

Ольга Ніколенко

**ЛІТЕРАТУРА
У ВИМІРІ ЧАСУ**

Київ
«Грамота»
2017

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор *О. І. Кобзар*;
доктор філологічних наук, професор *О. В. Кеба*;

Ніколенко О.

Ніколенко О. М. Література у вимірі часу: монографія / О. М. Ніколенко. — К. : Грамота, 2017. — 152 с.

ISBN 978-966-349-565-1

У монографії розглянуто основні віхи літературного процесу від давнини до сучасності. Здійснено огляд визначних літературних епох у контексті розвитку мистецтва та філософської думки Європи. Основну увагу приділено характеристиці літературних напрямів і течій, їхніх провідних ознак та еволюції в історії світової літератури.

Для науковців, учителів зарубіжної літератури, студентів філологічних факультетів закладів вищої освіти.

Рекомендовано до друку рішенням ученої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 7 від 30 листопада 2017 року).

Монографія

Ніколенко Ольга Миколаївна

Література у вимірі часу

Редактор *С. Бабич*

Художній редактор *О. Андрущенко*. Технічний редактор *Л. Ткаченко*
Комп'ютерна верстка *С. Груніної*. Коректор *Т. Мельничук*

Підписано до друку 06.12.2017 р. Формат 60×90/16. Ум. друк. ар. 9,3.

Видавництво «Грамота», вул. Паньківська, 25, оф. 13, м. Київ, 01033

Електронна адреса: info@gramota.kiev.ua

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001 р.

ISBN 978-966-349-565-1

© Ніколенко О. М., 2017

© Видавництво «Грамота», 2017

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| Веди, Авеста, Біблія, Коран — пам'ятки світової літератури..... | 4 |
| Античність | 13 |
| Середньовіччя у Європі..... | 34 |
| Відродження у Європі..... | 51 |
| Бароко..... | 55 |
| Класицизм..... | 69 |
| Просвітництво..... | 77 |
| Романтизм..... | 91 |
| Реалізм та натуралізм | 103 |
| Декаданс, модернізм, авангардизм..... | 114 |
| Постмодернізм..... | 143 |

ВЕДИ, АВЕСТА, БІБЛІЯ, КОРАН – ПАМ'ЯТКИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У багатьох народів світу є книги, що шануються людьми як священні: Веди, Авеста, Біблія і Коран. Вони пов'язані з релігійними віруваннями людей і справили великий вплив на духовний розвиток усієї земної цивілізації. Без них неможливо уявити розвиток літератури і мистецтва, адже це найдавніші пам'ятки культури.

Веди

Веди, або Ведична література (санскр. Веда — знання) — давні пам'ятки індоєвропейської словесності, створювані впродовж II-I тис. до н.е. У точному значенні Веди — чотири збірники (Рігведа, Самведа, Яджурведа, Атхарваведа), які містять космогонічні міфи, ритуальні дії, а головне — концепцію світостворення. У цих зібраннях відображається система ведійської міфології, що складається з кількох рівнів:

- божественний;
- абстрактні поняття, жіночі божества;
- напівбожественні персонажі;
- міфічні герої та жерці;
- ворожі демонічні персонажі;
- тварини, рослини, символи, атрибути ландшафту;
- людина у релігійно-міфологічному аспекті.

Божественний рівень утворюють 33 боги (в деяких джерелах називають 3333, 3306, 3339). Усі боги за своїми функціями поділяються на земних, атмосферних, небесних. Це була одна із перших спроб людства осмислити всесвіт у його цілісності. У Ведах діє значна кількість божеств, що пов'язані з космологією: Савітар — «народжувати», Тваштар — «створювати», Тратар — «захисник», Кала — «час», Кама — «бажання», Араматі — «благочестя» тощо. Всесвіт у Ведах складається із двох суперечливих начал: рита (істина, гармонія, духовний зміст) і анрита (безлад, хаос, відсутність істини).

