свої багатства та вславитись, беручись до справ, які виходять поза межі буденного існування. Та всі ці речі або надто високі, або надто низькі для мене. Моє ж місце — середина, і саме те, що можна назвати вищим ступенем середнього стану; як він переконався з свого довгочасного досвіду, це найкраще становище в світі й найбільше підходить до людського щастя. Воно не знає злиднів та нестатків, тяжкої праці та страждань нижчих верств людства, не збаламучене пихою, розкошами, гонором та заздощами вищих верств. Наскільки приємне таке життя, сказав він, я можу бачити вже з того, що всі, хто живе в інших умовах, заздять йому. Часто самі королі скаржаться на гірку долю народжених для великих справ і жалкують, що доля не поставила їх між двома крайностями — злиднями та величчю. А розумна людина ставить таке життя за зразок правдивого щастя, коли благає не давати їй ні бідності, ні багатства.

Він умовляв мене зважити це, бо, казав він, я завжди бачитиму, що всі лиха розподілені між вищими та нижчими верствами суспільства. А середній стан має найменше горя і не переживає таких злигоднів, як вища та нижча частина людства. Навіть тілесних та духовних недуг, як природного наслідку свого побуту, вони позбавлені більше, ніж ті, у кого хвороби є наслідок пороків, розкошів та надміру з одного боку, і важкої праці, нестатків, поганого або недостатнього харчування — з другого. Середній стан призначений для всяких радощів та чеснот. Мир і достаток завжди до послуг цього стану. Поміркованість, стриманість, спокій, здоров'я, товариство, різні приємні розваги та втіхи — благословення, властиве цьому середньому станові. Люди середнього стану тихо й рівно проходять свою життєву путь і спокійно сходять з неї, не обтяжуючи себе ні фізичною, ні розумовою працею; не продаються в рабство ради шматка хліба; не мучать себе шуканням виходу

з скрутного становища, яке позбавляє душу спокою, а тіло — відпочинку; не сохнуть від заздрості й не згорають на таємному вогні честолюбства. Серед сприятливих умов тихо прямують вони життєвою дорогою, свідомо заживаючи солодоців життя без домішки гіркоти, почувавши себе щасливими і щоденним досвідом навчаючись пізнавати не дедалі глибше.

Після цього він наполегливо, але дуже лагідно почав просити мене облишити дитячі вигадки й не кидатись и обійми нещастя, від яких, здавалось, мене мало оборонити становище моєї родини в світі. Мені не треба працювати ради шматка хліба; батько подбав би про мене і вивів би мене на той шлях, який він тільки що радив мені обрати. А коли б я не знайшов собі щастя й долі в світі, то це було б моє безталання чи моя необачність. Він казав також, що, застерігаючи мене від кроку, який, на його думку, не принесе мені нічого, крім шкоди, він виконує свій обов'язок і знімає з себе всяку відповідальність.. Одне слово, батько обіцяв зробити мені багато чого хорошого, коли б я залишився дома і жив, як він мені радив, і сказав, що не докладе рук до моєї недолі, заохочуючи мене до від'їзду. Кінчаючи, він нагадав мені, як приклад, про мого старшого брата, якого він теж ревно вмовляв не брати участі в Нідерландській війні, але не міг нічого вдіяти — юнацькі бажання підбурили брата текти до армії, де його й убили. І хоч, сказав батько, він ніколи не перестане молитись за мене, а проте рішуче заявляє, що коли я зроблю цей безумний крок, Бог не благословить мене. В майбутньому у мене буде досить дозвілля поміркувати над тим, як я знехтував його пораду, але тоді, можливо, не буде нікого, хто допоміг би мені виправити помилку.

Я помітив, що під час останньої частини його промови, справді пророчої (хоч, я гадаю, мій батько й сам цього не знав), рясні сльози текли у старого по обличчю, особливо коли він згадав про мого вбитого брата. А коли він казав, що для мене настане час каяття, але не буде кому допомогти мені, батько від хвилювання увірвав мову і пояснив, що його серце повне вщерт'я і що він не може сказати мені більш нічого.

Ці слова глибоко зворушили мене, як зворушили б вони кожного, і я вирішив не думати більше про від'їзд до чужих країв, а залишитися дома, як бажав того мій батько. Та ба! Незабаром усе це розвіялось, як дим, і щоб уникнути зайвих і настирливих умовлянь мого батька, я через кілька тижнів після цього вирішив утекти під нього зовсім.

(Перекл. за ред. О.Хатунцевої,

Цит. за виданням: Дефо Д. Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо. — Одеса: «Маяк», 1976. — С.11–13)

Вирджиния Вулф. Робинзон Крузо (1932)

Быть может, «Робинзон Крузо» здесь лучший пример. Это шедевр, и шедевром он стал потому, что Дефо непреклонно придерживался своего собственного чувства перспективы. Вот почему он унижает нас и насмехается над нами на каждом шагу. Давайте взглянем на тему в целом и сравним ее с нашими ожиданиями. Мы знаем, что это история человека, брошенного, после

многих злоключений, на необитаемый остров. Самих понятий «злоключение», «одиночество», «необитаемый остров» достаточно, чтобы у нас возникло представление о какой-то отдаленной земле почти на краю света, о восходах и закатах, о человеке, оторванном от себе подобных, размышляющих в одиночестве о природе общества и превратностях судьбы. Еще до того, как открыть книгу, мы уже предвкушаем, какого рода удовольствие от нее получим. Мы читаем — и обманываемся в своих ожиданиях на каждой странице. Там нет ни восходов, ни закатов, ни одиночества, ни души. А есть там только уставившийся прямо на нас огромный глиняный горшок. Нам сообщают, что это произошло 1 сентября 1651 года, что героя зовут Робинзон Крузо, что у его отца подагра. И, очевидно, мы должны изменить свою точку зрения. Реальность, факты, материя будут преобладать и во всем последующем. Мы должны сразу же изменить всю шкалу пропорций. Природе следует распротиться со своим багряным одеянием: она только источник засухи и дождя. Человек — всего лишь борющееся за собственную жизнь животное. А Бог усок до размеров мирового судьи, чье местопребывание, вполне осязаемое и материальное, немногим выше линии горизонта. Любая наша вылазка в поисках информации об этих кардинальных моментах перспективы — Бог, Человек, Природа, — безжалостно пресекается здравым смыслом. Робинзон Крузо размышляет о Боге: «Иногда меня возмущало, почему Провидение должно подвергать таким бедствиям свои собственные создания... Но что-то тут же заставляло меня сдерживать подобные мысли». Бога нет. Робинзон думает о Природе, о полях, «богатых цветами и травами, об обилии прекрасных лесов», но существенно здесь то, что в лесах обитает множество попугаев, которых можно приручить и обучить говорить. — Природы нет. Робинзон размышляет о людях, которых он сам же убил. И самое важное — побыстрее похоронить их, потому что «они лежат под палящим солнцем и очень скоро начнут распространять заразу». — Смерти нет. Нет ничего, кроме глиняного горшка. В конце концов мы должны отбросить все предвзятости и принять то, что Дефо пожелал нам дать.

(Цит. за виданням: *Черноземова Е.Н.* История зарубежной литературы XVII–XVIII веков: Практикум. Планы. Задания. Материалы / Е.Н. Черноземова, В.Н. Ганин, В.А. Луков. — М.: Флинта: Наука, 2004. — С. 217–218.)

Завдання:

1. Прочитати епізод з роману, у якому зображено розмову батька з Робінзом. Світобачення якого соціального стану відображено в заклику триматися в житті середини?
2. Дібрати епізоди з роману, які є ілюстрацією просвітницьких ідей.
3. Виписати описи природи і визначити їхнє значення для розуміння образу Робінзона Крузо.
4. Прочитайте міркування В. Вулф про роман Дефо. З чим ви можете погодитися, а що заперечити?
5. Написати есе на тему: «У чому причина популярності роману Д.Дефо «Робінзон Крузо»?».

Обов'язкова література:

1. Дефо Д. Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо. — Одеса:

«Маяк», 1976. — 256 с.

2. *Елистратова А. А.* Английский роман эпохи Просвещения. — М.: Наука, 1966. — С. 100–155.

Додаткова література:

1. Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века. — М., 1987.

2. *Алексеев М. П.* «Робинзон Крузо» в русских переводах // Международные связи русской литературы. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 86–100.

3. *Гавришків Б.* Безсмертний твір Данієля Дефо на Україні // Всесвіт. — 1960. — №9.

Семинар 2

Творчість Вольтера в контексті просвітницьких ідей у Франції

(2 години)

1. Етапи творчості Вольтера. Тенденції рококо і класицизму у творчості Вольтера.

2. Жанрові особливості філософських повістей Вольтера (на матеріалі повісті «Простак»): раціоналістичність сюжету, зображення певної філософської ідеї, наприклад, концепція незіпсованої цивілізацією людини, сатиричне зображення недоліків суспільства і вад людини, скептично-іронічна тональність тощо.

3. Ідея «природної людини» в повісті «Простак».

4. Образ Ельдорадо в повісті «Кандід».

5. Роль Вольтера в культурі Франції XVIII ст.

Основні поняття: *французьке Просвітництво, просвітницькі ідеї, рококо, класицизм, філософська повість.*

Консультація

Історико-літературний розвиток Франції у XVIII ст. характеризується складними взаємозв'язками між різними літературними напрямками й розмаїттям творів, написаних у різних літературних жанрах. Просвітницькі ідеї поширюються в 1720-х роках, пізніше, ніж в Англії. Абсолютна монархія у Франції в цей час перебувала в занепаді, що створило сприятливе підґрунтя для розвитку духу критицизму, притаманного Просвітництву.

У першій третині XVIII ст. у французькій літературі відбувалося активне формування поетики рококо – у прозі (Маріво, Прево, Лесаж) та поезії (Гійом-Амфрі де Шольє, 1639–1720; Шарль-Огюст Лафар, 1644–1712), розвивалася драматургія (Проспер Кребійон-батько, 1674–1762), але з'явилися й ранньопросвітницькі трактати, різноманітна публіцистика, числені есе. За браком часу студенти вивчають цю тему оглядово.

Розквіт просвітницького руху у Франції відбувається в другій третині XVIII ст. Із величезного кола літературної спадщини 30–50-х рр. до програми увійшли окремі твори Вольтера (1694–1778), текстуальне вивчення романів

Д. Дідро «Черниця» та Ж.Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» студенти мають зробити самостійно (див. тему 4 для самостійного опрацювання).

Вивчаючи спадщину Вольтера, потрібно сформулювати уявлення про велич таланту й усебічне обдарування цього письменника, простежити в його творчості тенденції просвітницького класицизму, рококо та класицизму, визначити суть поняття «вольтер'янство».

Значення особистості Вольтера та його творчості у ХХ ст. (немає причин вважати ці слова не актуальними для ХХІ ст.) цілком правильно визначив англійський вольтерознавець Т. Бестерман: «Через два століття після своєї смерті Вольтер живий як ніколи: його шанують одні, ненавидять інші, він приваблює загальну увагу і дивує навіть тих, хто його ненавидить». Дивує насамперед особливістю світосприйняття й обсягом створеного: зусиллями співробітників Інституту й Музею Вольтера в Швейцарії (створені в 1954 році в колишньому маєтку Вольтера Делісі) опубліковано 100 томів наукового видання листування письменника, 2 т. записних книжок, понад 60 томів досліджень про Вольтера та ХVІІІ ст. (дані Віталія Кузнецова). Ще в 1784–1789 роках за участю П'єра Бомарше й філософа Кондорсе було опубліковано перше наукове зібрання творів Вольтера — у 70-ти ,3томах.

Бібліотеку Вольтера купив російський уряд наприкінці ХVІІІ ст. (6902 томів і рукописи), нині вона зберігається в Державній публічній бібліотеці ім. М.Є. Салтикова-Щедріна (Санкт-Петербург).

Особливу увагу варто приділити вивченню своєрідного жанру філософської повісті — епічного твору, у якому головною є філософська ідея, а сюжет, система образів тощо є її ілюстрацією. Вольтер писав філософські повісті з 1747 по 1775 роки. Найвідоміші твори — «Задіг, або Доля» (1747), «Мемнон, або Людська розсудливість» (1747), «Мікромегас» (1752), «Кандід, або Оптимізм» (1759), «Простак» (1767) та ін. Щоб глибше зрозуміти особливості цього жанру, зверніться до статті А. Моруа (див. матеріали до заняття).

У повісті «Кандід» Вольтер сатирично розвінчав так звану «теорію оптимізму». Філософи Лейбніц, Поп, Шефтсбері, Болінброк сформулювали основи теорії, згідно з якою Всесвіт створений Богом так, що в ньому будь-яке зло, що відбувається, якимось урівноважується, компенсується, а зрештою навіть обов'язково перемагається добром, яке неодмінно прийде після нього. Тому зло — це неприємна, але необхідна передумова щастя. Проповідником теорії оптимізму в повісті є філософ Панглос, з яким відбуваються різноманітні нещастя, а він стверджує, що все на світі — благо. Зрештою саме життя переконує Кандіда, перебороти злигодні можна тільки працею. Художнім образом для втілення цієї ідеї є сад, у якому потрібно працювати. Секрет життєвої мудрості Кандіду відкриває дід, який вирощує у своєму саду стільки фруктів, що вистачає прохарчуватися, послати на продаж в Константинополь і пригостити подорожніх. Чужинців почастиували «кількома сортами щербету, власноручно виготовленого, каймаком, приправленим цукатами, апельсинами, лимонами, ананасами, фісташками і кавою мокка, не змішаною з поганою

батавською та острівною кавою». Старий сказав, що праця відганяє від нього з дітьми три великі лиха — нудьгу, порок і злидні.

Так Вольтер у художній формі зобразив «принцип активної діяльності людини для поліпшення умов свого життя — меліоризм (від *латин.* melioratio поліпшення)» (В. Кузнецов).

Окрім засудження вад людей і суспільства, у цій повісті є й позитивна програма — опис ідеальної країни Ельдорадо (див. матеріали до заняття). Доцільно порівняти цю утопічну мрію з такими ж літературними варіантами («Утопією» Т. Мора, «Містом сонця» Т. Кампанелли, утопією Муммельзее Г. Гріммельсгаузена та ін.). У науковій літературі також трапляється оцінка Ельдорадо як пародії на відомі утопії, тому потрібно поміркувати над значенням цього образу для втілення філософської ідеї твору.

Під час вивчення повісті «Простак» основну увагу звертаємо на образ Гурона, який є втіленням ідеї «природної людини». Це персонаж, який «пізнає, спостерігає і мислить» (А. Михайлов). Своєрідним, дещо іронічним варіантом «природної людини» є мадемуазель де Сент-Ів.

Вольтер відомий як поет, прозаїк і драматург. Якщо уявлення про перші дві сторони таланту письменника студенти здобувають під час лекційного і семінарського заняття, то значення драматургічної творчості опановують самостійно за допомогою праці Н.Сігал «Вольтер» (див. список додаткової літератури).

Українською мовою перекладені окремі твори Вольтера: «Кандід» — В. Підмогильний, 1927; М.Терещенко, 1955; «Орлеанська діва» М. Рильський, 1937.

Зі списку додаткової літератури рекомендуємо студентам прочитати роман Ненсі Мітфорд «Закоханий Вольтер». Автор удаło поєднала художній вимисел в трактуванні почуттів персонажів та достовірність в зображенні історичного тла. Ця письменниця створила ще три романи про XVIII ст.: «Мадам де Помпадур», «Людовік сонце» і «Фрідріх Великий». Вони наближають до нас віддалені події і допомагають їх зрозуміти.

Матеріали до заняття

Вольтер. Кандід (1759)

... нарешті вони побачили безмежний обрій, оточений неприступними горами. Земля була оброблена однаково для пожитку і для втіхи: корисне скрізь єдналося з приємним; шляхи були вкриті чи, певніше, оздоблені повозами блискучої форми і з блискучого матеріалу; на них сиділи чоловіки й жінки виняткової краси, а везли їх грубезні червоні барани так хутко, що швидкістю переважали найкращих андалузських, тетуанських та мекнезьких коней.

— Еге, — сказав Кандід, — та ця країна краща за Вестфалію.

Він спинився з Какамбо коло першого села, що їм стрілось. На царині кілька сільських дітей, одягнутих у злотопарчеве лахміття, гралися кидальними

дисками. Люди з іншого світу з цікавістю роздивлялись їх; це були досить широкі круглі платівки, жовті, червоні та зелені, що якимось незвичайно блищали. Мандрівників узяло бажання підняти кілька з них; усі вони були з золота, смарагдів та рубінів, і найменший з них був би найбільшою оздобою на троні Могола.

— Безперечно, — сказав Какамбо, — це все діти тутешнього короля, що грають у диски.

У цю хвилину з'явився сільський учитель, щоб покликати їх до школи.

— А от, — сказав Кандід, — і вихователь королівської родини.

Маленькі пустуни відразу ж покинули свою забавку, полишивши долі свої диски і все, чим розважались. Кандід усе те підняв, побіг до вихователя і подав йому з великою пошаною, доказуючи на мигах, що їх королівські високості забули своє золото та самоцвіти. Сільський учитель, посміхнувшись, кинув їх на землю, з цікавістю та здивуванням поглянув на Кандіда і пішов собі далі.

Мандрівники не забули зібрати золото, рубіни та смарагди.

— Де ми? — скрикнув Кандід. — Як гарно виховують дітей тутешнього короля, навчаючи їх зневажати золото та дорогі самоцвіти.

Какамбо був так само здивований, як і Кандід. Нарешті вони наблизились до першої хати в селі; вона була збудована, як європейський палац. Багацько люду тиснулось у дверях, а ще більше було всередині; часами чулася дуже приємна музика, і долітав смачний дух із кухні. Какамбо підійшов до дверей і почув, що розмовляють по-перуанському; то була його рідна мова, бо, як відомо, Какамбо народився в Тукумані, в селі, де іншої мови немає.

— Я буду вам за перекладача, — сказав він Кандідові, — зайдімо, це шинок.

Ту ж мить двоє хлопчиків і двоє дівчаток, одягнутих у золоте вбрання, з пов'язаним стьождками волоссям, запросили їх сідати до загального столу. Подали чотири супи, з двома папугами в кожному, вареного яструба, що важив двісті фунтів, дві смажені мавпи, чудові на смак, триста колібрі в одному блюді і шістьсот пташок-мух у другому, відбірні рагу і ніжні тістечка; всі блюда були кришталеві. Хлопчики й дівчатка наливали лікери з цукрової тростини.

Відвідувачі були здебільшого купці та візники, всі надзвичайно ввічливі; вони зробили Какамбо кілька запитань, дуже скромно й обережно, і на його запитання відповідали охоче.

Коли вони попоїли, Какамбо гадав, так само, як і Кандід, що вони добре заплатять за страву, коли кинуть на стіл два чималенькі шматки золота, що підняли дорогою, але господар і господиня вибухнули сміхом і довго держалися за боки. Нарешті вони заспокоїлись, і господар сказав:

— Панове, ми добре бачимо, що ви чужинці, а ми їх бачити не звикли. Даруйте нам, що ми посміялися, коли ви схотіли заплатити нам камінцями з дороги. У вас, мабуть, немає тутешніх грошей, але тут їх і не треба, щоб пообідати. Всі готелі, поставлені для потреб торгівлі, утримує держава. Тут вас кепсько нагодували, бо це бідне село, але в інших місцях вас привітають як треба.

(...) Вони (Кандід і Какамбо. — *Авт.*) ввійшли до дуже простого будинку, бо двері в ньому були тільки срібні, а облямівка кімнат тільки золота, але все в ньому зроблено було з таким смаком, що не поступалося навіть і найбагатшим оздобам. Вітальня була інкрустована справді тільки рубінами та смарагдами, але порядок, що в ній панував, прикрашав цю надзвичайну простоту.

Дід посадив обох чужинців на канапі, набитій пухом колібрі, почастував їх лікером із діамантових чаш і потім задовольнив їх цікавість такими словами:

— Мені сто сімдесят два роки, і мій покійний батько, королівський конюх, розказував мені про дивні перевороти в Перу, свідком яких був. Королівство, де ми перебуваємо, є давня батьківщина інків, які дуже необачно покинули її, щоб здобути інші землі, де їх, кінець кінцем, понищили іспанці.

Ті принци з їх роду, що лишились на своїй рідній землі, були розумніші; за згодою всього народу, вони ухвалили, щоб ні один підданий не виходив за межі нашої маленької держави, і тим зберегли нам нашу простоту і добробут. Іспанці, що мали деякі невиразні відомості про нашу країну, назвали її Ельдорадо, а один англієць, на ім'я кавалер Релей, навіть побував недалеко від нас, років сто тому. Але ж нас оточують неприступні скелі та безодні, то ми й досі маємо захист від неситого хижацтва європейських народів, що почувають незрозумілу пристрась до каміння й жовтих грудок нашої землі і задля них перебили б усіх нас до одного.

Розмова точилася довго; говорили про форму правління, про звичаї, про жінок, про громадські видовища, про мистецтво. Наприкінці Кандід, що завжди мав нахил до метафізики, запитав через Какамбо, чи є у країні яка релігія.

Старий трохи почервонів.

— Як ви можете сумніватися в тому? — сказав він. — Невже ви вважаєте нас за невдячних людей?

Какамбо чемно тоді запитав, яка ж саме релігія в Ельдорадо.

Старий почервонів знову.

— Хіба може бути дві релігії? — мовив він. — Я гадаю, у нас така релігія, як і по всьому світі. Ми день і ніч поклоняємось Богові.

— Ви поклоняєтесь єдиному Богові? — спитав Какамбо, що весь час перекладав сумніви Кандіда.

— Звичайно, — відповів старий, — бо ж їх не два, не три й не чотири. Мушу сказати, люди вашого світу ставлять дуже чудні запитання.

Кандід невгаваючи розпитував доброго діда; він хотів знати, як саме моляться Богові в Ельдорадо.

— Ми йому зовсім не молимося, — сказав добрий і шановний мудрець, — ми не маємо що в нього просити, бо він дав нам усе, що треба; ми лише весь час йому дякуємо.

Кандідові схотілося тоді побачити їхніх жерців. Добрий дід посміхнувся.

— Друзі мої, — сказав він, — усі ми тут жерці. Король і старшини родин щоранку співають вдячних псалмів у супроводі п'ятьох чи шістьох тисяч музик.

— Як? У вас немає ченців, що навчають, сперечаються, керують, хитрують і палять людей, які тримаються іншої думки?