Ведійська міфологія являє собою сукупність уявлень ведійських арій, які вторглися у 2 тис. до н. е. в північно-західну Індію і поступово розселилися у східному і південному напрямках. Ядром ведійської міфології є космогонічні міфи, в яких описуються процеси творення, починаючи від стану, що відповідає хаосу, виникнення води, неба, сонця, землі і т. п.

На основі Вед пізніше виникають трактати-коментарі (брахмани). Найвищим досягненням ведичної літератури вважають філософські твори у віршах та прозі. Чимало ведичних сюжетів підтверджуються смисловим кодуванням, збереженням у курганах, розкиданих на теренах України, зокрема в її лісостепових та степових ареалах. М. Драгоманов проводив аналогії між Ведами та українськими колядками, Леся Українка зверталася до мотивів ведійської доби. Деякі Веди з'явилися окремим виданням «Голоси стародавньої Індії» (К., 1982) у перекладі українською мовою П. Ріттера.

Авеста

Авеста — зібрання священних книг зороастризму — релігії, поширеної у давнину і в період раннього Середньовіччя в Ірані, Середній Азії, Азербайджані та Афганістані. Авеста написана однією із давніх іранських мов. І в наш час нею користуються під час богослужінь вихідці з Ірану — парси (Індія). Зафіксовані віковичною усною традицією записи Авести були кодифіковані при Сасанідах (3–7 ст.) і склали 21 книгу. До нашого часу дійшла лише чверть цього тексту.

Авеста відома **в двох редакціях (варіантах):**

- перша — зібрання молитов, уривків із різних книг Авести;
- друга складається з таких частин: Вендидад (Видевдат) — збірка релігійних та юридичних норм і законів; Висперед і Ясна — молитовні пісні; Яшти — гімни зороастрийським богам; «Мала Авеста» — молитви. Найдавніша частина Авести — гати (гімни) — частина Ясни, яку приписують Заратустрі (Зороастру). На відміну від гат, інші частини Авести називають «Молодшою Авестою». Усі частини Авести, особливо Ясна і Яшти, містять багато міфологічних елементів.

Більшість учених вважають, що Авеста виникла у першій половині I тис. до н. е. у іранських племен в одній із областей Середньої Азії або сусідніх територій Північно-Західного Афганістану і Північно-Східного Ірану. У подальшому доповнення й зміни Авести відбувалися у багатьох областях розселення іранських народностей; тому Авеста є спільною пам'яткою багатьох народів, важливою для вивчення їх історії, соціальних і політичних інститутів, побуту, культури, релігійних вірувань, фольклору і літературних традицій. В уривках, що дійшли до нас, надзвичайно багато міфологічних персонажів. Вони викликають інтерес і з художньої точки зору: у них зустрічаються елементи рими, асонанси, алітера-

ції. А гати повністю метризовані, у них використовується п'ять силабічних розмірів. Європейці вперше познайомилися з Авестою в 1771 році за французьким перекладом Анкетиль-Дюперрона. Потім Авеста була перекладена іншими мовами.

Біблія

Біблія (з грецьк. — «книги») — свята книга для всіх християн. Значення Біблії для всієї світової культури важко переоцінити. Це основа двох релігій — юдейської та християнської, й історичний документ з історії давнього світу, й літературний шедевр сам по собі, й джерело натхнення для митців.

Біблія складається із 66 книг, різних за характером і часом створення. Біблію писали понад 40 авторів, котрі не знали один одного (це було й неможливо, бо її створювали протягом 1500 років).

Канонічні книги Святого Письма — біблійні книги, освячені й узаконені церквою.

Апокрифи — варіанти біблійних книг.

Віруючі люди вважають, що Біблія була послана на землю самим Богом через Духа Святого, який надихнув апостолів і пророків на створення Святого Письма.