— Очевидно, ми ще не божевільні, — сказав старий, — всі ми однієї думки і ніяк не розуміємо, яких іще вам треба ченців. (...)

Кандід і Какамбо сіли в карету; шестеро баранів помчали, і менше як за чотири години вони прибули до королівського палацу, що стояв на краю столиці. Портал його був двісті двадцять футів заввишки і сто завширшки; не можна визначити, з чого він був збудований, але одразу видно було, як безмірно той дивний матеріал переважає кременці та пісок, що ми звемо золотом і дорогоцінним камінням. (...)

Тимчасом їм показали місто, громадські будівлі, що зносились до хмар, сходи, прикрашені тисячами колон, фонтани з чистою водою, фонтани з трояндовою водою та лікерами з цукрової тростини, що невпинно збігали до великих водозборів, викладених чимось подібним до коштовного каміння, від якого повівало пахощами, подібними до духу гвоздики й кориці. Кандід хотів побачити суд і парламент; йому сказали, що цього тут немає, що тут нікого не судять. Він поцікавився, чи є тут в'язниці, і йому відповіли, що нема. Але найбільше його здивував і найприємніше вразив палац наук, де він побачив галерею, дві тисячі кроків завдовжки, всю заставлену математичним та фізичним приладдям. (...) наші щасливі вирішили не лишатись тут далі і розпрощатися з його величністю.

— Ви робите дурниці, — сказав їм король, — я знаю, що моя країна не бозна-яка гарна; але де можна жити, там треба і залишатись. Звичайно, я не маю права затримувати чужинців; така тиранія суперечить і нашим звичаям, і нашим законам; усі люди вільні.

(Пер. з фр. за ред. М. Терещенка)

Андре Моруа. Вольтер

Философская повесть — трудный жанр, потому что это жанр-гибрид. Это и эссе и памфлет, поскольку автор высказывает или высмеивает в нем некоторые идеи, и вместе с тем это повесть о воображаемых событиях. Но в этом романе нет ни строгости, присущей очерку, ни правдоподобия, как в романе. Впрочем, он и не претендует на это, его характерная черта — интеллектуальная игра ума. Ни Вольтер, создавший Кандида, ни Анатоль Франс, написавший «Остров пингвинов», ни Уэллс, выдумавший доктора Моро, не рассчитывали, что читатель воспримет эти вымыслы как достоверность. Наоборот, они хотели, чтобы философский роман выглядел как фантастический.

Но почему автор выбирает такой своеобразный и потаенный философский жанр? Чтобы с наибольшей свободой подчеркнуть то, что в эссе

может показаться читателю опасным, шокирующим или отвратительным. Более того, чем глубже погружается читатель в мир, где царит чистейшего рода безумие, тем скорее подчиняется автору, тем лучше воспринимает предлагаемые ему истины. Свифт пишет о человеческой натуре и английском обществе своего времени, кстати сказать, довольно страшного, изображая то мир карликов и царство великанов, то страну, где лошади управляют людьми. Монтескье устами выдуманного им перса высмеивает обычаи, к которым он должен в силу своего происхождения и ранга высказывать притворное уважение.

То было время, когда роман и философская повесть вступают в новый период, когда идеи эволюционируют гораздо скорее, чем установления и нравы. Поэтому писатели, желающие высказать заветные мысли и в то же время стесненные политическими строгостями, цензурой и инквизицией, вынуждены прибегать к помощи фантастики и, чтобы не навлечь на себя преследования изображать неправдоподобное. Такова была обстановка во Франции XVIII века. По видимости монархия сохраняла свое могущество; она защищала ортодоксальную религию и средневековую философию; рука ее судей была тяжела. На деле же писатели и интеллектуальная элита разделяли уже новые идеи и стремились их поведать. (...) трактуя их (опасные темы) в жанре фантастическом, можно было рассчитывать на внимание более боязливой, а стало быть, и более широкой. Добавьте еще, что данный тип повестей был в большой моде. Начиная с опубликования «Тысячи и одной ночи» в переводе Галлана (1704–1717), а затем «Персидских писем» (1721), ориентальность стала маской для писателей, из осторожности прикрывавших ею смелость. Вольтер больше, чем остальные должен был прибегать к этому средству.

Странно, что Вольтер пришел к этому живому, свободному в двойном смысле слова жанру в довольно позднем возрасте. (...) Первой философской повестью Вольтера является «Мир, как он есть», написанный в 1747 году. Это было время, когда Вольтер вместе с мадам дю Шатле в результате крупной неприятности вынужден был искать прибежища у герцогини де Мен. Там им были написаны «Видения Бабука», «Мемнон», «Путешествия Сакрментадо», «Задиг, или Судьба». Он ежедневно писал по одной главе, которую вечером показывал герцогине. «Иногда после обеда он читал повесть или небольшой роман, написанные им очень быстро, в течение дня, чтобы ее развлечь...»

Эти философские повести, всегда направленные на доказательство какой-либо высокоморальной истины, были полны веселья и очарования. Герцогиня де Мен настолько полюбила их, что другие тоже захотели познакомиться с ними, и Вольтера заставляли читать вслух. Он читал как большой актер. Повести имели огромный успех, и слушатели Вольтера умоляли его издать их. Он долго отказывался, говоря, что эти маленькие повестушки, сделанные для увеселения общества, не заслуживают внимания. Писатели — плохие судьи своих собственных произведений. (...) современники Вольтера ... не придавали значения повестям, в которых большая часть намеков приходилась на долю личных врагов автора. «Вольтера легко узнать под именем рассудительного

Задига; клевета и злоба придворных... опала героя — все это аллегии, подлинный смысл которых совершенно очевиден. Именно так мстил он за себя врагам...»

«Сочетание французской классики, идущей от наблюдений к выводу, — говорит Алэн, — и вымышленной картины жизни фаталистического Востока должно было породить новые великие произведения, и оно их породило». Темы заимствовались из историй, старых, как род человеческой, мастерство черпалось у Свифта, восточных авторов и иезуитов; вольтеровская повесть — их неподражаемый синтез.

И этот синтез существовал в повести долгие годы. Вольтер начал работать в этом жанре, для него новом, в 1747 году, то есть в возрасте пятидесяти трех лет. Однако свой шедевр — «Кандида» — он написал в 1759 году, в шестьдесят пять лет; «Простодушного, который до сих пор имеет огромный успех, — в семьдесят три года; «Человека с сорока экю» — в семьдесят четыре, «Вавилонскую принцессу» — в том же году; другие, мелкие повести, как «История Дженни», «Одноглазый крючник», «Уши графа Честерфилда», — после восьмидесяти лет.

(...) Что общего в этих столь различных сочинениях? Прежде всего стиль, который у Вольтера всегда насмешлив, стремителен и по меньшей мере на поверхностный взгляд небрежен. В этих рассказах нет ни одного персонажа, к которому автор отнесся бы вполне серьезно. Все они — или воплощение какой-нибудь идеи, доктрины, или фантастические герои, словно взятые с лакированной китайской ширмы или драпировки. Их можно истязать, жечь, и ни автор, ни читатель не испытывают чувства подлинного волнения. Все эти повести Вольтера рассказывают о катастрофах, — но с точки зрения «рацио», — а их «темп» настолько быстр, что не успеваешь даже погоревать. (...) претиссимо и аллегретто — эффекты, особенно любимые Вольтером.

То, что по-настоящему объединяет повести Вольтера, — это его философия. О ней говорили, как о «полном хаосе ясных мыслей, в целом бессвязных». (...)

В Вольтере все можно найти, но также и обратное этому всему. Однако хаос сразу приводится в порядок, стоит только сопоставить со временем его кажущиеся противоречивыми высказывания. Философия Вольтера менялись на протяжении его жизни, как это бывает почти со всеми.

(Цит. за изданиям: *Моруа Андре*. Литературные портреты. — М.: Изд-во «Прогресс», 1970. — С. 39–52.)

Завдання:

1. Дослідити розвиток сюжету в повісті Вольтера «Простак», виокремити в ній основні сюжетні елементи (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, епілог).
2. Дібрати приклади сатиричного зображення недоліків суспільства і вад людини з тексту повісті Вольтера «Простак».
3. Проаналізувати роль зіставлення картин реальної дійсності з описом ідеальної утопічної країни Ельдорадо в повісті Вольтера «Кандід».

Обов'язкова література:

1. *Вольтер*. Орлеанська діва. Філософські повісті (будь-яке видання).
2. *Ковбасенко Ю.* Література Просвітництва // Тема. — 2001. — № 3.
3. *Державин К. Н.* Вольтер. — М., 1946.
4. История зарубежной литературы XVIII века: Уч. для филол. спец. вузов / З.И. Плавский, А. В. Белобратов, Е. М. Апенко и др. Под ред. З.И.Плавскина. — М.: Высш. шк., 1991. — С. 147–163.

Додаткова література:

1. *Кузнецов В. Н.* Франсуа Мари Вольтер. — М.: Мысль, 1978. — 223 с.
2. *Митфорд Н.* Влюбленный Вольтер. — М.: Аграф, 1999. — 288 с.
3. *Сигал Н. А.* Вольтер. — М., Л.: Искусство, 1959. — 152 с.

Семинар № 3

Й. В. Гете. Страждання молодого Вертера (2 години)

1. Основні віхи становлення Гете-письменника, періодизація його творчості.
2. Історія створення роману «Страждання молодого Вертера», сприйняття твору сучасниками і в подальші часи.
3. Духовний світ Вертера: ставлення до людей, природи, виявлення почуттів, коло читання тощо. Сенс останнього вчинка Вертера.
4. Ознаки сентименталізму в романі.

Консультація

Вивчення історико-літературного процесу в Німеччині має свої складності, обумовлені соціально-історичними та соціокультурними факторами. Німецька література XVIII ст. відрізняється від англійської та французької своїми темами, проблемами, логічними формами й характеризується нерівномірністю розвитку.

Протягом першої третини століття формується німецьке рококо, йде «філософська» підготовка до сприйняття ідей Просвітництва. Наступний період характеризується становленням класичної естетики Готшеда (реформи в галузі літератури та театру, утвердження літературної німецької мови), розквітом морально-дидактичної публіцистики та появою перших сентименталістських романів.

Період 1750–70-і років характеризується появою в Німеччині національно-самобутніх пам'яток європейського рівня. Література цього періоду характеризується жанровим розмаїттям (лірична драма, ода, епічна поема, новела, виховний роман). Визначними фігурами були Крістоф Мартін Віланд (1733–1813), який зробив німецьку літературу цікавою та привабливою для європейського читача; Готхольд Ефраїм Лессінг (1729–1781), чия естетика і драматургія вплинули на подальший розвиток усієї європейської літератури XVIII ст. Необхідно ознайомитися з етапами еволюції творчості Лессінга, драмами («Емілія Галотті», «Натан Мудрий») (див. тему 8-у для самостійного опрацювання).

1770–1780-і рр. — утвердження просвітницьких ідей. Центр просвітницького руху в цей період — «штюрмери» (рух «Буря та натиск», *Sturm und Drang*), варіант німецького сентименталізму. Доцільно ознайомитися з філософсько-історичними та естетичними ідеями теоретика руху штюрмерів Йоганна Готфріда Гердера (1744–1803). Ідеї «буремних геніїв» виявилися у творчості Я. Ленца, Ф. Клінгера, Г. Вагнера, Й. Фосса, Г. Бюргера, Х. Шубарта, однак найбільше художнє значення має насамперед творчість Гете та Шиллера, перший етап становлення яких проходив у межах руху «Бурі та натиску».

Складним розділом курсу є вивчення творчості Гете. Слід проаналізувати головні етапи його творчості: ранню лірику, штюрмерську драму «Гец фон Берліхінген», роман «Страждання молодого Вертера»), пізні драми, романи, поезії — лише згадуються (за браком навчального часу). Особливу увагу варто приділити аналізу філософської трагедії «Фауст» (присвячуємо цьому окреме семінарське заняття).

Роман «Страждання молодого Вертера» (1774) вважають найвищим звершенням Гете штюрмерського періоду. Він має біографічні мотиви, про які Гете розповів у мемуарах. У 1772 р. Гете проходив адвокатську практику при імператорському суді у Вецларі, тоді ж він покохав наречену свого друга Кестнера Шарлотту Буфф. Коли молоді одружилися, він припинив з ними спілкуватися (у вересні 1772 р.). Прикладом трагічної розв'язки стало самогубство із-за нещасливого кохання Карла Вільгельма Єрузалема (30 жовтня 1772р.), приятеля Гете у Вецларі.

Гетезнавці становили, що письменник почав писати роман у лютому 1774 р. і завершив роботу через чотири тижні. Олександр Анікст у книжці про Гете, наводить відомості про те, що автобіографічну основу роману, крім почуттів до Шарлотти, становлять також почуття письменника до Максиміліани Ларош. Учений робить висновок, що Гете «з'єднав дві любовні історії в одну, надав героєві деякі свої риси і переживання, але вніс у його характер і риси, невласні собі, запозичивши їх у Єрузалема». Через 13 років письменник трохи переробив роман: пом'якшив характеристику Альберта, додав історію робітника, який здійснив убивство із-за ревності (див. рекомендовану працю О. Анікста). Нині ми читаємо роман у цій другій редакції.

За жанром роман відносять до епістолярного, проте він містить і елементи оповіді та ліричного щоденника. Основну увагу Гете зосередив на розкритті внутрішнього світу головного персонажа, використавши для цього різноманітні засоби: листи, емоційні монологи, діалоги, захоплення живописом і читанням тощо.

Матеріали до заняття

***Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werthers* (1774)**

Erstes Buch /Am 10. Mai

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist wie die

meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmt, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten — dann sehne ich mich oft und denke: Ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! — Mein Freund — Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.

Erstes Buch / Am 22. Mai

Daß das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist manchem schon so vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum. Wenn ich die Einschränkung ansehe, in welcher die tätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind; wenn ich sehe, wie alle Wirksamkeit dahinaus läuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu verschaffen, die wieder keinen Zweck haben, als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt — Das alles, Wilhelm, macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt. <...>

Й.В. Гете. Страждання молодого Вертера

10 травня

Всю душу мою пойняла дивна радість, схожа на чудові весняні ранки, якими я від щирого серця втішаюсь. Я тут сам-самісінький і радію, що живу в цих краях, які й створені для таких душ, як моя. Я такий щасливий, мій друже, так безоглядно поринув у це спокійне буття, що навіть моє мистецтво страждає на цьому. Я тепер не міг би намалювати жодної рисочки, а проте ніколи не відчував себе більшим художником, як саме цієї хвилини. Привітна долина навкруги оповита імлою, полудневе сонце осяває тільки верхів'я лісу, а всередині в ньому панує непроглядна темрява, бо в цю святиню можуть прокрастися хіба лиш окремі промені. Я лежу у високій траві біля дзвінкого струмочка, припавши до землі, і бачу коло себе тисячі розмаїтих

билинок, чую, як біля самого серця мого поміж стеблинами ворушиться маленький світ незчисленних, незбагненних створінь, різних за формою хробаків і комашок, а навколо відчуваю присутність Всемогутнього, який створив усіх нас за своєю подобою, віяння Вселюблячого, що дарує нам вічне блаженство. Мій друже, в очах моїх темніє, а світ навкруги і небо над головою входять у мою душу, наче образ коханої. І я думаю у знеможі: «Ох, якби можна було змалювати, втілити в картину все те, що так повно, так тепло живе в тобі, щоб воно стало дзеркалом душі твоєї, як і душа є дзеркалом предвічного Бога!» Але, друже мій, я знемагаю від навколишньої пишноти, гину під її прекрасним тягарем.

*(Перекл. з нім. С.Сакидона;
Цит. за вказ. вид. — С. 207–208.)*

22 травня

Багато людей уже дійшло висновку, що життя людське — тільки сон, а тепер і я не можу позбутися такого почуття. Коли я дивлюся на межі, в яких замкнута творчі й пізнавальні сили людини, коли бачу, як уся її діяльність полягає в тому, щоб задовольнити потреби, що знову ж таки мають лише одну мету — продовжити наше жалюгідне існування, а потім, коли усвідомлю, що вдоволення наслідками деяких досліджень — це тільки мрійливе зречення в'язнів, що розмальовують стіни своєї темниці строкатими постатями та яскравими краєвидами, то я, Вільгельме, аж німію від цього. Я повертаюсь до самого себе і знаходжу там цілий світ! Але той світ також існує більше в передчуттях і невиразних жаданнях, аніж у живих, повнокровних образах. Тоді перед очима в мене все йде обертом, і я лише замріяно всміхаюся до того світу.

Що діти не знають, чому вони хочуть того чи іншого, згодні всі високовчені шкільні й домашні вчителі. Але що дорослі блукають по цьому світі, наче діти, не знаючи, звідки вони прийшли і куди йдуть, і, паче діти, не відаючи справжньої мети своєї діяльності, не помічаючи, що ними керують за допомогою тістечок і різок, — цьому ніхто не бажає повірити, а мені здається, що це саме впадає в око. Радо признаюсь тобі, бо твоя думка про це наперед мені відома, що найщасливіші люди ті, які живуть безтурботно, мов діти, бавляться своїми ляльками, роздягають і вдягають їх і шанобливо проходять повз шафу, куди мама замкнула лагоминки, а коли допадуться до них, то уминають їх, аж за вухами лящить, і кричать: «Дайте ще!» Щасливі створіння!

Добре й тим, що своїм нікчемним ділам або й жалюгідним пристрастям дають пишні назви й підносять їх родові людському як великого значення чин йому на щастя і на пожиток. Добре тим, що можуть такими бути!

Але хто в своїй скромності знає, до чого все це призводить, хто бачить, як ретельно кожний міщанин, коли йому добре ведеться, намагається зробити зі свого садочка рай, як навіть невдахи невтомно долають з тяжким тягарем свій шлях, і всі однаково прагнуть хоч на хвилинку довше бачити

світло сонця, той лише мовчить і будує свій власний світ у самому собі, почувавши себе щасливим уже тому, що він людина. Бо хоч як його обмежено, він плає в серці своєму солодке почуття свободи і свідомість того, що може покинути свою в'язницю коли захоче.

(Перекл. з нім. С. Сакидон;
Цит. за вказ. вид. — С. 211–212.)

Завдання:

1. Прочитайте уривки, вміщені в практикумі. Користуючись ними, визначте особливості світогляду Вертера.
2. Визначте коло читання Вертера. Як воно характеризує особистість юнака? Як вплинула на читацькі уподобання зміна душевного стану юнака?
3. Наприкінці роману Й.В. Гете зображує, як Вертер читає переклад уривків із «Пісень Оссіана» Дж. Макферсона. Підготуйте історико-літературний коментар про це видання. Визначте значення цього епізоду щодо виявлення душевного стану головного персонажа та розвитку колізії Вертер — Лотта.

Обов'язкова література:

1. Гете Й. В. Страждання молодого Вертера. — К.: Дніпро, 1982. — С. 206–304.
2. Наливайко Д.С. Поет національний і всесвітній // Гете Й. В. Фауст. Лірика. — К.: Веселка, 2001. — С. 5–22.
3. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість: Посібник для вчителя. — Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. — 288 с.

Додаткова література:

1. Аникст А. А. «Страдания юного Вертера» // Аникст А. А. Творческий путь Гете. — М.: Худож. литература, 1986. — С. 113–132.
2. Гетевские чтения. 1993. — М., 1994.
3. Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. — Л., 1983.

Семинар № 4

Й. В Гете. «Фауст» (2 години)

1. Історія створення філософської трагедії «Фауст», переосмислення народної легенди про Фауста, специфіка казково-фантастичного і міфологічного у творі.
2. Особливості композиції твору: структура, ліризм «Присвяти», ідейно-художнє значення «Прологу в театрі», символіко-філософське значення «Прологу на небі», художня логіка послідовності випробувань героя, неоднозначність фіналу твору.
3. Колізія Фауст — Мефістофель, її філософський, символічний, морально-етичний сенс.
4. Художня майстерність Гете в зображенні почуттів Фауста і Маргарити.
5. «Фауст» як синтез ідейно-художніх здобутків епохи Просвітництва, здійснений у добу романтизму.

Основні поняття: *сентименталізм, епістолярний роман, філософська трагедія.*

Консультація

Особливу увагу варто приділити аналізу філософської трагедії Гете «Фауст», оскільки вона є своєрідним художнім синтезом німецької літератури XVIII ст. Під час підготовки до семінару варто розкрити суть таких питань, як: жанрова природа твору, композиція, розвиток дії, образи Фауста, Мефістофеля, Маргарити, неоднозначні тлумачення фіналу. Студенти знайдуть достатньо матеріалу в працях О. Анікста, Д. Наливайка, Б. Шалагінова (див. Список обов'язкової та додаткової літератури).

Задум написати твір про Фауста виник у Гете в штюрмерський період. Учені вважають, що приблизно в 1773 р. було написано перший варіант, знайдений у 1887 р. і нині відомий під назвою «Прафауст». Усього письменник працював над трагедією майже 60 років, періоди найінтенсивнішої роботи — 1797–1801 і 1825–1831 роки (Д. Наливайко).

Основою сюжету є легенда про історичну особу — ученого Фауста (1480–1536/1539). Перша книжкова версія історії про Фауста була опублікована в 1587 р. франкфуртським друкарем Йоганом Шпісом. Книжка складається з трьох частин: у першій розповідається про молодість Фауста й укладання його союзу з Мефістофелем на 24 роки, який було скріплено кров'ю вченого; у другій описувалася подорож Фауста в потойбічний світ, а також його мандри по різних країнах і навіть на сузір'я; третя частина присвячена опису «чудес» Фауста і зображенню жахливої розплати за смертельний гріх.

Гете побачив старовинну лялькову виставу про Фауста й захопився цим образом. Найповніше вплив народної драми виявився в «Прафаусті». Водночас цей варіант пронизаний ідеями штюрмерства. Дослідник історії легенди про Фауста Віктор Жирмунський називає такі ознаки впливу народної драми:

- емоційні, ліричні епізоди, наприклад більша частина традиційного вступного монолога Фауста і сцена з Духом Землі, змінюються картинами побутової міщанської ідилії Гретхен чи грубо комічними сценами розваг студентів у Авербаховому склепі;

- Фауст — «буремний геній», який прагне до насиченого й пристрасного життя, надлюдина (Übermensch);

- абстрактному, книжному знанню Гете в душі «бурі й натиску» протиставляє безпосереднє переживання творчої повноти буття, замість порохів кабінету — квітучий світ природи;

- Фауст викликає не диявола, як у легенді, а Духа Землі;

- імовірно, «Прафауст» завершувався трагічною загибеллю вченого.

В остаточну редакцію першої частини, яка була опублікована в 1808 р., Гете додав пролог на небі й сцену угоди між Фаустом і Мефістофелем, а також другий монолог Фауста й кілька сцен після нього, так сюжет твору набув символічного значення: «безкінечні пошуки людини є для неї джерелом тимчасових сумнівів і помилок, але водночас передумовою її остаточного виправдання й спасіння» (В. Жирмунський).

У другій частині Фауст продовжує пошук вічної істини, а Мефістофель не припиняє його випробовувати. Ключові сцени для розуміння образу Фауста: сцени з Геленою; ставлення Фауста до гомункула, винайденого Вагнером; смерть гомункула, який розбиває свою колбу об трон Галатеї; загибель Філемона й Бавкіді в п'ятій дії; алегоричне значення втрати зору Фаустом, зрештою — істина, яку зрозумів Фауст: «Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них». Проте ця істина важлива для персонажа, сам же автор сенс буття бачить в іншому: «Владна над люблячим / Тільки любов!» Саме тому Pater profundus (отець заглиблений у споглядання божественної мудрості) звертається до Господа: «Втамуй, о Боже, біль мій лютий / І серце ласкою осяй!»

Водночас дослідники пишуть, що однозначної відповіді на порушені проблеми Гете не дав. Дмитро Наливайко наводить слова Гете з його листа про те, що трагедію задумано так, щоб у ній «усе разом являло відверту загадку, яка знову й знову буде непокоїти людей і давати їм поживу для роздумів» (Указ. джерело. — С. 22).

Матеріали до заняття

Johann Wolfgang Goethe. Faust (1770–1831)
Studiezimmer (Auszug)

Mephistopheles

Hör auf, mit deinem Gram zu spielen,
Der wie ein Geier dir am Leben frißt!
Die schlechteste Gesellschaft läßt dich fühlen,
Daß du ein Mensch mit Menschen bist.
Doch so ists nicht gemeint,
Dich unter das Pack zu stoßen.
Ich bin keiner von den Großen;
Doch willst du mit mir vereint
Deine Schritte durchs Leben nehmen,
So will ich mich gern bequemen,
Dein zu sein, auf der Stelle.
Ich bin dein Geselle,
Und mach ich dirs recht,
Bin ich dein Diener, bin dein Knecht!

Faust

Und was soll ich dagegen dir erfüllen?

Mephistopheles

Dazu hast du noch eine lange Frist.

Faust

Nein, nein! der Teufel ist ein Egoist
Und tut nicht leicht um Gottes willen,
Was einem andern nützlich ist.

Sprich die Bedingung deutlich aus!

Ein solcher Diener bringt Gefahr ins Haus.

Mephistopheles

Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,

Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;

Wenn wir uns drüben wiederfinden,

So sollst du mir das Gleiche tun.

Faust

Das Drüben kann mich wenig kömmern;

Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,

Die andre mag darnach entstehn.

Aus dieser Erde quillen meine Freuden,

Und diese Sonne scheint meinen Leiden:

Kann ich mich erst von ihnen scheiden,

Dann mag, was will und kann, geschehn.

Davon will ich nichts weiter hören,

Ob man auch künftig haßt und liebt

Und ob es auch in jenen Sphären

Ein Oben oder Unten gibt.

Mephistopheles

In diesem Sinne kannst du wagen.

Verbinde dich! du sollst in diesen Tagen

Mit Freuden meine Künste sehn:

Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehnl

Faust

Was willst du, armer Teufel, geben!

Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben

Von deinesgleichen je gefaßt?

Doch hast du Speise, die nicht sättigt? hast

Du rotes Gold, das ohne Rast,

Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt?

Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt?

Ein Mädchen, das an meiner Brust

Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet?

Der Ehre schöne Götterlust,

Die wie ein Meteor verschwindet?

Zeig mir die Frucht, die fault, eh man sie bricht,

Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!

Mephistopheles

Ein solcher Auftrag schreckt mich nicht,

Mit solchen Schätzen kann ich dienen.

Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,

Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen.

Faust

Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,

So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betriegen:
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet ich!

Mephistopheles

Топп!

Faust

Und Schlag auf Schlag!
Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!

Mephistopheles

Bedenk es wohl! wir Werdens nicht vergessen.

(Цит. за видан.: Мартынова О.С. История немецкой литературы. Средние века — эпоха Просвещения. — М.: Изд. центр «Академия», 2004. — С. 166–167.)

Й.В. Гете. Фауст

М е ф і с т о ф е л ь

Кинь панькатись із вічною журбою,
Що круком серце рве тобі з грудей.
Відчуєш ти, оточений юрбою,
Що й ти людина між людей.
Не хочу я, правда, рівнять
Тебе до того наброду.
Я сам не великого роду;
Але, коли схочеш пристать
До мене в життєвій дорозі,
То буду тобі по змозі
Товаришем вірним,
Слугою покірним,
А хочеш — і псом,

Безмежно відданим рабом.

Ф а у с т

Якої ж ти від мене хочеш плати?

М е ф і с т о ф е л ь

Того часу ще досить довго ждати.

Ф а у с т

Ні, ні! Ти, чорте, егоїст,
І так не зробиш, Бога ради,
Комусь другому щось в користь.
Кажи, якої хочеш плати,
А то не буду і наймати.

М е ф і с т о ф е л ь

Я маю *тут* тобі у всім служити,
Скоряючись завжди твому слову.
Коли ж ми *там* зустрінемося знову —
Ти мусиш те ж мені робити.

Ф а у с т

Що буде там — мене це не обходить.
Ти можеш світ якийсь новий виводити,
Коли зруйнуєш той, що є.
На цій землі я радістю втішаюсь,
Під небом цим я муками караюсь,
І аж тоді, як з ними попрошаюсь,
Нехай що хоче настає.
І не бере мене цікавість
Спізнати той інакший світ,
Чи є і там любов, ненависть,
Чи є і там і верх, і спід.

М е ф і с т о ф е л ь

Та, якщо так, тобі немає ризику.
Угодьмося. Лиш дай мені підписку,
Я дам тобі таке, чого повік
Іще не бачив чоловік.

Ф а у с т

Що хочеш ти, нещасний чорте, дати?
Чи можеш ти стремління ті узнати,
Що їх плекає дух людський?
Є в тебе їжа — в ній нема поживи;
Є в тебе золото — та воно рухливе,
Із рук виприскує як стій;
Покажеш гру — в ній виграти неможливо,
Даси коханку — а вона, зрадлива,
З моїх обіймів іншому морга;
Є в тебе честь і слава дорога —
Мов метеор, вона щезає;

У тебе плід зеленим зогниває,
А дерево лиш мить одну цвіте.

М е ф і с т о ф е л ь

Така вимога біса не злякає,
Я можу дати тобі все те.
Та, друже мій, колись і щось хороше
Утішити в спокої прийде нас.

Ф а у с т

Коли, успокоєний, впаду на ліні ложе,
То буде мій останній час!
Коли тобі, лукавче, вдасться
Мене собою вдовольнить,
Коли знайду в розкошах щастя,—
Нехай загину я в ту мить!
Ідем в заклад?

М е ф і с т о ф е л ь

Ідем!

Ф а у с т

Дай руку, переб'єм!
Як буду змушений гукнути:
«Спинися, мить! Прекрасна ти!» —
Тоді закуй мене у пута,
Тоді я рад на згубу йти.
Тоді хай дзвін на вмерле дзвонить,
Тоді хай послух твій мине,
Годинник стане, стрілку зронить,
І безвік поглине мене.

М е ф і с т о ф е л ь

Зміркуй як слід! Ми все затямим, друже!

(Перекл. з нім. М. Лукаша;

*Цит. за вид.: Гете Й. В. Фауст. Лірика. — К.: Веселка,
2001. — С. 70–72.)*

Завдання:

1. Визначте, які думки й переживання виразив автор у «Присвяті». Поміркуйте, чому твір із багатоаспектною проблематикою має виразно ліричний вступ.
2. Прочитайте «Пролог у театрі» й «Пролог на небі». Поміркуйте, чому Гете подає до свого твору два прологи. Чому вони розміщені саме в такій послідовності?
3. Прочитайте вміщену в «Матеріалах до заняття» сцену укладання угоди між Фаустом і Мефістофелем. Визначте мотиви цього вчинку обох учасників.
4. Випишіть із трагедії «Фауст» кілька афоризмів. Поясніть їхнє значення.

Обов'язкова література:

1. *Гете Й. В.* Фауст / Перекл. з нім. Миколи Лукаша (будь-яке видання)
2. *Наливайко Д.С.* Поет національний і всесвітній // Гете Й. В. Фауст. Лірика. — К.: Веселка, 2001. — С. 5–22.
3. *Ковбасенко Ю.* Література Просвітництва // Тема. — 2001. — № 3.
4. *Науменко А.М.* Концепція «Фауста» гете в східнослов'янських перекладах // *Науменко А.М.* Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики): Навч. посібник для студентів. — Вінниця: Нова книга, 2005. — С. 339–352.
5. *Шалагінов Б. Б.* Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість: Посібник для вчителя. — Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. — 288 с.
6. *Аникст А. А.* Творческий путь Гете. — М.: Худож. литература, 1986. — С. 163–168, 356–393, 492–522.

Додаткова література:

1. *Абрамович С. Д.* Конспект лекцій зі спецкурсу «Світова Фаустіана». — Чернівці: ЧДУ, 1992. — 113 с.
2. *Волков И. Ф.* «Фауст» Гете и проблема художественного метода. — М., 1970.
3. Гетевские чтения. 2004–2006. — М.: Наука, 2007. — 419 с.
4. *Жирмунский В.М.* История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. — М.: Наука, 1978. — С. 257–362.
5. *Конради К. О.* Гете. Жизнь и творчество: В 2 т. — М., 1987.
6. *Тураев С. В.* Гете и формирование концепции мировой литературы. — М., 1989.

ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ

Тема 1. Поезія Р. Бернса як одна з вершин епохи Просвітництва (2 години)

1. Фольклорна основа поезій Бернса. Символічні образи пісні «Джон Ячмінне Зерно».
2. Національно-патріотичні мотиви в ліриці Бернса («Брюс — шотландцям», «Чесна бідність»).
3. Особливості зображення природи в ліриці Бернса.
4. Поєднання гумору й фольклорної фантастики у віршованій повісті «Тем О'Шентер».
5. Поетика сентименталізму й преромантизму у творчості Р. Бернса.

Основні поняття: *сентименталізм, преромантизм, гумор, антитеза.*

Консультація

Роберт Бернс (1759–1796) — шотландський поет. Народився в сім'ї фермера, навчався певний час у школі, займався самоосвітою. Знав однаково добре шотландську й англійську мову, а також французьку мову, класичну й сучасну літературу. Перша збірка, опублікована в 1786 р. шотландською мовою, зробила автора знаменитим. Його поезії пронизані народним духом, дуже мелодійні, багато з них стали піснями. Водночас він по-новому переосмислював фольклорні образи. Так у пісні «Джон Ячмінне Зерно» традиційний різдвяний образ трьох царів-волхвів поет наповнив негативним змістом, перетворивши їх на тиранів, а образ Джона набув символічного значення — нездоланності й життєвої міцності народу. Майстерність Бернса виявилася в тому, що вірш має метафоричне й буквальне прочитання (А. Єлістратова).

Роберт Бернс цікаво поєднав гумор і фольклорну фантастику у віршованій повісті «Тем О'Шентер». Спеціалісти вбачають типологічні паралелі з циклом повістей М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки».

Бернс творив у час поширення в літературі сентименталізму й преромантизму, ознаки цих напрямів є в деяких його творах. Читаючи його поезії, підберіть кілька прикладів («Перед розлукою», «Квітка Девону» та ін.).

Твори Р. Бернса перекладали українською (І. Франко, П. Грабовський, М. Лукаш, В. Мисик та ін.) та російською (Е. Багрицький, Т. Щепкіна-Куперник, С. Маршак) мовою. З професійними роздумами про принципи і якість перекладів творів Бернса студенти ознайомляться, прочитавши статті відомого філолога Марини Новікової (див. список додаткової літератури).

Матеріали до заняття

Р. Бернс. Поезії

Чесна бідність	
<p>Хай бідні ми, хай злидні ми, Не маємо нічого, А будьмо чесними людьми Й не біймося нікого. Нічого, нічого, Що ми звання простого! Звання — лиш карб, людина — скарб, Цінніший від усього.</p> <p>Хоч ми їмо черстві шматки, Вдягаємось убого, А в багача булки й шовки — Ми людяніш од нього. Нічого, нічого, Що ми живем убого, А чесним бути в бідності — Найвище од усього.</p> <p>Бундючиться вельможний лорд, Що сотні слуг у нього; Дурний, як пень, лихий, як чорт, А стройть з себе Бога.</p>	<p>Нічого, нічого, Що стрічка й хрест у нього, Бо хто розумний чоловік, — Сміється з того всього.</p> <p>Король зведе в дворянський стан Лакейчука двірського, Людини ж праведної сан Не дасться ні від кого. Що з того пустого Дворянства гербового? Шляхетний дух, шляхетний ум Шляхетніш того всього.</p> <p>Молись же всяк, щоб стало так — А йдеться вже до того! — Щоб ум і честь, де тільки єсть, Пробили скрізь дорогу. Нічого, нічого, Діждем ладу нового, Торжествуватиме весь світ Братерства перемогу! <i>(Переклад М. Лукаша)</i></p>

Епіграми

На Росінанті Бернс трясеться,
Хоч кінь сумний, так сам сміється.
(Переклад В. Мисика)

О черепе тупицы
Господь во всем, конечно, прав.
Но кажется непостижимым,
Зачем он создал прочный шкаф
С таким убогим содержимым!
(Перевод С. Маршака)

Завдання:

1. Прочитати збірку поезій Р. Бернса і дібрати приклади творів, присвячені зображенню природи, дружби, кохання тощо.
2. Вивчити напам'ять поезію Р. Бернса «Чесна бідність».

Обов'язкова література:

1. *Бернс Р.* Поезії / Перекл. з англ. М. Лукаш // Лукаш М.О. Від Боккаччо до Аполлінера. — К.: Дніпро, 1990. — С. 150–183.
2. *Бернс Р.* Поезії / Перекл. з англ. В. Мисик (будь-яке видання).
3. *Бернс Р.* «Гем О'Шентер» (будь-яке видання).
4. *Елистратова А.А.* Роберт Бернс. — М., 1957.
5. *Райт-Ковалёва Р.* Роберт Бернс. — М., 1965.

Додаткова література:

1. *Колесников Б.* Роберт Бернс. — М., 1967.
2. *Твардовский А. Т.* Роберт Бернс в переводах С. Маршака // Твардовский А. Т. Статьи и заметки о литературе. — М., 1963.
3. *Карсвелл К.* Жизнь Роберта Бернса / Перев. с англ. Л. Володарской. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. — 368 с.
4. *Новикова М.* Вино зелено: Роберт Бернс українською // *Новикова М.* Міфи та місія. — К.: Дух і літера, 2005. — С. 66–71.
5. *Новикова М.* Міфосвіт Бернса: шлях та шлюб // *Новикова М.* Міфи та місія. — К.: Дух і літера, 2005. — С. 86–96.

Тема 2. Жанрові різновиди англійського роману XVIII ст. (2 години)

1. Просвітницька проблематика, механізми трансформації жанрових традицій «літератури мандрів» в романі Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера».
2. Сатира, пародія та іронія у філософсько-фантастичному романі Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера».
3. Жанрові особливості «комічної епопеї» Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».
4. Сентименталістський роман (Л. Стерн, Т. Смоллет, О. Голдсміт).

Основні поняття: *просвітницька проблематика, соціально-психологічний роман, філософсько-фантастичний роман, «комічна епопея», епістолярний роман, готичний роман.*

Консультація

Вивчаючи творчість Дж. Свіфта (1667–1745), акцентуємо увагу на просвітницьких цінностях – релігійній терпимості та свободі особистості, які захищав цей письменник у творах різних жанрів — прозових і віршованих сатирах, памфлетах, проповідях, відкритих листах тощо. З великої спадщини радимо студентам прочитати памфлет «Казка діжки» (1704) і філософсько-фантастичний роман «Мандри Гуллівера» (1726).

«Казка діжки» спрямована проти релігійного протистояння і має алегоричне значення, яке виявляється вже в назві твору. А. Єлистратова пише, що по-англійськи назва тлумачиться як нісенітниця і, за задумом Свіфта, діжка

— це релігія, за допомогою якої моряки (влада) відволікають увагу кита (народу) від корабля — держави. В основі сюжету — притча про трьох братів. Кожному з них батько залишив у спадщину кафтан і заборонив його перешивати. Однак брати під впливом різноманітних бажань порушили заповіт. Алгоричні образи братів уособлювали певні релігійні течії: Петро — католицтво, Мартін — лютеранство, Джек — кальвінізм; дами, яких вони вподобали, — Користолюбство, Честолюбство, Гордість.

Роман «Мандри Гуллівера» потрібно прочитати в повному обсязі (перекл. з англ. М. Іванова), пам'ятаючи про те, що він творився як своєрідна пародія на «книжки про подорожі» (і на «Робінзона Крузо» — в одному з листів Свіфт назвав такі твори безоднею дурниць). Автор вдається до іронії в зображенні образів утопії, використовує елемент гри.

Літературознавці охоче порівнюють романи про Робінзона й Гуллівера, визначаючи їхню суть приблизно так: «Оптиміст Дефо радісно обдивляється земні горизонти цивілізації, що розширюється, і захочує її героїв до добродійності; Свіфт товче носом в дзеркало зовсім роздязненого сучасника» (В. Муравйов). Цей роман мав велике значення для розвитку жанру філософської повісті XVIII ст.

Крім сатиричного роману, в англійській літературі виникає такий цікавий жанровий різновид, як комічна епопея, прикладом якої є «Історія Тома Джонса, знайди» Генрі Філдінга (1707–1754). Письменник відтворив у ньому широке соціальне та історичне тло сучасності за допомогою зображення приватного життя та морально-психологічних колізій, додав також теоретичні міркування про особливість оповіді, стиль спілкування автора з читачем тощо. Роман став своєрідним синтезом ознак різних літературних напрямів: Філдінг використав популярну в літературі рококо тему «знайди», трансформував фабулу барокового роману «героїчної подорожі» в роман «великої дороги» (Н. Пахсарьян).

Сентименталістський роман представлений творчістю Лоренса Стерна (1713–1768), Олівера Голдсмита (1728–1774) і пізнього Тобайаса Джорджа Смоллета (1721–1771). Студенти мають звернути основну увагу на вивчення романів Стерна «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» (1760–1767) і «Сентиментальна подорож» (1768). Читаючи тексти та опрацьовуючи наукові джерела, потрібно знайти відповіді на такі питання: новаторство письменника в романній оповіді, функції руйнування хронологічної послідовності подій, значення примхливого, асоціативно-хаотичного розвитку авторської думки, особливості створення характерів персонажів, принципи змалювання героя-дивака та його функції в розвитку сюжету тощо. Вплив Стерна на розвиток жанру роману у світовій літературі розкрито В. Шкловським (див. матеріали до заняття).

Романи «Векфільдський священик» (напис. не пізніше 1762 р., виданий в 1766 р.) Голдсмита і «Подорож Хамфрі Клінкера» (1771) вивчаються оглядово.

Матеріали до заняття

Н. Т. Пахсарьян. Сентиментализм: попытка определения

Сентиментализм (*франц.* sentimentalisme, от *англ.* sentimental – от *франц.* sentiment — чувство) — тип культуры и художественное направление в литературе и искусстве XVIII в., связанное с новым взглядом на человеческую природу, с приданием особой ценности сфере частной жизни, душевным переживаниям, чувствительности, сердечности и одновременно — с новым отношением к окружающей человека природе, к естественным ландшафтам, простоте и невозделанности. Проявления сентиментализма можно обнаружить уже в первые десятилетия XVIII в., поскольку сентименталистское мироощущение рождается как реакция на барочно-классицистические культурные ценности, с их монументальностью, ригористической моралью, героизмом, строгостью и рациональной продуманностью как классицистических норм и правил, так и их нарушений, неправильностей, с «рассудочной экстравагантностью» (С.С. Аверинцев) барокко. Однако хронологические рамки сентиментализма как целостного направления — 1740–1790. Для формирования этой целостности была важна полемика сентиментализма с культурой рококо, возникшей в период «кризиса европейского сознания» (П. Азар), то есть на рубеже XVII–XVIII столетий, с рокайльной концепцией «естественной скандальности» человеческой природы, с компромиссно-двойственной моралью и представлениями о любви.

Обычно утверждают, что сентиментализм возникает как реакция на чрезмерный рационализм классицизма и Просвещения, что не объясняет, во-первых, тех произведений раннего сентиментализма, в которых рассудочность, или, по крайней мере, рассудительность прекрасно уживается с чувствительностью (ср., напр. разумно-добродетельную и от этого не менее чувствительную Памелу Ричардсона), а, во-вторых, того факта, что среди просветителей, особенно поздних, довольно много тех, кто сочетает сентиментализм и просветительские воззрения. Категории «сердце», «чувство», «воображение» — постоянный предмет рефлексии в эстетике XVIII века — от ее раннего периода (работ Лонжпьера, Дюбо, Ремона де Сен-Мара) до последних десятилетий, когда эти проблемы будут подняты в философии Канта. Категоричным, а потому неточным выглядит привычное утверждение о том, что философский разум и чувство принципиально разделены и противостоят друг другу. Верно не только то, что «человек чувствительный в XVIII в. не просто являет собой некий психологический тип, но воплощает определенный способ мышления, становясь философом даже в самом чувстве» [1], но и то, что «человек рассуждающий» философствует совсем не в ущерб чувствам: «ни одно разумное существо не может быть бесчувственным», убежден Шефтсбери; «чем разум человека становится просвещеннее, тем его сердце — чувствительнее», — формулируют энциклопедисты общую для века мысль. Другое дело, что для сентиментализма «мудрость скорее — от сердца, чем от ума» (Шефтсбери), к тому же «разум может ошибаться, чувство —

никогда!» (Ж.-Ж. Руссо). Через открытое проявление чувств человек сентименталистской культуры выказывает в одно и то же время свою принадлежность к человеческому обществу и свою индивидуальность. Чувствительность является в эпоху сентиментализма фундаментом гражданского общества в той мере, в которой она поддерживает отношения между личностным самосознанием и солидарностью людей.