Якщо уважно перечитати біблійні сюжети, то можна помітити, що їх автори відрізняються один від одного за характером, освітою, соціальною приналежністю, манерою оповіді. Серед них були мандруючі філософи, проповідники, судді, царі, пастухи, поети та ін. Одні книги більш детальні, схожі на наукові трактати, другі — відзначаються високою поезією, треті — проголошують повчальні істини, четверті — сповнені глибокої тривоги за майбутнє тощо. Але при всьому розмаїтті складових частин Біблія — це все ж таки одна книга, цілісний твір, що зберігає гармонійну єдність завдяки наскрізній темі: розповідь про моральне падіння людини, порушення її союзу (заповіту) з Богом та Божий план її спасіння з унікальною особистістю Ісуса Христа в центрі. Цій темі підпорядкована вся структура Біблії. Старий Заповіт провіщує його появлення, а Новий Заповіт показує виконання цих пророцтв, значення та наслідки приходу Христа на землю.

Старий Заповіт — древній союз Бога з людьми. Старий Заповіт оповідає про те, що Бог обіцяв людям Спасителя і через одкровення, пророцтва і випробування готував їх до прийняття Його.

Слово «Заповіт» зі староеврейської означає союз. Це символічний союз Бога і людини. Коли душа особистості прокидається і прагне узгодити своє існування з моральними ідеалами, вона звертається

до Бога: «Я сприймаю і приймаю Твої заповіді, Боже...» Так виникає союз між Богом і людиною. Це біблійна метафора, символіка, але її призначення глибоко земне й конче необхідне кожному — наповнити своє життя духовним змістом, надати йому високої мети. Замислюючись над заповітом, людина повинна подивитись на себе з позиції вічності й зробити вибір поміж Добром і Злом, Життям і Смертю, Любов'ю і Ненавистю. Проблема встановлення союзу між Богом і людиною є основною темою Біблії. Хрест, який є символом усіх християн, відображає зв'язок між Богом і людиною.

Згідно зі Святим Письмом, людина має сама обрати свій шлях — звернутися до неба і через Ісуса Христа прийти до Бога, або віддалитися від нього, тобто впасти вниз, де на неї чекає Диявол. Отже, одна із головних проблем Біблії — це проблема морального вибору людини.

У Старому Заповіті описується початок історії людства, коли люди були ще надто недосконалі, особливо в духовному плані. Тому союз Бога і людини весь час порушувався, він виявився нестійким і нетривалим. З'явилася потреба в Новому Заповіті, де описується, як приходить Спаситель, щоб врятувати союз Бога і людини. Однак уже в Старому Заповіті містяться численні пророцтва про Нього. До того ж тут є ряд героїв, які стали провісниками Христа — Мойсей, Йосип, Давид, Соломон та інші.

Книги Старого Заповіту написані в основному старовірською мовою, проте окремі книги — арамейською.

Автори Старого Заповіту походили з різних культур і верств населення. Наприклад, Мойсей був політиком, Ісус Навин — генералом, Соломон — царем, Амос — вівчарем, Даниїл — міністром. Вони писали свої книги в різних місцях і за різних обставин. Та й душевний стан авторів був неоднаковим: одні відчували велику радість, другі — смуток і відчай, треті — сумніви й душевні протиріччя. Але з усіх цих окремих джерел виникла єдина книга — Старий Заповіт, що відображає початок духовних пошуків людства, перші кроки до союзу з Богом. Утім, ці кроки були надто непевні, тому в Старому Заповіті розповідається, як нерідко порушувався союз Бога й людини.

Час створення Старого Заповіту — до Різдва Христова.

Складові Старого Заповіту:

- П'ятикнижжя Мойсеєве (Буття, Вихід, Левит, Числа, Повторення Закону);
- Книги історичні (Книга Ісуса Навина, Книга Суддів, Книга Рут, Перша і Друга книги царів та інші);

- Книги повчально-поетичні (Книга Йова, Книга Псалмів, Книга Приповістей Соломонових, Книга Екклезіястова, Пісня над Піснями);

- Книги пророчі (великих і малих пророків: Ісаї, Єремії, Єзекіїля, Даниїла, Осії, Амоса тощо).

Новий Заповіт — оновлений союз Бога і людини, який полягає у тому, що Бог подарував людству Божественного Спасителя, Свого Сина, Господа Ісуса Христа.