Таким образом, сентиментализм порождает новые принципы этики, так называемый этический сентиментализм, основывая мораль на эмоциональной природе человека, его врожденной способности распознавать (чувствовать) добро и зло (ср. понятие «moral sense» у Шефтсбери), судить о них, ощущать удовольствие от совершения и созерцания добродетели. Поэтому сентиментализм на своем первом этапе развития оказывается близок просветительским идеям воспитания человека, жизнестроительства, совершенствования мира. Писатели этого направления лишь постепенно разочаровываются в возможностях подобного совершенствования и в «вознаграждении добродетели» (таков подзаголовок романа С. Ричардсона «Памела») – особенно в рамках наличной европейской цивилизации. В свой поздний период сентиментализм обращается к руссоистской концепции «естественного человека», который может сохранить свою нравственность только вдали от соблазнов, в неведении их, и уповая уже не столько на «нравственное чувство», сколько на противопоставленную рассудочности «чувствительность» «простой души», невинность и чистоту дикаря. Однако и руссоизм выступает не только как эмоционально-психологический настрой или нравственно-социальная позиция, но и как позиция политическая: критикуя основы цивилизации, руссоисты призывают к признанию политической и этической ответственности общества и индивидов за неисполнение «естественных» принципов свободы и справедливости. Возникновению союза Просвещения и сентиментализма способствуют и демократические симпатии последнего, интерес к людям из третьего сословия, по существу, впервые ставшим не комическими или сатирическими персонажами, а героями идиллической поэзии, «слезливой драмы», «чувствительного» романа. Лишь поздний, «предромантический» сентиментализм будет, вразрез с просветительской установкой, последовательно проявлять интерес к иррациональному, загадочному в душе и мире, к области таинственного, непознанного, страшного, что художественно запечатлеет готическая проза.

Опираясь на те философские системы, которые не только видели в чувстве (ощущении) источник эмпирико-рационального познания действительности (Дж. Локк), но и определенную форму такого познания, защищали априорность «нравственного чувства», заложенного в природе человека (А.Э.К. Шефтсбери), сентиментализм уже в первые годы XVIII в. постепенно, но неуклонно вырабатывал новое понятие «естественного» и новую этико-эстетическую концепцию личности. Остро чувствующий человек сентиментализма, как и скептически настроенный человек рококо, переживает разочарование в большой Истории. Он обращает свое переживание в первую очередь не на героические подвиги или трагические катастрофы, которые

кажутся ему далекими от его собственной, простой жизни с ее милыми мелочами, а на сферу частных событий, происходящих в семье, дружеском кругу, между влюбленными. Человеку сентиментализма претит «грубая сила, величие, героизм» (М.М. Бахтин). «Простая нежность» (Т. Косткевич) сентиментализма не случайно находит благодатную почву в кругу простых людей, преимущественно третьего сословия. В простом укладе жизни сельских жителей — владельцев небольших поместий, деревенских священников и их семей, наконец, крестьян — обнаруживается та непосредственная, не нарушенная аристократическими, а далее шире — городскими, цивилизационными изысками гармоническая связь между природной добродетелью человека и «добротой» природы, проявляющей сочувствие к человеческим радостям и горестям. Сентименталистский герой обычно находится в разладе с обществом, но не с природой. «Природа и душа вступают в отношение соответствия, когда образы нежного, сладкого, меланхолического и тоскливого плавно переходят друг в друга...»[2]

По отношению же к обществу персонаж сентиментализма чаще всего занимает позицию «страдательной пассивности»: «классический герой погибал, Лизу губят»[3], — замечает М.М.Бахтин по поводу героини повести Н.М. Карамзина, и это верно также по отношению к Клариссе Ричардсона, Сюзанне Дидро, Вертеру Гете и многим другим персонажам литературы сентиментализма

В культуре сентиментализма возникает расхождение между понятиями «страсть» и «чувство»: если первая связана с барочно-классицистической тягой к мощно-монументальному, героическому, идеально-совершенному, второе предполагает «естественный» масштаб, обыкновенные, «натуральные» эмоции — не безудержную, бурную фантазию, а живое воображение, не исступленную влюбленность, а нежную симпатию, не трагическое отчаяние, а меланхолическую грусть и т.п. При этом и само содержание и формы выражения чувства предполагают откровенность, искренность. Человек сентиментализма не стесняется проливать слезы, умиляться, падать в обморок и т.д. Не случайно психологи именуют период развития сентиментализма «эпохой повальной слезливости» (Л. Выготский). Для человека сентиментализма жалость, нежность и благорасположение к другому понимаются как тот социальный и гуманитарный долг личности, который выше всех остальных. Отсюда — заметные изменения в сторону бережной заботы, которые происходят в нравственно-психологической атмосфере эпохи сентиментализма по отношению не только к «простому» человеку, но и к животным, вещам, природе.

И все же культура чувства осуществляется главным образом эстетически — в искусстве, музыке, живописи, но более всего — в вербальных текстах, т.е. в романах, эссе, поэтических сочинениях, письмах, беседах. Литература сентиментализма уповает на «чувствительного», сочувствующего, сопереживающего читателя, «добрый природе» которого доверяет и которого в то же время воспитывает. Вот почему сентиментализм, исследующий «жизнь сердца», «движения души», будучи не чужд повышенно открытой

эмоциональности, одновременно любит серьезные моралистические поучения (в том числе и в поэзии — в баснях, элегиях). При этом подробности душевной жизни, переливы ощущений вкупе с размышлениями и наставлениями порождают неторопливую повествовательную интонацию, «отменную длину» «чувствительных» романов. Сентименталистская жажда искренности вызывает тягу к «естественным», как бы «нелитературным» формам повествования в новеллах и романах — письмам, дневникам. Тем самым искренность сентиментализма подготавливает почву для романтической исповедальности, что прямо осуществляется в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. В поэзии доминирующим жанром сентиментализма выступает элегия, в драматургии — «серьезная» или «слезливая комедия», «мещанская драма». Лучшим произведениям сентиментализма удавалось вызвать у читателя ощущение близости литературной истории к его собственному естественному, обыкновенному опыту жизни. Отсюда — своеобразные сентиментальные «культы» литературных персонажей, местные легенды о реальном существовании дерева, под которым «сидел» Вертер, пруда, в котором «утопилась» бедная Лиза и т.п.

Тема сочувствия, сопереживания весьма важна для сентименталистского сознания. Мотив друзей, помогающих в несчастье, поддерживающих душевно близкого им человека, часто возникает в произведениях сентименталистов — литературных и живописных, где парные или групповые портреты изображают людей за совместным занятием (чтением, музицированием, беседой). Портреты приобретают камерный, «домашний» характер, манера актерской игры в театре лишается помпезности, риторической декламационности. Ландшафты в парковой архитектуре наполняются стилизациями под «дикую», невозделанную природу, включающими места для уединенных размышлений и переживаний (гrotы, беседки). Сады и парки в сентименталистском стиле именуют «английскими», поскольку считается, что именно и преимущественно в Англии культура сентиментализма получила распространение. Однако сентиментализм — не локально английское, а общеевропейское явление. К английским сентименталистам принадлежат Э.Юнг, Т.Грей, О. Голдсмит, У. Купер — в поэзии; С. Ричардсон, О. Голдсмит, Г. Маккензи — в романе, К. Сиббер, Дж. Лило, Э. Мур — в драматургии. Во Франции сентиментализм представляют в прозе Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Ж.-Ф. Мармонтель, Ж.П. Флориан, А. Бернарден де Сен-Пьер, в драматургии — Ф. Детуш, П. Нивель де Лашоссе, Д. Дидро, М. Седен, в поэзии — Ж.-Б. Руссо. В Германии С. развивается в поэзии Ф.Г. Клопштока, драматургии Г. Э. Лессинга, Ф.М. Клингера, в романе Гёте «Страдания юного Вертера» и др. К С. в России относят творчество М.Н. Муравьева, Н.М. Карамзина, И.И. Дмитриева, В.В. Капниста, Н.А. Львова, молодого В.А. Жуковского. В музыке С. представлен творчеством Ф.Э. Баха, оперой Глюка «Орфей и Эвридика», на которой проливал слезы сам Ж.-Ж.Руссо и др. В живописи к С. принадлежит творчество Ж.-Б. Греза, Т.Гейнсборо, В.Л. Боровиковского.

Любопытно взаимовлияние французской и английской культур в этимологии понятия «сентиментализм». Еще в XII в. во Франции

использовалось слово «sentiment» для обозначения психологических эмоций, чувств. Это значение закрепилось в XVII в. Слово «сентиментальный», возникшее на основе заимствования с французского, было зафиксировано в Англии в Оксфордском словаре 1749, а во Франции – в 1769 уже как калька с английского. Обычно утверждают, что терминологическое значение слова определилось после выхода в свет романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768), однако само творчество этого писателя представляет собой синтез рокайльной и сентиментальной традиций. Жанр сентиментально-юмористического романа, развитию которого способствовал Л. Стерн, соединяет поэтологические принципы рококо и сентиментализма, реализует «чувствительное» как повествовательную модальность. «Сентиментальная» модальность, сформировавшаяся в сентиментализме, не только входит в некоторые классицистические и рокайльные произведения XVIII в., но продолжает свое существование за пределами направления и эпохи, проявляется в романтизме (в мелодраме, например), реализме (например, в романах Диккенса). Хотя, начиная с эпохи романтизма, критика большей частью склонна негативно оценивать «слащавую наивность» сентиментализма, заложенный в сентименталистской культуре заряд гуманности способствует возрождению этой культуры в форме «нового сентиментализма» конца XX – начала XXI столетия (Т.Кибилов, Е. Гришковец, А. Геласимов, С. Гандлевский).

Примечания

[1] *Бенишу П.* На пути к светскому священнослужению //НЛО. — 1995. — № 13. — С. 223.

[2] *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. — СПб., 2001. — С. 233.

[3] *Бахтин С.М.* Собр. соч.: В 6-ти т. — М.: Русские словари, 2000. — Т. 2. — С. 413.

(Цит. за электронным джерелом: *Пахсарьян Н.Т.* Сентиментализм: попытка определения // Литература в диалоге культур – 3. Ростов-на-Дону, 2006.

Виктор Шкловский. Стерн (1982)

(...) Молодой Лев Толстой переводил Стерна. Он учил английский язык, и, кроме того, он учился у Стерна.

В дневнике, который он вел волонтером на Кавказе, он цитирует Стерна: «Если природа так сплела свою паутину доброты, что некоторые нити любви и некоторые нити вожделения вплетены в один и тот же кусок, следует ли разрушать весь кусок, выдергивая эти нити». (Цитата выписана на английском языке).

Перед этой записью он написал по-русски: «Читал Стерна. Восхитительно». (...)

Стерн не только человек, который родился 270 лет тому назад, который писал за столетия до нас, он человек, попытки которого понять жизнь, себя,

литературу еще не пройдены нами. У Стерна есть такие дороги, по которым после него не ступала человеческая нога. (...)

Явления искусства по-своему непроходимы, потому что они не проходят, не исчезают даром для человечества.

Книги Стерна — это по-своему одна книга, потому что «Сентиментальное путешествие» — это как бы вариант «Жизни и мнений Тристрама Шенди».

Книга Стерна говорит о неговоримом: она распутывает такие узлы, которые до сих пор не распутаны. (...)

Шекспир, Сервантес, Рабле, Стерн преодолели инерцию старого романа приключений, расширили материал романа и создали психологию героя, показав диалектику души, противоречивость человеческого существования.

Европейский роман не прошел бы и не дошел бы до Толстого и Достоевского, если бы не было Стерна, если бы не было жажды понять, почему дело человека и результат дела так противоречат друг другу и почему человек величественен даже в своих неудачах.

«Сентиментальное путешествие» Стерна изобилует остановками, главы его коротки. Путешествие почти не совершается. (...) заглавия так повторяются, что кажутся ошибкой.

Но названия эти обозначают другое: эти маленькие главки дают представление о чувствах путешественников. Повторения заглавий изменяют представление о путешествии.

Новый человек, новый путешественник и есть новость мира, открываемого в этой книге.

Сложное становится простым, потому что оно объяснено. Стерн учит вниманию, Стерн учит новому сюжету. Слово «сюжет» — это калька слова «предмет». (...) Стерн описывает главенство чувства. (...)

Когда Стерн писал свои романы, то он отнесся к ним как к огромному путешествию в новый, не только открываемый, но создаваемый мир. Старое восприятие мира, старые структуры романа были для него уже пародийными, он изгонял их, пародируя, восстанавливая остроту художественного ощущения, остроту новых жизненных оценок при помощи парадоксальности построения.

(...) в жизни романа, в жизни всего искусства Стерн перед Великой французской революцией и перед тем состоянием английского романа, когда он стал заслащенным, стал благополучным, останавливающим свое время, Стерн боролся и со своими современниками, и со своими потомками и создавал для будущего новое оружие.

Поэтому первые книги «Тристрама Шенди» имели необыкновенный успех. Но чем дальше развертывался роман, тем холоднее он принимался.

Элементы того, что называли сентиментализмом, были и у Ричардсона, но «Сентиментальное путешествие» — это путешествие в новые земли, которые будут открыты только потом.

Скажем, что эти страны у «полюса недоступности».

(Цит. за виданням: Шкловский В.

О теории прозы.— М.: Сов. писатель, 1983. — 188–204.

Завдання:

1. Прочитати й законспектувати статтю Н.Пахсарьян «Сентиментализм: попытка определения», дати відповіді на такі запитання: у чому виявився новий погляд сентименталістів на природу людини; які хронологічні межі сентименталізму як цілісного напрямку; які принципи етики виникли в період поширення сентименталізму; яка була концепція особистості; у чому полягало розмежування понять «пристрасть» і «почуття»; які літературні жанри домінують; назвати представників напрямку в різних країнах; пояснити етимологію терміна.

2. Прочитати рекомендовану статтю В. Шкловського й скласти власне судження про вплив романів Стерна на літературу ХХ століття.

Обов'язкова література:

1. *Свіфт Дж.* Казка діжки. Мандри Гуллівера.
2. *Голдсміт О.* Векфільдський священик.
3. *Ковбасенко Ю.* Література Просвітництва // Тема. — 2001. — № 3.
4. *Пахсарьян Н.Т.* Сентиментализм: попытка определения // Література в діалогі культур – 3. Ростов-на-Дону, 2006.
5. *Шкловский В.* Стерн // *Шкловский В.* О теории прозы.— М.: Сов. писатель, 1983. — 188–204.

Додаткова література:

1. *Муравьев В.С.* Джонатан Свифт. — М.: Просвещение, 1968. — 303 с.
2. *Шалагінов Б.Б.* Джонатан Свифт і його «Мандри Гуллівера» // Свифт Дж. Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, спершу лікаря, а потім капітана кількох кораблів / Перекл. з англ. М. Іванова. — Харків: Фоліо, 2004. — С. 3–16.

Тема 3. Англійська комедія. Р. Шерідан (2 години)

1. Жанрові різновиди сентиментальної і «веселої» комедії в англійській літературі ХVIII ст.

2. Пародія сентиментальної манери зображати суспільство в комедії Шерідана «Суперники».

3. Специфіка поетики комічного в комедії Шерідана «Школа злослів'я»: стрімкий розвиток дії, дотепність мови персонажів, контрастність характерів, «промовисті» імена персонажів тощо.

Основні поняття: сентиментальна комедія, «весела» комедія.

Консультація

Розвиток англійської комедії другої половини ХVIII ст. позначений певним протистоянням між сентиментальною і «веселою» комедією (термін Олівера Голдсмита). Автори сентиментальної комедії брали кількістю, а прихильники «веселої» комедії — якістю художніх творів. Вершини «весела» комедія досягла у творчості Ричарда Брінслі Шерідана (1751–1816). Найвідоміші твори — «Суперники» (1775) і «Школа злослів'я» (1780).

Шерідан висміяв вади своїх сучасників, створивши яскраві індивідуалізовані характери.

Материалы до занятия

Дж. Драйден. Опыт о драматической поэзии. Бен Джонсон (1668)

... Я полагаю, что он был самым образованным и разумным из всех писателей, произведения которых ставились в каком бы то ни было театре. Он был строжайшим судьей самого себя, а не только других. Нельзя сказать, что у него не хватало остроумия, скорее всего он скупился на него. В его произведениях вы немного найдете такого, что было бы лучше сократить или переделать. И до него мы находим и остроумие и хороший язык, а также, в некоторой степени, юмор, но чего-то художественного не хватало в драмах до его появления. Он использовал свои силы лучше всех своих предшественников. Вы редко встретите в его пьесах любовные сцены или попытки возбудить страсти; он, по своему таланту был слишком мрачным и угрюмым, чтобы выполнить это изящно, в особенности зная, что идет за теми, кем обе задачи были доведены до совершенства. Юмор его настоящая область, и в нем он любил изображать механических людей. Он глубоко понял древних авторов как латинских, так и греческих, и смело заимствовал у них. Навряд ли существует такой поэт или историк среди римских писателей того времени, у которого он не позаимствовал в «Сеяне» или «Катилине». Но он проделал свое воровство так открыто, что, очевидно всем, он не боится законной кары. Он вторгается в область других авторов, как монарх, и то, что было бы кражей у других писателей, у него является победой. Пользуясь добычей, взятой у этих авторов, он так представляет Рим в его обрядах, богослужениях и обычаях, что напиши ту или другую комедию один из поэтов древности, мы получили бы менее яркую картину Рима, чем у Джонсона. Если мы находим недостатки в его языке, причина их в чрезмерной сжатости и обработанности его, особенно в комедиях. Быть может, он слишком романизировал наш язык, оставляя приводимые им слова такими же латинскими, как он их заимствовал; придерживаясь слишком близко их языка, он слишком мало считался с законами нашего. Сравнивая его с Шекспиром, я должен признать, что язык его правильнее, но Шекспир талантливее. Шекспир был Гомером, или отцом наших драматических поэтов, а Джонсон был Вергилием – образцом обработанного писания, я пред ним преклоняюсь, но Шекспир мне дороже.

Примечания переводчика

Нитог – страсть или «причуда»; в согласии со своей теорией «юмора», Джонсон основывал характер своих персонажей на какой-либо одной психологической черте, господствующей страсти или «причуде», что придавало его персонажам схематические, несколько искусственный характер.

«Сеян» и «Катилина – трагедии Бена Джонсона на сюжеты из римской истории.

(Цит. за виданням: Хрестоматія по захадноєвропейській літературі для вищих навчальних закладів. Література семнадцатого століття / Складитель *Б.І. Пуришев*. Вид. 2-е. — М.: Учпедгиз, 1949.)

Завдання:

1. Прочитати комедію Б. Джонсона «Вольпоне», пояснити сенс назви.
2. Прочитати рекомендовані комедії Шерідана і скласти власне судження про еволюцію англійської драми у XVII–XVIII століттях.

Обов'язкова література:

1. *Джонсон Б.* Вольпоне, або Лис.
2. *Шерідан Р.* Суперники. Школа злослів'я.
3. *Ступников И.В.* Как в зеркале отразили свой век...// Английская комедия XVII–XVIII: Антология. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 6–42.

Додаткова література:

1. *Маршова Н.М.* Ричард Бринсли Шеридан. 1751–1816. — Л.-М., 1960.
2. *Шервин Оскар.* Шеридан. — М., 1978.

Тема 4. Сентименталізм у французькій літературі (2 години)

1. Д. Дідро. «Черниця».
2. Ж. Ж. Руссо. «Юлія, або Нова Елоїза».
3. А. Прево. «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско».

Основні поняття: *соціально-психологічний роман, крутийський роман, сентименталістський роман, руссоїзм, епістолярний роман.*

Консультація

Вивчаючи тему «Сентименталізм у французькій літературі», студенти знайомляться з творчістю письменників, діяльність яких стосується також інших літературних напрямів, проте внаслідок браку навчального часу зосереджуються на сентименталістських творах.

Дені Дідро (1713–1784) відомий як філософ, автор проекту видання Енциклопедії, драматург і теоретик драматургії, прозаїк. Основну увагу звертаємо на роман «Черниця» (написаний у 1760 р., виданий у 1796 р.). Дослідники зауважують у цьому творі наявність елементів рококо, однак ознаки сентименталізму домінують. Роман визнають новаторським для усієї французької та європейської прози XVIII ст., у ньому продовжено й поглиблено проблематику філософських повістей Вольтера (Д. Обломієвський, С. Тураєв). Головна ідея — засудження будь-якого насилля над природними правами людини (детальніше про поетику роману див. статтю А. Акімової в «Матеріалах до заняття»). Аналізуючи роман, потрібно звернути увагу на поєднання автором гострої соціальної критики, проблеми життя в суспільстві та психологічної достовірності, правдоподібності історії героїні.

Жан Жак Руссо (1712–1778) відомий як один із основоположників європейського сентименталізму. Він розробив філософське вчення, яке назвали руссоїзмом. В його основі — ідея про несумісність двох начал природного (людина) і протиприродного (суспільство), що перебувають у стані безперервного й виснажливого протистояння. Природне — об'єктивно існуюче, не створене людиною, протипродне — вигадане (держава, чини, герби, гроші,

соціальна ієрархія). Художнім втіленням ідей руссоїзму є роман «Юлія, або Нова Елоїза» (1761), який вважають епістолярним, оскільки головний конфлікт розкривається через листування героїв — учителя Сен-Пре і його учениці Юлії, доньки барона д'Етанжа. Закохані змушені розлучитися під впливом соціальної нерівності. Через певний час Юлія виходить заміж, її чоловік пропонує запросити для їхніх дітей учителем Сен-Пре.

Читаючи роман, студенти мають зрозуміти, що основою його конфлікту є протиставлення «природної моралі» і моралі суспільства, яке керується застиглими звичаями (С. Артамонов).

Назва твору й кохання головних персонажів сприймаються в контексті трагічної середньовічної історії про стосунки філософа й учителя П'єра Абеляра (1079–1142) та його учениці Елоїзи (прибл. 1100–1163). Їхні почуття відомі наступним поколінням через книжку Абеляра «Історія моїх бідувань» та особисте листування після розлуки.

Роман абата Прево (1697–1763) «Історія кавалера де Гріє та Манон Леско» (1731), на думку фахівців з історії літератури XVIII століття, є поєднанням традицій барокової прози, раннього рококо та сентименталізму. Ця «Історія...» спочатку входила до багатотомного роману Прево «Нотатки знатної людини, яка усамітнилася від світу», однак швидко стала сприйматися як самостійний твір. «Історія...» зацікавлює багатоплановістю структури: у ній є елементи крутійського роману, розкриваються психологічні глибини людських пристрастей та здійснюється філософське осмислення таємниць буття і почуттів людини. Ознаки рококо найповніше втілені в образі Манон: жадоба до розваг, антиномічний характер, практичність і ніжність водночас. Однак у творі втілені й просвітницькі ідеї: критика соціальної нерівності, викриття злочинності суду й поліції, віра в природну чистоту людини, прагнення довіряти почуттям, а не розуму тощо.

Матеріали до заняття

А. Акімова. О романе «Монахиня»

Роман написан как письмо-исповедь Сюзанны Симонен, сохранены даже подлинное имя и фамилия прототипа, маркизу де Круамару, не изменены и его фамилия и титул...

В последних работах о Дидро, в частности, в книге Жоржа Мэя указывается еще один прототип Сюзанны и ее судьбы. Кроме того, конечно же, Дидро помнил и судьбу одной из своих сестер, отданной метром Дидье в монастырь урсулинок, сошедшей там с ума и скончавшейся, так и не вернув себе здравого рассудка...

Дидро писал роман, а не биографию подлинной Сюзанны Симонен, о которой и в письмах маркизу придумал гораздо больше, чем знал. У книги было много источников...

Вероятно, Андрэ Би преувеличивает, говоря, что без Ричардсона Дидро не написал бы своего романа. Но влияние автора «Памель» на автора

«Монахини» бесспорно... Дидро восторгается Ричардсоном, потому что тот создает идеализированный мир, мир такой, каким он должен быть, показывая в то же время многосложные перипетии жизни... Ему кажется, что Ричардсон сумел примирить истину и добродетель...

Роман «Монахиня» был и отзвуком биографии Даламбера, брошенной матерью на паперть церкви святого Иоанна Круглого, и художественной параллелью к статье «Энциклопедии» – «Человек»... д'Аламбер простил мать, Дидро не мог ее простить. Роман был и отзвуком биографии самой «прекрасной и мерзкой канониссы», как Дидро называл мать д'Аламбера. Она ведь тоже бежала из монастыря, только в отличие от Сюзанны ей удалось снять с себя обет.

Дидро нашел на этот раз подлинный и типичный конфликт, где семейные отношения были неразрывно связаны с общественными и их отражали. Сюжет романа несложен. В центре его Сюзанна, все остальные раскрыты в той мере, в какой они связаны с ее судьбой. На первый план выведены социальные мотивы.

Героиня – незаконная дочь своей матери и только считается дочерью своего отца мосье Симонена. У нее две сестры, законные дочери обоих родителей, поэтому те обеспечивают их приданым и выдают замуж. Сюзанне же не достается ни приданого, ни обычного человеческого счастья. Несправедливость ее судьбы подчеркивается словами героини: «Я, безусловно, превосходила своих сестер приятностью ума и наружностью, нравом и талантами, но мои родители были, казалось, огорчены этим». Этим противопоставлением Дидро восстает против нарушения естественной иерархии, единственной, которая должна существовать на земле...

В романе три плана. Первый план – монастырский – дан подробно и наглядно. Второй план – светский, мирской – служит параллельно к первому и как бы только намечен пунктиром. В него входят семья Сюзанны, заставляющая ее постричься, ее духовники, особенно отец Серафим – он недавно стал священником и поэтому меньше других умеет лукавить, адвокат Сюзанны Манури, в конце – Париж.

Третий план – природа, ее установления.

И этим трем сюжетным планам строго соответствуют три ряда законов – религиозные, гражданские и законы природы, классификация, установленная Дидро в его теоретических трудах.

Законы религии, бесспорно, должны быть низвергнуты, ибо здесь все уродливо, все противоречит нормам человеческого общежития и самой природе. Законы гражданские, социально-политический строй должны быть исправлены в соответствии с законами природы, истинными законами, которыми только и должно руководствоваться, направляя все человеческие дела и поступки.

Почему Дидро так обрушивается на монастыри? Потому что монастырь для него – олицетворение всего того, что противостоит самому драгоценному для человека, – его свободе, монастырь порабощает человеческую личность, лишает человека счастья.

Развивая свой постоянный тезис о естественном человеке, Дидро делает героиню воплощением такого естественного человека, как бы человека в чистом виде. Это молодая, неопытная девушка, совсем не знающая жизни, она только еще ее предвкушает, предчувствует. Ей словно бы не с чем еще и сравнивать монастырь, но жизнь в нем противоречит самой ее природе, природе всякого человека и поэтому вызывает у Сюзанны протест.

Непримиримая враждебность Сюзанны всему монастырскому, стремление девушки освободиться мотивированы одной ее фразой: «Я с этим родилась». Человек не создан для монастыря. Он создан для счастья для свободы.

Точный самоанализ героини очень характерен для Дидро. Это то рационалистическое зерно, которое постоянно присутствует во всех его произведениях,

Социальная активность героини подкрепляет властно говорящий в ней голос природы. Сюзанна ненавидит одиночество и тянется к обществу. Она так прямо и говорит: «Человек создан для общества». (Эта фраза стала потом знаменитой и вошла в обиход...)...

Дидро, рисуя обители, в которых находится Сюзанна, показывает, как установления монастырской жизни – бедность, целомудрие, послушание – обращаются в свою противоположность...

Рупором своих идей автор делает адвоката Манури, выступавшего на процессе Сюзанны. В одной из своих защитительных речей он говорит: «Давать обет бедности – значит обязываться быть лентяем и вором, давать обет целомудрия – значит отказываться от неотъемлемого права человека – от свободы. Монастырская жизнь – удел фанатиков и лицемеров». Сильнее всего в романе сатирическое и агитационное начала. Автор противопоставляет жизнь, как она есть, какой она должна быть.

(Цит. за виданням: А. Акімова. Дидро. — М.: Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1963. — С. 348–357.)

Завдання:

1. Прочитати рекомендовані художні тексти, дослідити, якими засобами в них розкривається світ почуттів персонажів.

2. Виокремити описи природи, з'ясувати їхню роль у прочитаних творах.

Обов'язкова література:

1. Дідро Д. «Черниця».

2. Руссо Ж.-Ж. «Юлія, або Нова Елоїза».

3. Прево А. «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско».

4. Пахсарьян Н. Т. Актуальные проблемы изучения французского романа 1690–1720-х годов. — Днепропетровск, 1989.

5. Лавров С.Г. Дени Дідро і Україна // Всесвіт. — 1963. — №10.

6. Лімборський І.В. Ж-Ж.Руссо і руссоїзм в Україні // Всесвіт. — 2001. — №1-2.

Додаткова література:

1. Дени Дидро и культура его эпохи. — М., 1986.

2. Гунст Е.А. Жизнь и творчество аббата Прево // Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. — М.: Наука, 1978. — С. 221–268.

3. Франс А. Приключения аббата Прево / Перевод Н.Эфрос // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1960. — Т. 8. — С. 380–402.

Тема 5. П. Бомарше. Трилогія про Фігаро (2 години)

1. Життєвий і творчий шлях Бомарше.
2. Автобіографічний і комічний компонент у «Мемуарах».
3. Система образів та особливості інтриги у комедії «Севільський цирюльник».
4. Особливості інтриги та конфлікту «господар — слуга» в комедії «Шалений день, або Одруження Фігаро».
5. Аналіз монологу Фігаро (5 дія).

Основні поняття: французьке Просвітництво, класицизм, комедія, конфлікт, інтрига.

Консультація

Вивчення французької літератури XVIII ст. студенти мають завершити творчістю П'єра Огюстена Карона де Бомарше (1732–1799). Дослідники справедливо вважають його життя схожим на пригодницький роман. Детальне підтвердження цієї думки можна знайти як у його «Мемуарах» (1773—1774), так і в біографічних матеріалах (див. список рекомендованої літератури).

Значення творчості Бомарше полягає в тому, що він повернув на французьку сцену «високу комедію» і зацікавив нею глядачів. Вершиною творчості вважається трилогія про Фігаро: «Севільський цирюльник» (1775), «Шалений день, або Одруження Фігаро» (1784) і «Злочинна матір, або Другий Тартюф» (1792).

Читаючи твори, потрібно звернути увагу на еволюцію образу Фігаро, варіанти конфлікту «господар — слуга» та способи їхнього вирішення, втілення просвітницьких ідей (особливо в «Одруженні Фігаро»).

П'єси Бомарше й нині йдуть на сценах українських театрів в перекладах Г. Юри, В. Самійленка, С. Тобілевич. Відомі також мюзикли та сучасні переробки сюжету.

Матеріали до заняття

Бомарше П. Безумний день, або Весілля Фігаро (1784)

Фігаро. О жінко! Жінко! Жінко! Слабке лукаве створіння! Кожний звір має свій інстинкт, невже в тебе лише один — обдурювати? Після того як вона так упевнено відмовлялась, коли я її допитував, коли дала мені слово майже в самий час шлюбного обряду... він сміявся, читаючи, зрадник! А я немов якийсь дурник нещасний! О ні, пане графе! Вона вашою не буде!

Думаєте, що ви, як великий пан, маєте право вважати себе великим генієм? Фортуна, дворянство, чини, високе становище — все це робить вас таким гордим та пишним! А що ви зробили, пане графе, щоб заслужити на таке щастя? Ви доклали лише одних зусиль — родитись на світ, та й більш нічого, а зрештою, чоловік ви звичайнісінький! А я, загублений у темній масі, щоб тільки прожити, повинен був виявити більше труда, зусиль і знання, ніж скільки було витрачено за сотні років на управління цілою Іспанією. І ви хочете зі мною змагатись!.. Хтось іде... Це вона... Нема нікого. Ніч темна, як сажа, і я один вступаю в безглузде становище мужа, права якого маю собі присвоїти наполовину! (*Сідає на лавочку.*) Чи є на світі щось більш чудернацьке, ніж моя доля? Син невідомо чий, украдений бандитами, вихований в їх звичаях, я зненавидів те життя і тікав од них, щоб здобути собі можливість чесної праці, і всюди мене проганяли, відштовхували! Вивчив я хімію, фармацевтику, хірургію, і за протекцією великого пана насилу дали мені до рук ветеринарний ланцет! Коли мені набридло мучити хворих тварин, я кинувся до протилежної професії — драматургії. І причепив же я собі камінь до шиї! Я змайстрував комедійний твір із життя і звичаїв гарему; як іспанський автор, я вважав, що маю право ганьбити без церемонії Магомета, і раптом посланець... не знаю, якої вже держави, скаржитья, що я образив Високу Порту, Персію, частину індійських островів, цілий Єгипет, королівства Тріполі, Туніс, Алжир і Марокко. І от моя комедія загублена на догоду магометанським князям, серед яких ніхто не вміє читати і які мордують нас, називаючи християнськими собаками. Не маючи змоги знеславити, зганьбити розум, вони, щоб помститись, топчуть його в болото і знущаються з нього! Мої щоки позападали, і кінець мій був близько; і я вже уявляв собі появу страшного судового пристава з пером, застромленим у перуку. Тоді, щоб урятувати життя, я раптом берусь писати трактат про природу багатства. Злидар, що не має шеляга в кишені, я писав про цінність грошей та про всю їх користь для суспільства. Потім із глибини візницької каретки я побачив, як для мене спускали міст перед фронтом тюремного замку, на воротах якого я залишив надію і свободу. (*Встає.*) Ох, як би хотів я бачити хоч одного з тих могутніх вельмож, що так легко підписують смертні вироки, як би я хотів їх бачити після того, коли якась неласка, чиясь немилість остудить їхню пиху і гордість! Я б їм сказав, що всякі друковані дурниці набувають значення тільки там, де заважають їх поширенню; що як не буде свободи критикувати, ніяка похвала не буде чогось варта, і що тільки дрібні людяці бояться, як вогню, маленьких писак. (*Сідає знов.*) Зрештою, їм набридло годувати невідомого нахлібника, і одного дня мене було викинуто на вулицю. Треба було щось їсти, і я знову насталив своє перо і шукав усюди якої-небудь праці. Мені сказали, що за час моєї економічної самотності в Мадриді запроваджено вільний продаж усяких продуктів, не виключаючи навіть і творів письменства, і що коли я в моїх писаннях не чіпатиму ні авторитетів, ні релігійного культу, ні політики, ні моралі, ні знатних людей, ні шановних товариств, ні опери, ні інших театрів, ні персони, які мають будь-яке значення, то про все можу собі

вільно писати і друкувати під доглядом двох або трьох цензорів. Щоб скористуватись із цієї милої свободи, я оголосив періодичне видання, а щоб не йти слідами інших видавців, то назвав свою газету «Непотрібний щоденник». Ой-ой-ой! Що тут піднялось проти мене! Всі чотири неначе змовились, щоб мене доконати, і знов я лишивсь, як і перше, без ампула! Розпач охопив мене. Дехто хотів знайти для мене якусь посаду, та, на лихо, я був чесним: як потрібний рахівник, то те місце діставалось танцюристові. Мені не лишалося більш нічого, тільки красти, і я зробився банкометом картярської гри фараона; тоді, люди добрі, я скрізь роблюсь бажаним гостем, і всі так звані порядні люди відчиняють переді мною двері своїх домів, одержуючи для себе три чверті прибутку! Я міг би добре нажитись, я починав розуміти: для того щоб заробляти гроші, більше варта спритність, ніж знання і вченість. Але що кожен з моїх партнерів грабував один одного навкруг мене, вимагаючи, щоб тільки я був шляхетним, то мені знову довелось за це тяжко відпокутувати! Я мусив покинути цей великий світ і двадцять сажнів води вже готові були звільнити мене від нього! Та милосердний Бог повернув мені волю і давнє становище бездомного бродяги! Я взяв свою бритву й англійський ремінь, покинув суету столичного міста дурням, які тільки нею живуть, а стид і сором залишив на великім шляху як надто тяжку ношу для пішоходця і подався від міста, працюючи як голяр і цирульник. Я жив спокійно, без усяких турбот. Один великий пан, проїжджаючи через Севілью, впізнав мене, я допоміг йому одружитись, а тепер він, щоб віддячити мені за те, що я здобув для нього жінку, хоче забрати собі мою! Знов починається інтрига! Я мало не звалився у безодню тяжкого злочинства! Та в момент, коли я мав одружитися з рідною матір'ю, з'явилися мої батьки один за одним! *(Встає і говорить із запалом.)* І тут почалися змагання та доводи: це ви, це він, це я, це ти! Ні, це не ми! Але хто ж тоді?! *(Сідає знов.)* О, дивовижний збіг обставин! І як це чудно сплелось у моєму житті?! Чому так, а не інакше? Чому це все звалилось на одну голову? Змушений проходити шляхом, яким я пішов, не знаючи того, так само як і вийду, не хотівши, я накидав на нього стільки квіток, скільки дозволила мені моя веселість. Я ще кажу «моя веселість», а я й не знаю, чи вона моя, як і все інше, і навіть що таке це я, яким я заклопотаний: збір без форми невідомих часток; потім злиденна дурна істота; маленьке жваве звірятко; хлопець, гарячий до втіхи, що має певний нахил до веселого життя, справляє всяке діло, аби жити; тут пан, а там слуга, по тому, як подобається фортуні; честолюбний заради гонору, працьовитий із крайньої потреби, але лінивий... з насолодою! Добрий промовець, коли загрожує небезпека, поет для відпочинку, музика при нагоді, закоханий, як нападе божевілля; я все передивився, все переробив, все використав. Потім омана зникла, і я — розчарований!.. Сюзон! Сюзон! Сюзон! Якої ти мені завдаєш муки!.. Я чую ходу... хтось іде. Ось хвилина переламу. *(Відходить до першої куліси з правої сторони.)*

(Переклад з фр. Софії Тобілевич,

Цит. за виданням: *Бомарше П.* Безумний день або весілля Фігаро. —

Пьер Бомарше. Предисловие к «Женитьбе Фигаро»

(...) Всеобщий любимец в замке, живой, шаловливый, пылкий, как и все умные дети, он в силу крайней своей непоседливости несколько раз нечаянно расстраивает преступные замыслы графа. На что бы ни обратило свой юный взор это дитя природы, все не может не волновать его; быть может, он уже не ребенок, но еще и не мужчина, — и я умышленно избрал этот период в его жизни, чтобы он, привлекая к себе внимание, в тоже время никого не заставлял краснеть. Те невинные чувства, которые он испытывает, он столь же невинно внушает всем. Вы скажете, что его любят по-настоящему? Критики, вы ошибаетесь. Вы люди просвещенные, и вы не можете не знать, что даже самая чистая любовь преследует какую-нибудь цель. Нет, его пока не любят: чувствуется лишь, что в один прекрасный день его полюбят. Именно эту мысль и выражает в шуточной форме автор устами Сюзанны, которая обращается к этому ребенку с такими словами: «О, я ручаюсь, что годика через три, через четыре из вас выйдет величайший плутишка на свете!..»

(Цит. за виданням: *Бомарше*. Избранные произведения. — М.: Изд-во худож. лит., 1954. — С. 354.)

Завдання:

1. Уважно прочитати монолог Фігаро з 5 дії і визначити просвітницькі ідеї, висловлені в ньому.
2. Прочитати міркування П. Бомарше про образ Керубіно в комедії «Шалений день, або Одруження Фігаро» та вірш О. Пушкіна «Паж, или Пятнадцатый год». Підготувати власне судження про функції цього персонажа у творі.
3. Виписати афористичні вислови із комедій Бомарше.

Обов'язкова література:

1. *Бомарше П.* Мемуари. Севільський цирюльник. Шалений день, або Одруження Фігаро (будь-яке видання).
2. *Ковбасенко Ю.* Література Просвітництва // Тема. — 2001. — № 3.
3. *Артамонов С. Д.* Бомарше. Очерк жизни и творчества. — М., 1960.

Додаткова література:

1. *Финкельштейн Е.* Бомарше. — М.; Л., 1957.
2. *Грандель Ф.* Бомарше. — М., 1979.

Тема 6. Лірика Й. В. Гете (2 години)

1. Особливості поетичного вираження почуттів у поезії періоду «Бурі й натиску»: поєднання національних і фольклорних традицій, мелодійність, розмаїття барв, органічне поєднання природи й ліричного переживання тощо («Майова пісня», «Дика троянда», «Фульський король», «Пісня мандрівника в бурю», «Прометей», «Морська подорож» та ін.).

2. Філософська лірика («Божественне», «Нічна пісня мандрівника») і балади («Рибалка», «Вільшаний король») періоду «веймарського класицизму».

3. Пізня творчість Гете: ліричні й філософські вірші, збірка «Західно-східний диван».

Основні поняття: рух «*Буря й натиск*», філософська лірика, балада.

Консультація

В поезії Гете, так як і в інших його творах, відобразилася еволюція його творчого стилю. Ще в штюрмерський період у ній відобразилася його сміливість новатора: «Гете створює ліричну поезію нового взірця, досягає в ній незвичайної безпосередності й щирості поетичного вираження. Поезія Гете почала зображати внутрішнє життя людини в динаміці, вона — вся рух, уся ритм і музика. І якщо раніше поети широко вдавалися до опосередкованої образності — уособлень і персоніфікацій, алегорій і риторичних фігур, умовних стилізацій тощо, — то в Гете майже зовсім зникає дистанція між переживанням і його словесним виразом. Слово в нього стає немов безпосереднім чуттєвим втіленням побаченого й пережитого поетом» (Д. Наливайко).

Під час аналізу поезій, студенти мають звертати увагу на позиції виокремлені в плані заняття. Для осягнення своєрідності чи не найвідомішого поетичного твору Гете «Нічна пісня мандрівника» радимо студентам звернутися до рекомендованої праці А. Науменка (див. список обов'язкової літератури).

Матеріали до заняття

Johann Wolfgang Goethe. Wandrers Nachtlied (1780)

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Ночная песнь странника	Нічна пісня мандрівника <i>Льменау</i>
Горные вершины Спят во тьме ночной, Тихие долины Полны свежей мглой; Не пылит дорога, Не дрожат листы...	На всі вершини Ліг супокій... Вітерець не лине В імлі нічній. Замовк пташиний грай. Не чути шуму бору. Ти теж спочинеш скоро, —

Подожди немного — Отдохнешь и ты! (Пер. М. Лермонтова)	Лиш зачекай. (Пер. М. Бажана)
--	----------------------------------

Завдання:

1. Прочитати поезію Гете «Нічна пісня мандрівника», здійснити її лінгвопоетичний аналіз.
2. Виокремити філософські мотиви у поетичних творах Гете.
3. Прочитати роман М. Кундери «Безсмертя» і визначити функцію поезії Гете «Нічна пісня мандрівника» у цьому творі (за бажанням студента).

Обов'язкова література:

1. Гете Й. В. Лірика / Перекл. з нім. М. Рильського, М. Бажана, В. Стуса, Г. Кочура, Д. Павличка, М. Терещенка, С. Голованівського та ін.
2. Наливайко Д.С. Поет національний і всесвітній // Гете Й. В. Фауст. Лірика. — К.: Веселка, 2001. — С. 5–22.
3. Науменко А.М. Лінгвопоетика двох поезій Гете як просвітительських моделей філософсько-етичного кредо автора // Науменко А.М. Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики): Навч. посібник для студентів. — Вінниця: Нова книга, 2005. — С. 98–117.
4. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість: Посібник для вчителя. — Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. — 288 с.

Додаткова література:

1. Кочур Г. Сонячний геній // Гете Й. В. Твори. — К.: Дніпро, 1967. — С. 5–31.
2. Кундера М. Бессмертие: Роман / Пер. с чешск. Н. Шульгиной. — СПб.: Азбука-классика, 2002. — 384 с.

Тема 7. Творчість Ф. Шиллера (2 години)

1. Періодизація творчості Ф. Шиллера (штюрмерський та веймарський періоди).
2. Філософська лірика та балади.
3. Історизм драматургії Ф. Шиллера.
4. Драма «Розбійники».
5. Художня своєрідність драми «Вільгельм Телль».