Ніхто у світі не має такого величного впливу на християн, як біблійний герой — на ймення Ісус Христос. Він був не лише людиною, а ще й Богом, створеним із плоті заради спокути гріхів усього світу. Історія Ісуса Христа розповідається у Новому Заповіті. Тут міститься пояснення Божого плану спасіння людства через Ісуса Христа.

Ісус (староєвр. — «Йошуа», «Іешуа», «Господь рятує») — Син Бога і людини, Спаситель людства.

Христос (грецьк. — «Помазаник», староєвр. — «месія») — цар нового Царства Божого.

Основні складові Нового Заповіту:

- Книги історичні (чотири Євангелія, Діяння апостолів);
- Послання апостолів (Послання апостола Павла, Соборні послання);
- Пророча книга («Об’явлення Івана Богослова»).

Думку про відродження зруйнованого зв’язку між Богом і людством, що звучала в Старому Заповіті, продовжує Новий Заповіт. Бог-Отець посилає на землю свого Сина Ісуса Христа, головне завдання якого — з’єднати розірвані узи. Ім’я Ісус дала синові мати Марія, а Христос — грецьке слово, що означає «цар», «месія», тобто володар Царства Божого. Із народженням Христа на землю приходить блага звістка, яку слід розуміти у двох аспектах. По-перше, це звістка про любов (у це поняття включені всі загальнолюдські цінності — добро, милосердя, совість, правда та ін.), по-друге, це звістка про можливість встановлення іншого ладу, відмінного від земного, — Царства Божого. Воно не є географічним царством, це царство у душі людини, що дотримується Заповіту з Богом. Цікаво, що Ісус Христос власноруч не встановлює Царство Боже, хоча він здатний творити різні дива. Його місія — проповідувати любов і підтверджувати її добрими справами, а це — приклад для кожного, хто хоче знайти шлях до щасливого Царства. Так людина зможе наблизитися до Бога і стати нарешті подібною до Його образу.

Як розповідається у Біблії, люди не змогли зберегти Новий Заповіт. Вони дозволили покарати Ісуса Христа, який пішов на

хрест заради своєї високої місії. І знову порушується союз між Богом і людиною. Вчення Христа продовжують Його учні — апостоли, вони звертаються до людей із посланнями, але відновлення союзу залежить тільки від самого людства. Фінал Біблії («Об'явлення Святого Івана Богослова») пройнятий тривогою за майбутнє, передчуттям кінця світу — апокаліпсису, який, на думку древнього автора, неодмінно настане, якщо не відновиться зруйнований союз, порушена світова гармонія.

Євангелія — ранні християнські твори про Ісуса Христа. У Новому Заповіті вміщено чотири Євангелія. Євангеліє з грецької означає «блага звістка». Чому їх саме чотири? Річ у тім, що кожний з євангелістів — Матвій, Марк, Лука та Іоанн — писали, маючи на увазі особливу мету і аудиторію. Матвій звертався до євреїв, тому говорив про Христа як про обіцяного Богом Месію, помазаника Божого, довгоочікуваного Царя Юдейського. Марк писав, звертаючись до римлян, і говорив про Христа як про Слугу Бога. Лука звертався до язичників, тому в його оповіді підкреслюється, що Христос — Син Людський. А Іоанн звертався до всіх людей загалом, тому він наголошував на тому, що Христос — Син Божий.

Євангелія поділяються на канонічні, тобто включені до складу Нового Заповіту, та апокрифічні — ті, що не ввійшли в канон.

Євангелія від Марка, від Матвія і від Луки називають синоптичними (грецьк. *synopsis* — загальний огляд), в основному вони схожі за змістом. А четверте Євангеліє — від Іоанна — дуже сильно відрізняється від синоптичних. Дослідники вважають, що найбільш коротке Євангеліє — від Марка — стало основою для створення Євангелій від Матвія та від Луки, в яких до того ж використовується й усна традиція. А Євангеліє від Іоанна вважається найбільш пізнім, хоча є припущення, що в його основі лежить, навпаки, дуже ранній текст, оскільки саме це Євангеліє містить багато паралелей з текстами кумранських рукописів, що датовані II ст. до н.е. — 68 р. н.е. і нараховують близько 40 тис. фрагментів — уривків із 600 творів: біблійних книг, апокрифів, власне кумранських текстів.