Консультація

Вивчаючи спадщину Фрідріха Шиллера (1759–1805), необхідно простежити еволюцію його творчості, проаналізувати найвідоміші драми, поезії, баллади («Рукавичка», «Лицар Тогенбург»). Важливо пам'ятати, що вже перші три драми Шиллера — «Розбійники» (1781), «Змова Фієско в Генуї» (1782) та «Підступність і кохання» (1783) — знаменували новий етап в розвитку штюрмерської драматургії. Головний персонаж цих творів — бунтар. У творах, написаних пізніше, буде вже інший тип — мрійник-гуманіст (Дон Карлос) або персонаж, який виражає життєву позицію не словами, а вчинками (Вільгельм Телль).

Завдання:

1. Прочитати драму Шиллера «Розбійники». Підготувати повідомлення на тему «Чи можна вважати Карла Моора благородним розбійником?».
2. Дослідити роль ремарок в драмі «Вільгельм Телль».

Обов'язкова література:

1. Шиллер Ф. Лірика / Перекл. з нім. Д. Загула, М. Лукаша та ін.
2. Дейч О. Драматургія Фрідріха Шиллера // Шиллер Ф. Вибрані драматичні твори. — К.: Мистецтво, 1955. — С. 5–21.
3. Кочур Г. Лірика Фрідріха Шиллера // Шиллер Ф. Лірика. — К.: Дніпро, 1967. — С. 5–18.
4. Ковбасенко Ю. Література Просвітництва // Тема. — 2001. — № 3.
5. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість: Посібник для вчителя. — Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. — 288 с.

Додаткова література:

1. Ланштейн П. Життя Шиллера. — М., 1984.
2. Шиллер Ф.П. Фридрих Шиллер. Життя и творчество. — М., 1955.

Тема 8. Г.Е. Лессінг (2 години)

1. Естетичні погляди Г.Е. Лессінга.
2. Проблема морального вибору в трагедії «Емілія Галотті».
3. Алюзії драми «Емілія Галотті» в романі Гете «Страждання молодого Вертера».

Консультація

Вивчаючи творчість Готгольда Ефраїма Лессінга (1729–1781), студенти мають усвідомити її багатоаспектність та новаторство. Це виявилось уже в теоретичній праці «Листи про найновішу німецьку поезію» (1759–1765). У ній Лессінг писав про значення таланту й художньої майстерності, заперечував можливість засобами класицизму писати про сучасні проблеми, протиставляв класицистам Шекспіра й народну творчість. Вважають, що ця праця певною мірою надихнула діяльність «Бурі і натиску».

Естетичні погляди Лессінга втілені в трактаті «Лаокоон» (1766) та теоретичних працях про драматургію (див. список обов'язкової літератури).

Головна ідея драми «Емілія Галотті» полягає в тому, що й приватні особи можуть бути героїчними. Так Лессінг закликав сучасників відмовитися від покірності до принижень влади.

Матеріали до заняття

Лессінг Г.Е. Емілія Галотті (1772)

Ява шоста. Одоардо Галотті.

Одоардо Галотті (*дивиться їм услід; трохи згодом*). А чому ж ні? Від щирого серця! Ха-ха-ха! (*Нестямно озирється*). Хто тут сміється? Далєбі, в мене таке враження, що це я сам. Все вірно! Треба розвеселитися! Гра

наближається до кінця. Так або так! А що... *(Обриває мову)*. Що, як вона справді змовилася з ним? Що, коли все це звичайний фарс? І вона не заслуговує того, що я намірився зробити для неї? *(Пауза)*. Намірився зробити для неї? А що, власне, я намірився для неї зробити? Чи в мене вистачить сміливості признатися собі в цьому? Я зважився на це в думці, бо тільки в думці і можна зважитись на таке. Це жах! Геть! Геть! Не буду чекати на неї. Ні! *(Зводить очі до неба)*. Хто штовхнув її, невинну, в цю безодню, той нехай і витягає її звідти. Навіщо йому моя допомога? Геть! *(Хоче йти, але помічає Емілію, що наближається до нього)*. Уже пізно! Ох, йому потрібна моя рука, потрібна.

Ява сьома. Емілія, Одоардо

Емілія. Як? Ви тут, тату? І самі? А де матуся? Її тут немає? А граф? Його теж тут немає? І ви такі схвильовані, тату?

Одоардо. А ти така спокійна, доню?

Емілія. Вас це дивує, тату? Або не втрачено нічого, або втрачено усе. Хіба не однаково, чи ми самі зберігаємо спокій чи нас змушують його зберігати?

Одоардо. А котрий із цих випадків стався тепер? Як ти гадаєш?

Емілія. Гадаю, що усе втрачено... і ми мусимо зберігати спокій, тату.

Одоардо. І ти спокійна лише тому, що мусиш бути спокійною? Хто ж ти така? Дівчина? І моя дочка? Тоді чоловік... батько має соромитись перед тобою... Але скажи мені, що ти хочеш сказати своїм «усе втрачено»? Ти маєш на увазі вбивство графа?

Емілія. І те, через що його вбито! Через що! Ах, тату, виходить, що все-таки сталася та жахлива подія, яку я вичитала із заплаканих, нестямних очей моєї матусі? Де моя матуся? Куди вона ділася, тату?

Одоардо. Ми наздоженемо її... якщо взагалі поїдемо слідом за нею.

Емілія. Чим скоріше, тим краще. Бо коли графа вбито, через це... через це... то ми не повинні залишатися тут ні хвилини! Тікаймо, тату!

Одоардо. Тікаймо? А що це нам дасть? Твій викрадач не випустить тебе з рук.

Емілія. Не випустить з рук?

Одоардо. До того ж він розлучить тебе з матір'ю і зі мною.

Емілія. Я буду в його руках сама? Ніколи в світі, тату. Бо як ні, то ви не мій батько. Я буду сама в його руках? Ну що ж, залишайте мене, залишайте. Хочу побачити, хто зможе мене втримати... змусити... хто та людина, що здатна змушувати інших.

Одоардо. Я гадав, що ти спокійна, доню.

Емілія. Так воно і є. А що, по-вашому, означає бути спокійною? Сидіти згорнувши руки? Терпіти те, чого не слід терпіти? Миритися з тим, з чим не можна миритися?

Одоардо. О, коли ти так розмірковуєш! Дозволь тоді обняти тебе, доню! Я не раз казав, що природа хотіла створити в жінці свій шедевр. Але взяла не той матеріал — він виявився м'якшим, ніж потрібно. Все ж інше у вас краще, ніж у чоловіків. О, коли ти така спокійна, то і я знову стаю

спокійний! Дозволь обняти тебе, доню! Уяви собі тільки: під приводом судового слідства — яка диявольська вигадка! — він забирає тебе від нас і везе в дім Грімальді.

Емілія. Мене забирає? Мене везе? Хоче мене забрати, хоче мене відвезти? Хоче! Хоче! Нібито ми не маємо своєї волі, тату!

Одоардо. Я так скипів, що вже простягнув був руку по цей кинджал (*дістає його*), щоб одному із них... ні, обом!., пронизати серце.

Емілія. Ради бога, тату, не треба! Для лиходіїв це життя — все, що вони мають. Мені, тату, дайте цей кинджал, мені.

Одоардо. Доню, це не шпилька для волосся.

Емілія. Тоді хай шпилька обернеться в кинджал! Мені однаково.

Одоардо. Як? Могло б дійти аж до такого? Не смій, не смій! Отямся! Адже і в тебе лише одне життя.

Емілія. І невинність теж одна!

Одоардо. Вона недосяжна ні для якого насильства...

Емілія. Але не для спокуси. Насильство! Хто не здатен опертися насильству? Те, що зветься насильством, — дрібниця. Спокуса — ось справжнє насильство! Таж моя кров, тату, і палка, і молода, як і в інших. І почуття мої також живі. Я не ручаюсь ні за що. Я ні в чому не впевнена. Я знаю дім Грімальді. Це дім веселощів. Я була там одну годину з матусею, що не спускала з мене очей, і то в моїй душі знялася дивна бентежність, яку ледве вдалося вгамувати тривалою покутою, уроками релігії. Релігії! І якої релігії! Щоб уникнути зла, не страшнішого за це, тисячі людей кидалися у вир і стали святими! Дайте мені, тату, цей кинджал, дайте!

Одоардо. О, коли б ти знала, що це за кинджал!..

Емілія. То що, як не знаю! Невідомий друг — теж друг. Дайте мені його, тату, дайте!

Одоардо. А якщо дам тобі його... бери... (*Дає їй кинджал*).

Емілія. Ось так! (*Хоче встромити кинджал собі в груди, але батько викидає його у неї з рук*).

Одоардо. Дивись, як хапається! Ні, він не для твоєї руки.

Емілія. Справді, я повинна шпилькою... (*Підіймає руку і шукає у волоссі шпильку, але намагає троянду*). І ти ще тут? Я не хочу тебе! Тобі не місце у волоссі такої... якою мій батько хотів би мене бачити!

Одоардо. О доню!..

Емілія. О тату, невже я вгадала вашу думку? Але ні, напевно ви хочете цього, бо ви б не зволікали так довго!.. (*З гіркотою в голосі, обриваючи пелюстки троянди*). Колись, правда, був один батько, який, рятуючи свою дочку від ганьби, прошив їй серце крицею, що трапилася йому під руку тієї миті, і вдруге подарував їй життя. Але такі вчинки можливі були тільки колись! Тепер немає вже таких батьків!

Одоардо. Є доню, є! (*Пронизує її кинджалом*). Боже, що я вчинив!

Вона заточується і він підхоплює її в обійми.

Емілія. Зірвали троянду, перш ніж буря знівечила її пелюстки. Дайте я поцілую вашу батьківську руку.

Ява восьма. Ті самі, принц, Марінееллі.

Принц (входячи). Що це? Емілії погано?

Одоардо. Їй добре, дуже добре!

Принц (наближаючись). Що я бачу? Який жах!

Марінееллі. Горе мені!

Принц. Жорстокий батьку, що ви вчинили!

Одоардо. Зірвав троянду, перш ніж буря знівечила її пелюстки. Правда ж, доню?

Емілія. Не ви, тату... Я сама... сама...

Одоардо. Ні, не ти, доню, не ти! Не йди на той світ з неправдою. Не ти, доню! Твій батько, твій нещасний батько!

Емілія. Ах... тату... *(Вмирає, він обережно кладе її додолу).*

Одоардо. Рушай в останню путь! Ну от, принце! Чи вона ще подобається вам? Чи й досі розпалює вашу хіть? І досі? Не зважаючи на цю кров, що волає про помсту? *(Після паузи).* Ви, мабуть, дожидаєтесь, що буде далі? Певне, гадаєте, що я оберну крицю проти себе самого і все закінчиться, як у банальній трагедії? Помиляєтеся, пане! *(Жбурляє кинджал йому під ноги).* Ось він — кривавий свідок мого злочину! А я піду і сам зажадаю свого ув'язнення. Я піду і дождатиму вас, як свого суддю. А потім там, на небі, дождатимуся вас перед обличчям того, що судитиме всіх нас!

Принц (деякий час мовчить, нажахано і розпачливо дивлячись на труп Емілії; до Марінееллі). Онде кинджал! Візьми його. Ну? І ти ще вагаєшся, негіднику? *(Виринає з його рук кинджал).* Ні, твоя кров не повинна змішатися з цією кров'ю. Іди і навіки щезни з моїх очей! Іди, сказав я! Боже, Боже! Невже мало того, що володарі, на превелике лихо, такі самі люди, як усі? Невже треба, щоб ще й дияволи прикидалися їхніми друзями?

(Перекл. Б. Гавришкова та Є. Поповича.

Цит. за виданням: Лессінг Г.Е. П'єси. — К.: Дніпро, 1976. — С. 164–167.)

Завдання:

1. Уважно прочитати уривок з 5 дії і визначити просвітницькі ідеї, висловлені в ньому.
2. Підготувати власне судження про мотиви вчинку Одоардо.
3. Пояснити значення останньої репліки принца.

Обов'язкова література:

3. *Лессінг Г.Е.* Лаокоон. Емілія Галотті. — К.: Дніпро, 1976. — 336 с.
4. *Гавришків Б.* Готгольд-Ефраїм Лессінг // *Лессінг Г.Е.* Лаокоон. Емілія Галотті. — К.: Дніпро, 1976. — С. 5–15.
5. *Баглай Й., Бендзар Б.* «Лаокоон» українською мовою // *Всесвіт.* — 1969. — №7.

Додаткова література:

1. *Лессінг и современность.* — М., 1981.
2. *Фридендер Г.* Готхольд Эфраим Лессинг. — Л.-М., 1958.
3. *Lessing-Konferenz, Halle, 1979.* Hrgs. H.G. Werner. — Halle, 1980.

Тема 9. Класицизм у російській літературі (2 години)

1. Своєрідність мистецтва російського класицизму.
2. Жанрова система: ода, епопея, трагедія, комедія, сатира, байка.
3. Творчість М. Ломоносова.
4. Творчість Д. Фонвізіна.

Основні поняття: *класицизм, ода, епопея, трагедія, комедія, сатира, байка.*

Консультація

Класицизм у Росії зародився в другій чверті XVIII ст. під впливом епохи Петра I. Саме тоді в суспільстві почали формуватися ідеї безумовного підпорядкування особистого загальнонаціональному. Поняття «громадянство», «просвіта», «освічений монарх», «рівність і єдність нації» відобразилися у творчості зачинателів нової російської літератури А. Кантемира, В.Тредіаковського, М.Ломоносова.

Російські класицисти використали досвід західноєвропейських, водночас російська література XVIII ст. мала національну своєрідність. Як зазначає дослідниця російського класицизму Г. Москвичова, у ній значно ширше використовувалися жанри, яким притаманна обов'язкова авторська оцінка історичної дійсності: сатира (А. Кантемир, О. Сумароков, Г. Державін), байка (О. Сумароков, М. Ломоносов, В.Майков, І. Хемницер), ода (М. Ломоносов, Г. Державін). Російські письменники так само, як і західноєвропейські, переважно зображували віддалені епохи, але зверталися не до подій античності або середньовіччя, а до національної історії. Вони створювали своїх персонажів, використовуючи народнопоетичні традиції, багато прислів'їв і приказок.

Уявлення про класицистичний стиль у Росії надають архітектурні пам'ятки, які збереглися донині. Парадні, красиві будинки з колонами споруджували В. Баженов, М. Козаков, І. Старов та ін. На рубежі XVIII–XIX століть активно забудовувалися обидві російські столиці. Утворився грандіозний ансамбль центра Петербурга (А. Воронихін, А. Захаров, Ж. Тома де Гомон, пізніше К. Россі). Інакше забудовувалася «класична Москва»: після пожежі 1812 р. місто прикрасили невеликі будинки із затишними вітальнями (Д. Жилярді, О. Бове, А. Григор'єв).

В образотворчому мистецтві розвиток російського класицизму тісно пов'язаний із петербурзькою Академією мистецтв, що була заснована в 1757 р. Це скульптури Ф. Гордєєва, М. Козловського, І. Мартоса, картини на історичні й міфологічні сюжети О. Лосенка, О. Іванова, А. Єгорова.

Класицизм в Україні, як і у Франції, виник у першій половині XVII ст. та існував приблизно до початку XIX ст. Він не досяг стильової єдності й представлений обмеженою кількістю жанрів: «шкільний класицизм», панегірики й оди з бароковими елементами, гумористично-сатиричні жанри та

ін. Риси класицизму є поемі «Енеїда» І. Котляревського, травестійній оді П. Гулака-Артемівського «Пісні Гараська», оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка та творчості деяких інших українських письменників першої половини ХІХ ст. В архітектурі втіленням класицизму є проекти нового планування міст Одеси, Катеринослава, Миколаєва та ін., будівництво численних палацово-садибних ансамблів і садово-паркових комплексів. Найвизначніші пам'ятки цього часу — палац Разумовського в Батурині, побудований Камероном, палац Потьомкіна в Катеринославі (архітектор Старов), садиба Гарновських у Качанівці на Чернігівщині тощо.

Класицизм у російській літературі представлений багатьма іменами, серед яких особливо відомими є А. Кантемир, М. Ломоносов, О. Сумароков, Д. Фонвізін, Г. Державін. Для текстуального ознайомлення студентам рекомендуються твори Ломоносова і Фонвізіна, однак бажано мати загальне уявлення і про інших авторів.

Антіох Дмитрович Кантемир (1708–1744) названий спеціалістом із російської літератури ХVІІІ ст. Г. Гуковським першим російським поетом нового європейського типу. У літературній спадщині письменника головне місце займають сатири. Їх усього дев'ять, але значення їхнє зумовлене не кількістю. Микола Карамзін вважав ці сатири першою спробою російської дотепності й стилю.

Погляд Кантемира-сатирика спрямований проти безлічі вад і недоліків суспільства і його окремих представників: уникання служби, схильності до ворожнечі, заздрості, пліток тощо. Письменник висловлює думки, які мають облагородити світ людей:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен,
В тишине знает прожить, от суетных волен
Мыслей, что мучат других...

Сатира VI («Об истинном блаженстве»)

Класицисти активно пропагували ідеї просвіти, значне місце займають вони також у Кантемира:

Главнo воспитания в том состоит дело,
Чтоб сердце, страсти изгнав, младенчье зрело
В добрых нравах утвердить, чтоб чрез то полезен
Сын твой был отечеству, меж людьми любезен
И всегда желателен...

Сатира VII («О воспитании»)

Кантемир відомий і як перекладач: він перекладав послання Горація, оди Анакреонта.

Олександр Петрович Сумароков (1718–1777) творив у жанрі оди, трагедії, комедії, драми. Писав ліричні твори — пісні, еклоги, ідилії та елегії;

сатиричні — віршовані сатири, байки, епіграми, пародії; йому належать також тексти опер. Він відомий також як один з основних теоретиків російського класицизму («Про російську мову», «Про віршування»).

Гаврило Романович Державін (1743–1816) цікавий і як письменник — зробив «справжній бунт у царстві жанрів» (В. Федоров), і як особистість — «...Державін різко видається з маси своїх сучасників, рельєфно виступає із загального тла своїми високими інтелектуальними й моральними якостями, що роблять його одним із найпримітніших людей катерининського часу, одним з найколеритніших характерів епохи» (Д. Благой).

Найвідоміші твори він написав у жанрах: оди — «Феліца»(1782), «Бог» (1780–1784), «Пам'ятник» (1795) та ін., елегії — «На смерть князя Мещерського». Державін писав про рух почуттів, а не верховенство розуму, як робили інші класицисти.

Серед його творів є такі, які можна вважати філософською лірикою — «На смерть князя Мещерського», «Бог», «Водоспад», «Ріка часу» та ін. Картини природи в них навівають роздуми про земне буття або є філософською алегорією. «Водоспад — швидкоплинний час, а вовк, лань і кінь, що приходять до нього, — знаки таких людських якостей, як злість, лагідність і гордість» (В. Федоров):

Не жизнь ли человек нам
сей водопад изображает?
Он так же блеском струй своих
Поит надменных, кротких, злых.

Не так ли с неба время льется,
Кипит стремление страстей,
Честь блещет, слава раздается,
Мелькает счастье наших дней,
Которых красоту и радость
Мрачат печали, скорби, старость?

Михайло Васильович Ломоносов (1711–1765) потужно творив у таких не схожих сферах, як наука й мистецтво. Він писав праці з різних галузей знань, причому розмаїття тематики й дивує, і захоплює.

Перший художній твір — «Ода... на взяття Хотина 1739року» — став початком нової поезії. З літературних творів найвідоміші — «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» і «Ода на день восшествия на Всероссийский престол ея Величества государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года». Ці та інші твори мають сильно виражений повчальний характер, адже їх писав просвітник, що розумів літературу як засіб «збільшення загальної користі», «дійсного покращення російського світу». Ломоносов стверджував: «Честь российского народа требует, чтобы показать способность и остроту его в науках и что наше Отечество может пользоваться собственными своими сынами не токмо в военной храбрости и в других важных делах, но и в рассуждении высоких

знаний». Важливим етапом у досягненні поставленої мети було вдосконалення російської мови, її впорядкування й очищення. Ломоносов вважав, що в російській мові є «пишнота іспанської, жвавість французької, міцність німецької, ніжність італійської, понад те багатство й сильна в зображенні стислість грецької та латинської мови».

Роботи вченого, що стосуються російської мови, це — «Риторика», «Російська грамати́ка» і «Передмова про користь книг церковних у російській мові». Ломоносов запропонував упорядкувати вживання церковнослов'янських і просторічних слів у російській літературній мові. Залежно від співвідношення в мові церковнослов'янської, власне російської та розмовної лексики він розділив мову на три «штилі»: високий, середній і низький та визначив, яким стилем доцільніше писати твори того чи іншого жанру.

Ця теорія не була відкриттям Ломоносова: загалом вона вже існувала в західноєвропейській літературі класицизму, але російський учений підкорив її національним потребам. Він створив прекрасні зразки кожного зі стилів, але траплялося, порушував свої ж вимоги.

Наукова діяльність і художня творчість М. Ломоносова невіддільні одна від одної. Деякі назви природничих праць у нього звучать навіть поетично: «Про вільний рух повітря, в рудниках помічений», «Роздуми про причину теплоти й холоду», «Про металевий блиск», «Слово про походження світла», «Про мороз, що трапився після теплої погоди», «Роздуми про походження крижаних гір у північних морях» та ін. Існують терміни, які першим у науці став уживати Ломоносов: закони руху, магнітна стрілка, земна вісь, негашене вапно, заломлення променів, рівновага тіл, повітряний насос тощо.

Ломоносов був талановитим художником: створив мозаїчний портрет Петра I та мозаїки «Полтавська баталія», «Поява Венери на сонці».

Таке розмаїття життєвих талантів викликало порівняння Ломоносова з Леонардо да Вінчі та Гете. Видатний фізик С. Вавілов (1891–1951) визнавав його правильним, однак виправдовував його не численністю видів культурної роботи, а глибоким злиттям в одній особистості художньо-історичних і наукових інтересів і обдарувань.

Під час читання художніх творів Ломоносова потрібно звернути увагу, що найважливішими для цього митця є теми любові до батьківщини, миру, науки, просвітництва. Своєрідно звучить у нього тема поета й поезії («Устами дви́жет Бог...», переклад Горація «Я знак бессмертия себе воздвигнул...»). Поет упевнений: творчість возвеличує, допомагає піднятися над земною сутою — «Ходить превыше звёзд влечёт меня охота, / И облаком нестись, презрев земную низкость».

Водночас Ломоносов міг бути і ліричним — «Прекрасны летни дни, сияя на исходе, / Богатство с красотой обильно сыплют»; «Кузнечик дорогой, коль много ты блаженен, / Коль больше пред людьми ты счастьем одарён».

Ода «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743) сповнена філософського змісту. Поет зображає стрімку зміну вечірнього супокою земної природи безоднею космосу. Низка

поетичних порівнянь і метафор, їхнє нагромадження уособлює пристрасне бажання ліричного героя проникнути в таємниці природи:

Сомнений полон ваш ответ
О том, что окрест ближних мест.
Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?
Несведом тварей ваш конец?
Скажите ж, коль велик творец?

Зверніть увагу, що Ломоносов часто використовує контрасти. У строфі, яка є поширеним протиставленням, він подає чотири опозиції:

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне...

Несумісні стихії — вогонь і вода — протиставлені не лише за матеріалом («лед и пламень»), але й за розміром, температурою і тривалістю існування: іскра мала, гаряча й спалахує на мить, а льоди Північного океану безмежні, холодні й вічні.

В «Оде на день восшествия на Всероссийский престол ея Величества государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» Ломоносов утілює просвітницьку думку про те, що державою має правити просвічений монарх. Крім того, загально визнано, що кульмінацією цієї оди, вершиною її емоційного піднесення є рядки про науку:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха,
Науки пользуют везде:
Среди народов и в пустыне,
В градском саду и наедине,
В покое сладком и в труде.

Значення творчості Ломоносова полягає в тому, що він утвердив у російській літературі жанр оди. У його творах є масштабні образи, величний стиль, пишна поетична мова з церковнослов'янізмами, риторичними фігурами, барвистими метафорами й гіперболами. При цьому вірш пронизує класицистична строгість будови, «гармонія вірша»: чотиристопний ямб, строфа з десяти рядків, схема римування *абаввгддг*.

Вивчаючи матеріали про життя і творчість М. Ломоносова, студенти мають звернути увагу на відомості про його перебування в Києві (див.: Києво-Могилянська академія в іменах. XVII–XVIII ст.: Енциклопедичний довідник).

Значення творчості *Дениса Івановича Фонвізіна* (1744–1792) зумовлене його внеском у розвиток у російській літературі сатиричних жанрів, насамперед комедії.

Найвідоміший твір Д.Фонвізіна — комедія «Недоросток» (1783). Назвою стало слово, що не мало негативного значення до цього твору. Так називали дворян, що не вступили ще на державну службу. По встановленому ще за Петра I та імператриці Анни Іоаннівни порядку кожний семирічний хлопець-дворянин був зобов'язаний з'явитися в Герольдмейстерську школу-контору Сенату, сказати, скільки йому років, чому він учився, де служили його батьки, предки, скільки кріпаків у його батьків. Потім «недоросля», як називали тоді хлопчиків, відпускали додому. Через п'ять років, на «другому огляді», хлоп'я мало вже вміти читати й писати. Після цього його відправляли на військову або цивільну службу, дозволяючи залишатися вдома тільки в тому випадку, якщо батьки зобов'язувалися навчати його іноземній мові, арифметиці, Закону Божому. У п'ятнадцять років юнак прибував на новий огляд, і його або посилали в навчальний заклад, або брали підписку, що він вивчить географію, історію та військово-інженерну справу.

Фонвізін наповнив цей тип гострим сатиричним змістом, наділивши свого недоросля Митрофана численними вадами: лінощі, переїдання, тупість, жорстокість, розбещеність — ось їхній неповний перелік.

Дослідники серед основних проблем, які порушив драматург у комедії, визначають такі, як виховання, форми державної влади й кріпосне право. Проблема виховання представлена різнобічно: це й сліпа любов Простакової до Митрофана (до речі, ім'я Митрофан у перекладі з грецької мови означає «схожий на матір»), і його лінь до навчання, освіта дівчат (Простакова обурюється: «Вот до чего дожили. К девушкам письма пишут! Девушки грамоте умеют!»), неграмотні вчителі, схиляння перед закордонним, відсутність громадянського ідеалу, небажання служити батьківщині («Из нашей же фамилии Простаковых, смотри-тка, на боку лёжа, летят себе в чины»), відсутність люблячого й турботливого в родині тощо.

Фонвізін показав у комедії згубні наслідки кріпацтва: селяни у Простакої та Скотиніна не лише розорені матеріально, а й розбещені морально. Яскравою ілюстрацією цієї думки є образ няньки Митрофана Єремеївни. Простакова ставиться до неї жорстоко і зневажливо, сама нянька каже, що вона отримує по п'ять ляпасів на день. Проте ж Єремеївна кидається з кулаками на Скотиніна, що «захистити» свого підопічного, намагається викрасти разом з іншими дворовими слугами Софію. Можна сказати, що вона та інші кріпаки зовсім втратили гідність.

Уособленням нелюдського ставлення є Простакова. За словами Правдіна, «презлая фурия, которой адский нрав делает несчастье целого их дома». Сама про себе вона говорить: «С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь; на том и дом держится». Самодурство

Простакової особливо вирізняється на тлі повної безвольності її чоловіка («При твоих глазах мои ничего не видят»). Водночас автор показує, що такі горе-поміщики не виняток: прикладом може бути Скотинін (промовисте прізвище є емблемою характеру). Водночас який би не був Скотинін аморальний, сестра його значно перевершує.

Згідно з вимогами класицизму негативним персонажам протиставлені позитивні, такими є Правдін і Стародум (знову використана «промовисті» імена). Це дворянські просвітники, ідеалом яких є самовіддана й чесна служба вітчизні. Вони готові захищати гноблених і словом і справою. Проте їхні погляди на те, що відбувається, відрізняються.

Правдін глибоко переконаний в просвітницькому характері самодержавства. На початку твору він діє як державний чиновник, упевнений у бажанні уряду відновити законність. Правдін вірить, що Стародум може бути корисним країні перебуваючи на придворній службі: «С вашими правилами людей не отпускают от двора, а ко двору призывать надобно». Стародум недоумевает: «Призывать? А зачем?» І Правдін відповідає: «Затем, зачем к больным врача призывают». Проте Стародум пояснює Правдіну: «Мой друг, ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно: тут врач не пособит, разве сам заразится». Досвідчений Стародум переконаний, що лицемірство імператриці зберігає кріпацтво й дозволяє поміщикам збиткуватися над підлеглими.

Монологи Стародума сучасному глядачу й читачу можуть видатися дещо розтягнутими, проте пам'ятаймо, що перед нами класицистична комедія. Пафосні просвітницькі монологи урівноважуються комічними ситуаціями: смішно свариться пані Простакова із слугами й чоловіком, невіглас Митрофан самовпевнено проголошує дурниці; хлопець постійно об'їдається, а його називають дитиною «делікатної статури» тощо.

Фонвізін майстерно зобразив і життєві переконання героїв, і деталі побуту. З великою старанністю й широтою створені не тільки головні дійові особи, а й епізодичні: Єрмеївна, Цифиркін, Кутейкін, Вральман, кравець Тришка, Простаков. Фонвізін використав різні засоби для розкриття почуттів і характеру людини, наприклад, використовуючи ремарки: «от робости запинаясь», «с досадой», «испугавшись, с злобою», «в восторге», «с нетерпением», «задрожав и грозя» тощо. Такі ремарки не вживалися в російських драматичних творах XVIII століття.

Комедія «Недоросль» відповідає майже всім класицистичним вимогам. У характерах персонажів переважно домінує одна якість, уособленням якої здебільшого є прізвище героя. Тому назви Простакова, Скотинін, Митрофанушка стали загальними.

Відповідно до правила трьох єдностей, дія відбувається протягом одного дня, у будинку Простакових, сюжетна лінія також єдина («Вот злонравия достойные плоды!»). Проте так само, як Мольєр, Фонвізін допускає поєднання в п'єсі комічного й драматичного, веселого й сумного. Спостерігаємо навіть деякі сюжетні збіги: наприклад, суперечка й бійка учителів в комедії «Міщанин-шляхтич» Мольєра оживає в суперечці Цифиркіна з Кутейкіним і їхньому

намаганні провчити Вральмана (водночас є і своєрідність — запобігання перед закордонними вчителями є слов'янською рисою), лінивий учень Митрофан є віддаленою карикатурою на Журдена тощо.

Серед багатьох позитивних ознак комедії — її яскрава й вдетепна мова. Деякі вислови з п'єси стали прислів'ями: «Не хочу учиться — хочу жениться»; «Глупому сыну не в помощь богатство», «Наличные деньги — не наличные достоинства», «Без знатных дел знатное состояние ничто», «Вот злонравия достойные плоды». Вони залишаться актуальними в сучасному суспільстві, і комедія, як і раніше надрукована на театральних афішах.

Матеріали до заняття

Михаил Ломоносов. Стихотворения

Устами движет Бог; я с ним начну вещать.
Я тайности свои и небеса отверзу.
Свидения ума священного открою.
Я дело стану петь, несведомое прежним!
Ходить превыше звёзд влечёт меня охота,
И облаком нестись, презрев земную низкость.

1747

* * *

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.
Не вовсе я умру, но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю.
Я буду возрастать повсюду славой,
Пока великий Рим владеет светом.
Где быстрыми шумит струями Авфид,
Где Давнус царствовал в простом народе,
Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатный род препятством не был,
Чтоб вносить в Италию стихи Эольски
И первому звенеть Алцейской Лирой.
Взгордися праведной заслугой, муза,
И увенчай главу Дельфийским лавром.

1747

Денис Фонвизин. Недоросль (1783)

Г-жа Простакова (осматривая кафтан на Митрофане). Кафтан весь испорчен. Еремеевна, введи сюда мошенника Тришку. (Еремеевна отходит.)

Он, вор, везде его обузил. Митрофанушка, друг мой! Я чаю, тебя жмет до смерти. Позови сюда отца.

Простакова, Еремеевна, Тришка.

Г-жа Простакова (Тришке). А ты, скот, подойди поближе. Не говорила ль я тебе, воровская харя, чтоб ты кафтан пустил шире. Дитя, первое, растет; другое, дитя и без узкого кафтана деликатного сложения. Скажи, болван, чем ты оправдаешься?

Тришка. Да ведь я, сударыня, учился самоучкой. Я тогда же вам докладывал: ну, да извольте отдавать портному.

Г-жа Простакова. Так разве необходимо надобно быть портным, чтобы уметь сшить кафтан хорошенько. Экое скотское рассуждение!

Тришка. Да вить портной-то учился, сударыня, а я нет.

Г-жа Простакова. Ища он же и спорит. Портной учился у другого, другой у третьего, да первое портной у кого же учился? Говори, скот.

Тришка. Да первое портной, может быть, шил хуже и моего.

Митрофан (вбегает). Звал батюшку. Изволил сказать: тотчас.

Г-жа Простакова. Так поди же вытащи его, коли добром не дозовешься.

Митрофан. Да вот и батюшка.

Те же и Простаков.

Г-жа Простакова. Что, что ты от меня прятаться изволишь? Вот, сударь, до чего я дожила с твоим потворством. Какова сыну обновка к дядину сговору? Каков кафтанец Тришка сшить изволил?

Простаков (от робости запинаясь). Ме... мешковат немного.

Г-жа Простакова. Сам ты мешковат, умная голова.

Простаков. Да я думал, матушка, что тебе так кажется.

Г-жа Простакова. А ты сам разве ослеп?

Простаков. При твоих глазах мои ничего не видят.

Г-жа Простакова. Вот каким муженьком наградил меня господь: не смыслит сам разобрать, что широко, что узко.

Простаков. В этом я тебе, матушка, и верил и верю.

Г-жа Простакова. Так верь же и тому, что я холопям потакать не намерена. Пооди, сударь, и теперь же накажи... (...)

Стародум. ... Вошел в военную службу, познакомился я с молодым графом, которого имени я и вспомнить не хочу. Он был по службе меня моложе, сын случайного отца, воспитан в большом свете и имел особый случай научиться тому, что в наше воспитание еще и не входило. Я все силы употребил снискать его дружбу, чтоб всегдашним с ним обхождением наградить недостатки моего воспитания. В самое то время, когда взаимная наша дружба утверждалась, услышали мы нечаянно, что объявлена война. Я бросился обнимать его с радостью. «Любезный граф! вот случай нам отличить себя. Пойдем тотчас в армию и сделаемся достойными звания дворянина, которое нам дала порода». Вдруг мой граф сильно наморщился и, обняв меня, сухо: «Счастливым тебе путь, — сказал мне, — а я ласкаюсь, что батюшка не

захочет со иною расстаться». Ни с чем нельзя сравнить презрения, которое ощутил я к нему в ту ж минуту. Тут увидел я, что между людьми случайными и людьми почтенными бывает иногда неизмеримая разница, что в большом свете водятся премелкие души и что с великим просвещением можно быть великому скареду...

Оставя его, поехал я немедленно, куда звала меня должность. Многие случаи имел я отличить себя. Раны мои доказывают, что я их и не пропускал. Доброе мнение обо мне начальников и войска было лестною наградою службы моей, как вдруг получил я известие, что граф, прежний мой знакомец, о котором я гнушался вспоминать, произведен чином, а обойден я, я, лежавший тогда от ран в тяжкой болезни. Такое несправедливо растерзало мое сердце, и я тотчас взял отставку... Горячность не допустила меня тогда рассудить, что прямо любочестивый человек ревнует к делам, а не к чинам; что чины нередко выпрашиваются, а истинное почтение необходимо заслуживается; что гораздо честнее быть без вины обойдену, нежели без заслуг пожаловану...

Взяв отставку, приехал я в Петербург... Меня взяли ко двору...

Я отошел от двора без деревень, без ленты, без чинов, да мое принес домой неповрежденно, мою душу, мою честь, мои правила.

Александр Пушкин. Тень Фонвизина (1815)

То был писатель знаменитый,
Известный русский весельчак,
Насмешник, лаврами повитый,
Денис, невежде бич и страх.

Ключевский В.О. Недоросль Фонвизина (1896)

Можно без риска сказать, что *«Недоросль»* доселе не утратил значительной доли своей былой художественной власти ни над читателем, ни над зрителем, несмотря ни на свою наивную драматическую постройку, на каждом шагу обнаруживающую нитки, которыми сшита пьеса, ни на устарелый язык, ни на обветшавшие сценические условности екатерининского театра, несмотря даже на разлитую в пьесе душистую мораль оптимистов прошлого века. Эти недостатки покрываются особым вкусом, какой приобрела комедия от времени и которого не чувствовали в ней современники Фонвизина. (...) *«Недоросль»* — комедия не лиц, а положений. Её лица комичны, но не смешны, комичны как роли, и вовсе не смешны как люди. Они могут забавлять, когда видишь их на сцене, но тревожат и огорчают, когда встречаешь вне театра, дома или в обществе. Фонвизин заставил печально-дурных и глупых людей играть забавно-весёлые и часто умные роли. В этом тонком различении *людей* и *ролей* художественное мастерство его *«Недоросля»*; в нём же источник того сильного впечатления, какое производит эта пьеса. Сила впечатления в том, что оно составляется из двух противоположных элементов: смех в театре сменяется тяжёлым раздумьем по выходе из него.

Обов'язкова література:

1. Ломоносов М. Оды.
2. Фонвизин Д. Недоросль.
3. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М.: Аспект Пресс, 2003. — 453 с.
4. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. — М.: Высшая школа, 2003. — 415 с.
5. Москвичёва Г.В. Русский классицизм. — М.: Просвещение, 1986. — 191 с.

Додаткова література:

1. Боровская Е. Н. «Восторженное парение» высокого жанра. Ода в творчестве М. Ломоносова и Г. Державина // Русская словесность в школах Украины. — 2008. — №5. — С. 42–45.
2. Ключевский В.О. Недоросль Фонвизина
3. Кириллина Л. В. Музыка в поэзии М. В. Ломоносова — Рецензент. — 2008. — №8.
4. Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 270–281.

Тема 10. М.Карамзін. Бідна Ліза (2 години)

1. Відомості про життя і творчість М. Карамзіна.
2. Своєрідність поезії М.Карамзіна.
3. Культ почуттів у повісті М. Карамзіна «Бідна Ліза».
4. Поняття про російський сентименталізм.

Основні поняття: *сентименталізм, культ почуттів, демократичний герой, пейзаж.*

Консультація

Микола Михайлович Карамзін (1766–1826) — російський поет і прозаїк, почесний член Петербурзької академії наук (1818), історіограф. Він — автор «Історії держави Російської» (томи 1–12, 1816), реформатор російської словесності: практично відмінив поділ на три стилі, який увів М. Ломоносов, запровадив єдиний красивий і легкий стиль для будь-якого літературного твору, розпочав використовувати букву «є». Спеціалісти вважають, що його повість «Бідна Ліза» стала не лише початком сентименталізму в російській літературі, але й визначила подальші шляхи її розвитку.

Для ознайомлення з біографією та особливостями індивідуального стилю Карамзіна рекомендуємо студентам звернутися до книг Ю. Лотмана і В. Муравйова (див. Список літератури). Особливу увагу потрібно звернути на членство Карамзіна в масонській ложі і вихід його з неї, закордонну подорож (1789–1790), унаслідок якої були написані «Листи російського мандрівника», а також видання «Московського журналу» (1791–1792). Саме в ньому й надрукував Карамзін повість «Бідна Ліза» (1792), яку вважають найкращим його художнім твором.

Основою цієї повісті є поширений у європейських літературах XVIII ст. сюжет про кохання бідної дівчини і дворянина. Письменник не прагнув підкреслити згубність соціальної нерівності для почуття головних персонажів — селянки Лізи і дворянина Ераста, він зображав стосунки між людьми і показував, що переживати благородні почуття властиво для кожної людини — «и крестьянки любить умеют». Це було зовсім новим для тогочасного російського суспільства, адже всього 9 років перед цим Д. Фонвізін написав «Недоростка» (1783), де дворянка Простакова не визнає можливим не те що почувати, а навіть хворіти селянам (вона лає служницю Палашку, яка здумала хворіти, як благородна), не зважає вона й на почуття дворянки Софії (ладна силоміць видати її заміж за Скотиніна чи Митрофана).

Дії Простакової обурюють, а печальна історія Лізи створює ліричний настрій, викликає співчуття. Читачам приємно було співпереживати. Один із учнів Карамзіна писав: «Сладко разделять и саме жестокие других несчастья!..Мы чувствовали всю сладость участия и, несмотря на текущие слезы, сердце наше тайно восхищалось, видя себя к тому способным».

Повість подобалась читачу тим, що в ній розповідалось про сучасність. Дія її відбувалась не «в одному місті», а поблизу всім добре знайомого Симонового монастиря. Точні описи надавали достовірності оповіді. А автор ще й натякав, що все це було насправді: «Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль!» Навіть те, що Ліза продавала букетики лісових квітів, було ознакою сучасності: в одній статті Карамзін писав, що їх стали продавати за рік-два до написання повісті.

Карамзін одразу встановлює з читачем довірливі стосунки. Пейзаж на початку повісті — не просто опис місця подій, а засіб створення відповідних емоцій: «Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си...нова монастыря. Стоя на горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра: великолепная картина, особливо, когда светит на неё солнце (...)». Опис має багато деталей, які створюють атмосферу таємничості і містики: «мрачные дни осени», «страшно воют ветры», «развалины гробных камней», «сердце моё содрогается и трепещет», сивий старець перед розп'яттям, юний монах, сумний звін, який передвіщає его смерть, образ Богоматері тощо. На одній сторінці письменник зібрав найуживаніші сентиментально-романтичні штампи, не дивно, що їх почали пародіювати уже його сучасники.

А ось перехід до самої розповіді: «Но всего чаще привлекает меня к стенам Симонова монастыря воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» Перед цією ліричною темою зникають контури самого сюжету, дуже спрощеного. Дослідники пишуть, що сюжет сам по собі загалом ніколи не цікавить Карамзіна; для нього важлива тональність твору, а не події зовнішнього світу, про які йдеться.

«Бідна Ліза» відкривала нові можливості читачам, які раніше читали твори з раціоналістичними колізіями (тобто переважно класицистичні) і не знали, що слово може виразити «невимовне»: «Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До сего времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива и общая радость природы чужда твоему сердцу». Або «Грозно шумела буря, дождь лился и с чёрных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности».

Індивідуальність персонажів повісті розкрита, відповідно до вимог класицизму, через їхні душевні переживання, вразливість, щирість. Характер Лізи виявляється вповні, коли вона покохала. Від природи несмілива, вона зовсім по-іншому починає відчувати. Коли Ераст подивився на неї ласкаво, взяв її за руку, поцілував: «...в сию минуту восторга исчезла Лизина робость — Эраст узнал, что он любим, любим страстно новым, чистым, открытым сердцем».

Карамзін зображає Ераста красивим молодим чоловіком, проте легковажним, не здатним цілком відповідати за свої вчинки. Спочатку він щиро любить дівчину і мріє про спільне життя з нею. Але де? — «...в деревне и дремучих лесах, как в раю». Коли ж рай закінчується, то одружується заради грошей на багатій удові. У ставленні до цього вчинку персонажа виявляються ознаки нового літературного напрямку: «Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его — и язык мой не движется — смотрю на него, и слеза катится по моему лицу». Для усвідомлення ознак сентименталізму радимо студентам повторити визначення цього напрямку, дане Н. Пахсарьян (див. матеріали до заняття до теми 2 «Жанрові різновиди англійського роману XVIII ст.»).

Щоб сформувані уявлення про Карамзіна-поета, потрібно прочитати видання «Полное собрание стихотворений» М. Карамзіна, підготовлене до друку Ю. Лотманом. Передмова та коментарі до творів — надійний орієнтир в опануванні цього питання.

Матеріали до заняття

Н. Карамзин. Поэзия (1787)

Едва был создан мир огромный, великолепный,
Явился человек, прекраснейшая тварь,
Предмет любви творца, любовью рожденный;
Явился — весь сей мир приветствует его,
В восторге и любви, единою улыбкой.
Узрев собор красот и чувствуя себя,
Сей гордый мира царь почувствовал и бога,
Причину бытия — толь живо ощутил
Величие творца, его премудрость, благость,
Что сердце у него в гимн нежный излилось,

Стремясь лететь к отцу... Поэзия святая!
Се ты в устах его, в источнике своем,
В высокой простоте!
Поэзия святая!
Благословляю я рождение твое! (...)
Британия есть мать поэтов величайших.
Древнейший бард ее, Фингалов мрачный сын,
Оплакивал друзей, героев, в битве падших,
И тени их к себе из гроба вызывал.
Как шум морских валов, носяся по пустыням
Далеко от берегов, уныние в сердцах
Внимающих родит, — так песни Оссиана,
Нежнейшую тоску вливая в томный дух,
Настраивают нас к печальным представлениям;
Но скорбь сия мила и сладостна душе.
Велик ты, Оссиан, велик, неподражаем!