У Євангеліях відобразилася різниця між різними політичними й етнічними групами. Так, в Євангелії від Луки сильніше звучить критика багатіїв. У Євангелії від Матвія цей мотив значно пом'якшений. Євангеліє від Матвія пов'язане з єврейським середовищем, де формувалося християнство, а Євангеліє від Луки позбавлене єврейської термінології і звернене до християн, що вийшли з язичництва. Євангеліє від Іоанна не містить багатьох чудес, що творить Ісус Христос і які описані в трьох синоптичних Євангеліях.

Є й інші різниці між Євангеліями на рівні окремих деталей, сюжетів, стилю.

Життя і діяння Ісуса Христа. Згідно з Біблією, Христос народився, напевне, не пізніше 4 року до н.е. у Віфлеємі, хоча його рідним містом вважається Назарет Галілейський (тому його називали ще Назарєянином). Земне життя Ісуса, як зазначено в Євангеліях, було звичайним людським життям. Воно має свій початок, розвиток і свій кінець. Христос радіє й плаче, працює й бореться, одним словом, він жив і страждав, як і всі люди. Його поява на світ була чудесною. У день Його народження Ангел сповістив пастухам, що народився Спаситель, Христос. А східні мудреці принесли Йому свої дари: золото — як Царю, ладан — як Богу і смирну — як людині.

Служіння Христа людям тривало близько трьох років. За цей час він відвідав різні куточки Палестини — Юдею, Галілею, Самарію та ін. Він лікував хворих, творив різні дива, проповідував Царство Боже. Нарешті востаннє він з'являється в Єрусалимі на святі єврейської Пасхи. Там його схопили за наказом єврейського синедріону і римського намісника Понтія Пілата і засудили до розп'яття за те, що він начебто оголосив себе новим Царем Юдейським. Втім, справжню причину визнали самі юдеї: «бо він зробив Себе Сином Божим» (Іоан. 19:7). Тому й «умив» свої руки Пілат, бо не знайшов ніякої провини в діяльності Христа. Вірогідною датою розп'яття вважається 3 квітня 33 року або 7 квітня 30 року (дні єврейської Пасхи, які приходилися на п'ятницю за часів Понтія Пілата). Однак на третій день після розп'яття відбулося Його чудесне Воскресіння, після чого Він кілька разів являвся своїм учням.

Ісус Христос: проповідь і вчення. Ісус Христос не був політичним або суспільним діячем. «Віддайте кесареві кесарево, а Боже — Богові» (Матв. 22:21); «Моє царство не від світу сього» (Іоан. 18:36). Насправді ж Він був релігійно-моральним діячем, котрий приніс у світ нове Слово Боже, заснував християнське суспільство, окреслив у загальних рисах нове віровчення, моральні закони.

Ісус Христос не пориває з юдейством і високо ставить Старий Заповіт. Він дотримується юдейських обрядів, свят, відвідує Храм. Водночас він стає над загальноприйнятим обрядом і дає вільне трактування Старого Заповіту. Він провіщає зруйнування Єрусалимського храму і навчає, що служити Богові можна скрізь, аби це служіння було духом та істиною («вірою та правдою»). Вище за обряд, закон, жертву Він ставить духовну сутність віри, Божу благодать, покаяння й любов. Він поглиблює трактування окремих заповідей, підкреслює не зовнішню їх форму, а глибину внутрішнього

почуття. Закон закликає «не убий», а Христос каже «не гнівайся», тобто він засуджує сам внутрішній поштовх до вбивства. Закон говорить про любов до ближнього, тобто до людей свого племені, а Христос закликає любити всіх людей, навіть своїх ворогів. Зовнішньому благочестю фарисеїв Христос протиставляє внутрішнє благочестя: «Отже, будьте досконалі так, як досконалий Отець ваш Небесний!» (Матв. 5:48).