Шекспир, Натуры друг! кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством
Живописала их? Во глубине души
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока
И светом своего бессмертного ума,
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!
«Все башни, коих верх скрывается от глаз
В тумане облаков; огромные чертоги
И всякий гордый храм исчезнут, как мечта, —
В течение веков и места их не сыщем», —
Но ты, великий муж, пребудешь незабвен!
(...)

Мильтон, высокий дух, в гремящих страшных песнях
Описывает нам бунт, гибель Сатаны;
Он душу веселит, когда поет Адама,
Живущего в раю; но, голос ниспустив,
Вдруг слезы из очей ручьями извлекает,
Когда поет его, подпадного греху.
(...)

О россы! век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла ночи мгла — уже Авроры свет
В *** блестит, и скоро все народы

На север притекут светильник возжигать,
Как в баснях Прометей тек к огненному Фебу,
Чтоб хладный темный мир согреть и осветить.
Доколе мир стоит, доколе человеки

Жить будут на земле, дотоле дщерь небес,
Поэзия, для душ чистейших благом будет.
Доколе я дышу, дотоле буду петь,
Поэзию хвалить и ею утешаться.
Когда ж умру, засну и снова пробужусь, —
Тогда, в восторгах погружаясь
И вечно, вечно наслаждаясь,
Я буду гимны петь творцу,
Тебе, мой Бог, господь всеильный,
Тебе, любви источник дивный,
Узрев там все лицом к лицу!

Ю. Лотман. Патриотизм есть стремление быть лучше...

Понять полностью другого человека мы не можем. Такого огромного, как Карамзин, и подавно. Мы не очевидцы. Выявить природу давних событий очень трудно. Письма, дневники нуждаются в дешифровке. Что такое биография? Реконструкция личности, которая возвращает жизнь мертвым бумагам.

Один из современников говорил о том, как полезно для здоровья погреться у прекрасной души Карамзина. К десятым годам XIX века в России появляется читатель, человек, для которого книга — неперенный атрибут быта, часть жизни. И это прямая заслуга Карамзина. Карамзин переделал психологию поколения. Он работал над книгами и над русским обществом. Он считал, что только культура может приблизить человечество к лучшему будущему. И к своей душе относился, как Пигмалион к Галатее.

Самовоспитание — одна из важнейших традиций русской культуры, и об этом надо напомнить. Патриотизм есть стремление быть лучше.

(Цит. за виданням: *Лотман Ю.М.* Воспитание души. — СПб.: Искусство-СПБ, 2005. — С. 249.)

Обов'язкова література:

1. *Карамзин Н.* Письма русского путешественника. Бедная Лиза.
2. *Карамзин Н.* Полное собрание стихотворений. — М., 1966.
3. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. — М., 1987.
4. *Лотман Ю. М.* Поэзия Карамзина // Карамзин Н. Полное собрание стихотворений. — М., 1966. — С. 5–51.
5. *Муравьев В.* Николай Карамзин. — М.: Из-во Эксмо, изд-во ИзографЪ, 2005. — 608 с.

Додаткова література:

1. *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. — М., 1995.
2. *Макогоненко Г.П.* Николай Карамзин и его «Письма русского путешественника» // Карамзин Н. Письма русского путешественника. — М.: Правда, 1988. — С. 5–30.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

з модуля II «Історія зарубіжної літератури XVIII століття»

1. Який ідейний рух є основою мистецтва й культури XVIII століття?
2. Дайте визначення поняття «Просвітництво».
3. Які провідні літературні напрями існували в літературі XVIII століття?
4. Дайте визначення та назвіть основні ознаки класицизму, сентименталізму, рококо і преромантизму.
5. Які жанрові різновиди роману побутували в англійській літературі XVIII століття?
6. Яке тематичне утворення виникло у світовій літературі під впливом роману Д.Дефо «Робінзон Крузо»?
7. Науковці виокремлюють в романі Д.Дефо «Робінзон Крузо» щоденникову й мемуарну частину. Визначте ці частини в сюжеті твору.
8. У чому полягає сатиричний пафос роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера»?
9. У якій частині роману «Мандри Гуллівера» Свіфт зобразив утопічну картину розвитку суспільства?
10. Які проблеми порушував Свіфт у своїх памфлетах?
11. Які теми розкривав у своїй поезії Р.Бернс?
12. Як поєднані гумор і фольклорна фантастика у віршованій повісті Р. Бернса «Тем О'Шентер»?
13. Як вплинула на розвиток французької літератури XVIII ст. суперечка древніх і нових?
14. Дайте визначення руссоїзму. У яких творах утілена ця теорія?
15. Дайте визначення поняття «філософська повість». Які ознаки філософської повісті є в «Простаку» Вольтера?
16. Який розвиток отримав тип «слуга-спритник» в комедіях П.Бомарше?
17. Які твори у французькій літературі можна вважати сентименталістськими? Чому?
18. У чому полягає специфіка розвитку німецької літератури XVIII ст.?
19. Назвіть характерні ознаки літератури штюрмерів.
20. Як використав ідею природної людини в романі «Історія абдеритів» Віланд?
21. Чому роман Гете «Страждання молодого Вертера» називають сентименталістським?
22. Як характеризують Вертера його читацькі уподобання?
23. Чому трагедію «Фауст» вважають твором усього життя Гете?
24. Яка головна риса характеру Фауста-вченого? Чому?
25. Чому після смерті душа Фауста не дісталася Мефістофелю, як передбачалося за угодою?

**Список рекомендованої літератури
з курсу «Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття»**

Основна література

Художні тексти

XVII століття

Із італійської літератури

- Кампанелла Т. Місто Сонця*. (Тексти, позначені *, можна читати по хрестоматії)

- Маріно Дж. Адоніс*. Зорі.

Із іспанської літератури

- Кеведо-і-Вельсгас Ф. Історія життя пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв. Дон Дублон. Поезії.
- Лопе де Вега Карпью Ф. Фуенте Овехуна. Собака на сні.
- Тирсо де Моліна. Севільський бешкетник, або Камінний гість.
- Грасіан Б. Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму*. Кишеньковий оракул.
- Гонгора Л. де. Лірика.
- Кальдерон де ла Барка П. Життя – це сон. Дама-привид. Стійкий принц*.

Із французької літератури

- Малерб Ф. Оди.
- Корнель П. Сід. Горацій*. Нікомед*.
- Расін Ж. Андромаха*. Федра. Гофолія*.
- Мольєр. Смійні манірниць. Дон Жуан. Тартюф. Міщанин-шляхтич. Скупий. Мізантроп.
- Лафонтен Ж. де. Байки. Любов Психеї і Купідона*.
- Буало Н. Мистецтво поетичне. Сатири.
- Ларошфуко Ф. де. Максими*.
- Паскаль Б. Думки*.
- Лафайєт М. де. Принцеса Клевська.

Із німецької літератури

- Опіц М., Флемінг П., Логау Ф., Гріфіус А. Вірші.
- Гріммельсгаузен Г.Я.К. Сімпліціссимус*.

Із англійської літератури

- Джонсон Б. Вольпоне, або Лис*.
- Донн Дж. Лірика.
- Мільтон Д. Вірші. Втрачений рай.

Із слов'янських літератур

- Коменський Я.А. Лабіринт світу і рай серця*.
- Гундулич І. Осман*.

XVIII століття
Із англійської літератури

- Бернс Р. Поезії
- Дефо Даніель. Робінзон Крузо.
- Голдсміт О. Векфільдський священник*.
- Свіфт Дж. Мандри Гуллівера.
- Стерн Л. Життя і думки Трістрама Шенді*. Сентиментальна подорож по Франції та Італії.
- Філдінг Г. Історія Тома Джонса, знайди*.
- Шерідан Р. Школа злослів'я*.

Із французької літератури

- Бомарше П. Весілля Фігаро.
- Вольтер. Простак.
- Дідро Д. Черниця*.
- Лесаж А. Р. Пригоди Жіль Бласа із Сантільяни*.
- Прево А. Ф. Історія кавалера де Гріє і Манон Леско*.
- Руссо Ж. Ж. Юлія, або Нова Елоїза.

Із німецької літератури

- Гете Й. В. Балади. Страждання юного Вертера. Фауст.
- Лессінг Г. Е. Лаокоон*. Емілія Галотті.
- Шіллер Ф. Балади. Розбійники. Вільгельм Телль.

Із російської літератури

- Ломоносов М. Оди.
- Фонвізін Д. Недоросль.
- Карамзін М. Бідна Ліза.

Підручники і хрестоматії

1. Западноевропейская литература XVII: Хрестоматия / Сост. Б.И.Пуришев; предисл. и подг. к печати В.А.Лукова. – 3-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 2002. – 686с.

2. Хрестоматия по зарубежной литературе XVIII века: В 2 т. — М., 1970–1972.

3. История всемирной литературы: В 9-ти томах. Т. 4. — М.: Наука, 1987. – 688 с.

4. История всемирной литературы: В 9-ти томах. Т. 5. — М.: Наука, 1988. – 784 с.

5. История зарубежной литературы XVII века: Уч. для филол. спец. вузов / Н.А. Жирмунская, З.И. Плавский, М.В. Разумовская и др. Под ред. З.И. Плавскина. — М.: Высш. шк., 1987. – 248 с.

6. История зарубежной литературы XVIII века: Уч. для филол. спец. вузов / З.И. Плавский, А. В. Белобратов, Е. М. Апенко и др. Под ред. З.И.Плавскина. — М.: Высш. шк., 1991. — 335 с.

- 7. История зарубежной литературы XVII века:** Уч. пособие для вузов / Под ред. Н.Т.Пахсарьян. — М.: Высшая школа, 2005. — 487 с.
- 8. История немецкой литературы:** В 5-ти томах. Т.1. — М., 1962.
- 9. История французской литературы:** В 4-х томах. Т.1. — М., Л., 1946.
- 10. Неустроев В. П.** Немецкая литература эпохи Просвещения. — М., 1958.
- 11. Плавский З.И.** Испанская литература XVII — середины XIX века. — М., 1978.
- 12. Пахсарьян Н.Т.** История зарубежной литературы XVII–XVIII веков: Учебно-методическое пособие. — М.: УРАО, 1996. — 103 с.

Додаткова література

1. *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М. 1967.
2. *Балашов Н.И.* Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. — М.: Наука, 1975. — 335с.
3. *Барт Р.* Расиновский человек // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
4. *Бордонов Ж.* Мольер. — М.: Искусство, 1983. — 415с.
5. *Виппер Ю.Б.* О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. — М., 1990.
6. *Виппер Ю.Б.* Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. — М., 1967.
7. *Горбунов А.Н.* Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков. — М., 1993.
8. *Гриб В. Р.* Мадам де Лафайет. Расин. Мольер // Гриб В. Р. Избранные работы. — М., 1956.
9. *Забабурова Н.В.* Творчество М. де Лафайет. — Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1985. — 175 с.
10. *Зайцев В.К.* Между Львом и Драконом (Дубровницкое Возрождение и эпическая поэма И.Гундулича „Осман”). — Минск: Наука и техника, 1969. — 164 с.
11. Западноевропейская художественная культура XVIII века. — М., 1980.
12. *Елистратова А. А.* Английский роман эпохи Просвещения. — М., 1966.
13. *Елистратова А. А.* Роберт Бернс. — М., 1957.
14. *Кадышев В.* Расин. — М.: Наука, 1990. — 272 с.
15. *Ковбасенко Ю.* Література Просвітництва // Тема. — 2001. — № 3.
16. Культура эпохи Просвещения. — М., 1993.
17. *Лімборський І.В.* Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм. — Черкаси, 2006.

18. *Макуренкова С.А.* Джон Данн: поэтика и риторика. — М.: Академия, 1994. — 208с.
19. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.
20. *Морозов А.А.* «Симплициссимус» и его автор. — Л., 1984.
21. *Наливайко Д.С.* Искусство: Направления. Течения. Стили. — К.: Мыстецтво, 1981.
22. *Науменко А.М.* Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики): Навч. посібник для студентів. — Вінниця: Нова книга, 2005. — 416 с.
23. *Новикова М.* Міфи та місія. — К.: Дух і літера, 2005. — 432 с.
24. *Няму А.Е.* Легенда о Дон Жуане в мировой литературе. — Черновцы: Рута, 1998. — 84 с.
25. *Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм. — М.: Наука, 1968. — 376 с.
26. *Павлова Т.А.* Милтон. — М.: «Российская полит. энциклопедия» (РОССПЭН), 1997. — 480 с.
27. *Пахсарьян Н.Т.* Актуальные проблемы изучения французского романа 1690–1720-х годов. — Днепропетровск, 1989.
28. *Потёмкина Л.Я.* Пути развития французского романа в XVII веке. — Днепропетровск, 1971.
29. Проблемы Просвещения в мировой литературе. — М., 1970.
30. *Разумовская М.В.* Ларошфуко, автор «Максим». — Л., 1971.
31. XVII в мировом литературном развитии. — М.: Наука, 1969. — 402 с.
32. *Соколянский М.Г.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения. — К., Одесса, 1983.
31. Спор о древних и новых / Сост., вступ. ст. и комментарий В. Я. Бахмутского. — М.: Искусство, 1985. — 471 с.
33. *Стрельцова Г.Я.* Блез Паскаль и европейская культура. — М., 1994.
34. *Стріха М.* Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. — К.: Факт – наш час, 2006. — 344 с.
35. *Хейзинга Й.* Игровое содержание барокко // Хейзинга Й. Homo ludens. — М., 1992.
36. *Чамеев А.А.* Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». — Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1986. — 128 с.

Питання до іспиту (заліку)
з курсу «Історія зарубіжної літератури XVII століття»

Модуль 1

1. Література XVII ст.: основні літературні напрями та представники.
2. Маньєризм як вираження кризи Ренесансу і перехід до культури бароко.
3. Бароко: визначення, основні ознаки, представники, течії.
4. Тематичне і жанрове розмаїття поезії Л. Гонгори — видатного поета іспанського бароко. Ф. Гарсія Лорка про художні образи Гонгори.
5. Крутійський роман, його ідейно-художні особливості. Роман Ф. де Кеведо-і-Вельєгаса «Історія життя пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв» як класичний зразок шахрайського роману.
6. Жанрове розмаїття творчості П. Кальдерона.
7. Драма Кальдерона «Життя – це сон» як яскраве втілення поетики бароко.
8. Загальна характеристика образу Сехисмундо, внутрішній динамізм у ньому.
9. Мотив «життя — сон» в бароковому художньому баченні. Своєрідність його трактування в добу Ренесансу та бароко.
10. Загальна характеристика класицизму: визначення, основні ознаки, система жанрів, представники.
11. Образ Родріго як втілення ідеалізованого героя в трагедії П. Корнеля «Сід».
12. Розвиток сюжету в трагедії П. Корнеля «Сід».
13. Морально-психологічний конфлікт в трагедії Ж. Расіна «Федра». Суперечки навколо тлумачення образу головної героїні.
14. Образ Федри як центральний у системі образів трагедії Расіна «Федра».
15. Життєвий і творчий шлях Мольєра. Акторська діяльність Мольєра.
16. Критика преціозності в комедії Мольєра «Кумедні манірниці».
17. Філософська проблематика комедії Мольєра «Дон Жуан», своєрідність трактування образу головного героя.
18. Творча історія комедії Мольєра «Тартюф». Особливості головного конфлікту, специфіка фіналу.
19. Образ Тартюфа як втілення лицемірства та сили зла.
20. Своєрідність конфлікту в комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич».
21. Сатирико-комедійні типи в комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич».
22. Узагальнення і систематизація принципів класицизму, полеміка з бароковою літературою в трактаті Н. Буало «Мистецтво поетичне».
23. Песимістичний портрет людства у «Роздумах, або Моральних висловах і максимах» Ф. де Ларошфуко.
24. Специфіка німецької літератури XVII ст.: М. Опіц, А. Гріфіус, П. Флемінг (характеристика творчості одного з поетів на вибір студента).

25. Загальна характеристика англійської літератури XVII ст.: основні літературні напрями, представники.
26. Творчість Дж. Донна. Гротеск і філософічність у художньому світі поета.
27. Поема Дж. Мільтона «Втрачений рай» як приклад взаємодії бароко і класицизму.
28. Проблематика поеми Мільтона «Втрачений рай»: узагальнено-філософські та актуально-політичні аспекти, їх взаємодія.
29. Образи Адама та Єви в поемі Дж. Мільтона «Втрачений рай».
30. Образ Сатани в поемі Дж. Мільтона «Втрачений рай».

Модуль 2

1. Основні напрями в літературі XVIII ст.
2. Просвітництво як ідейний рух для розвитку літератури XVIII ст.
3. Загальна характеристика англійської літератури XVIII ст.: напрями, представники.
4. Просвітницькі ідеї в романі Д. Дефо «Робінзон Крузо».
5. Тема виховання та навчання в романі Д. Дефо «Робінзон Крузо».
6. Образи Робінзона та П'ятниці як варіанти типу природної людини (Д. Дефо, «Робінзон Крузо»).
7. Просвітницька проблематика роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера».
8. Сатира, пародія та іронія в романі Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера».
9. Жанрові особливості роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера».
10. Художні особливості англійського сентименталістського роману (О. Голдсміт, Л. Стерн — на вибір студента).
11. Фольклорні основи поезії Роберта Бернса.
12. Загальна характеристика французької літератури XVIII ст.: основні напрями, представники.
13. Жанрові особливості філософської повісті Вольтера «Простак».
14. Ідея «природної людини» в повісті Вольтера «Простак».
15. Образ Ельдорадо в повісті Вольтера «Кандід».
16. Діяльність Д. Дідро як автора проекту видання «Енциклопедії...».
17. Просвітницькі ідеї в романі Д. Дідро «Черниця».
18. Система образів трилогії П. Бомарше про Фігаро.
19. Ж. Ж. Руссо і руссоїзм. Ознаки сентименталізму в романі Руссо «Юлія, або Нова Елоїза».
20. Загальна характеристика німецької літератури XVIII ст.: основні напрями, представники.
21. Художня своєрідність балад Ф. Шиллера.
22. Проблематика й поетика драми Ф. Шиллера «Вільгельм Телль».
23. Історія створення роману Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера». Жанрові особливості твору.

24. Духовний світ Вертера (Й. В. Гете, «Страждання молодого Вертера»).
25. Ознаки сентименталізму в романі Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера».
26. Історія створення філософської трагедії Й. В. Гете «Фауст».
27. Особливості композиції філософської трагедії Й. В. Гете «Фауст».
28. Своєрідність трактування образу Фауста в трагедії Й. В. Гете.
29. Колізія Фауст — Мефістофель, її філософський, символічний, морально-етичний сенс.
30. Художня майстерність Гете в зображенні почуттів Фауста і Маргарити.
31. Своєрідність літератури російського класицизму. Характеристика творчості одного з представників (Г. Державін, М. Ломоносов, Д. Фонвізін — на вибір студента).
32. Культ почуттів у повісті М. Карамзіна «Бідна Ліза».

**Орієнтовні теми курсових робіт
з курсу «Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття»**

1. Жанрова своєрідність драми Лопе де Вега «Фуенте Овехуна».
2. Тема Іспанії в поезіях Л. де Гонгори.
3. Бароковий концепт «життя — смерть» у творчості Ф. де Кеведо.
4. Монолог і його функції в драмі Кальдерона «Життя – це сон».
5. Барокові мотиви у творчості Д. Веласкеса.
6. Рецепція і трансформація середньовічних мотивів у трагедії Корнеля «Сід».
7. Інтерпретація творчості Расіна Р. Бартом.
8. Фарсовий і «високий» комізм у драматургії Мольєра.
9. Компаративний аналіз образу Дон Жуана Мольєра і Дон Хуана О.Пушкіна.
10. Комічне і трагічне в комедії Мольєра «Скупий».
11. Сценічна історія драматургії Мольєра в Києві.
12. Рецепція і трансформація античних мотивів у повісті-казці Лафонтена «Любов Психеї і Купідона».
13. Концепт кохання в ліриці Дж.Донна.
14. Розвиток традицій народної казки у творчості К. Гоцці («Король-олень», «Принцеса Турандот»).
15. Образи театру дель арте в поезії і живописі.
16. Рецепція венеціанського карнавалу в художній літературі.
17. Функція літературного експерименту в романі Д. Дефо «Пригоди Робінзона Крузо».
18. Образ природної людини у філософських повістях Вольтера.
19. Еволюція образу головного героя Бомарше в трилогії про Фігаро.
20. Ідеї руссоїзму в «Новій Елоїзі» Ж. Ж. Руссо.
21. Жанр подорожі в західноєвропейській літературі XVIII століття.
22. Компаративний аналіз «Сентиментальної подорожі» Л. Стерна і «Листів російського мандрівника» М. Карамзіна.
24. Традиції епістолярного роману XVIII ст. в «Стражданнях молодого Вертера» Гете.
23. Образ Дон Кіхота у творчості М. Булгакова.
24. Художня своєрідність перекладацької діяльності В. Жуковського (на матеріалі західноєвропейської поезії XVIII століття).
25. Інтерпретація образу Жанни д'Арк Вольтером і Шиллером.
26. Інтерпретація образу Жанни д'Арк Б. Шоу і Ж. Ануєм.
27. Мольєрівська тема у творчості М. Булгакова («Мольєр», «Кабала святош»).
28. Мольєрівська тема у творчості Ж. Ануя («Орнільф», «Удаваний хворий», «Тартюф», статті).
29. Жанр балади у творчості Ф. Шиллера.
30. Реальне і фантастичне у філософській трагедії Й. В. Гете «Фауст».

Навчально-методичне видання

БІТКІВСЬКА Галина Володимирівна
ДИННИЧЕНКО Тетяна Анатоліївна

Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття

Практикум

Друкується в авторській редакції

Відповідальний за випуск
Комп'ютерна верстка

Підписано до друку 00.11. 2010.
Формат 60×84/16. Папір
Гарнітура Петербург. Друк офс.
Ум. друк. арк. 00,00. Обл.-вид. арк. 00,00.
Тираж 150 прим.
Зам.