Моральне вчення Христа високе, глибоке й чисте. Воно викладене у різних частинах Євангелій, але найбільш повно в Нагорній проповіді.

Образ Ісуса Христа — головний у Новому Заповіті. Надзвичайною є особистість цієї людини, яка назвала себе Богом і саме народження, життя і смерть якої повинні були свідчити про це. Христос приніс людям цілковито нове вчення, уклав із ними Новий Заповіт («Заповідь нову даю вам...», — говорив Він.) Унікальним є те, що Ісус запропонував нові норми моралі, прямо протилежні світовідчуттю звичайної людини. Мораль, з якої, наприклад, виходить, що нам слід любити своїх ворогів і творити добро тим, хто нас переслідує і принижує, що вже сама ненависть рівносильна вбивству, безперечно, унікальна.

Гноблений язичниками єврейський народ чекав на Месію, котрий зламає ярмо на його шиї, бо прийде з урочистістю переможця й месника. Саме так учили народ формалісти-законники, котрі не знали іншого блаженства, крім тілесного. Вони уявляли собі, що Він принесе їм владу і незліченні багатства. Христос же, навпаки, як діями Своїми, так і вченням Своїм звертав увагу людей на блаженство духовне, якого можна досягти і в найважчих фізичних умовах, навіть у бідності. Це важко було зрозуміти людям у ті часи, нелегко й зараз...

Коран

Коран — головна книга ісламу. Слово «Коран» походить від дієслова «кара'а», що має два значення: 1) «збирати», «з'єднувати», звідси «Коран» означає зібрання глав, божих одкровень; 2) «читати», «промовляти», звідси «Коран» означає «читання» — «те, що часто читається; те, що читається вголос» (до появи Корану серед арабів було мало людей, які вміли читати й писати, а з появою великої книги вони залучаються до писемної культури). Самі ж мусульмани називають Коран по-різному: «фуркан» — «розрізнитель» (добра і зла); «гуд» — «керівництво» на праведній дорозі; «Аз-Зікр» — «нагадування», «пересторога»;

«Ель-Кітаб» — «Священне Писання»; «Ас-Сухуф» — «Благородний сувій»; «Калям Аллаг» — «Слово Боже»; «Кітаб Аллаг» — «Боже Писання» тощо.

Нерідко до слова «Коран» додається часточка «аль» (арабською «аль-Кор'ан»), а також епітети «преславний», «премудрий», «високошанований», «найшляхетніший» тощо.

Згідно з віровченням ісламу, Коран — книга, ніким не створена, вона існувала вічно, як сам бог, Аллах, вона — його «Слово». Побожні мусульмани вірять, що на небі існує першотекст, «первопис», що через посередництво «вірного духа» чи «святого духа» був частинами переданий пророкові Мохаммедові ібн Абдаллагові (бл. 570–632 рр.) і записаний його послідовниками.

Коран являє собою солідний том, що вміщує близько 500 сторінок тексту, написаних арабською мовою. Ця культурна пам'ятка виникла на рубежі двох історичних епох — під час переходу від родо-племінного устрою до класового — у народів, які населяли стародавню Аравію. Сприйнятий як слово аллаха, Коран став джерелом формування єдиної літературної мови арабських народів і стимулом її поширення в країнах Азії та Африки.

Коран містить релігійні та міфологічні сюжети, регламентації релігійних обрядів, моральні приписи й правові настанови, визначає звичаї й традиції, найважливіші моменти укладу життя й манери поведінки. Тексти Корану стосуються різних сфер людської діяльності: сімейної, майнової, торговельної, моральної тощо. Але головним чином у Корані йде мова про обов'язки віруючих по відношенню до правителів, духовенства, про стосунки мусульман з іншими релігіями, а також про Аллаха — єдиного Бога, котрому слід беззаперечно вклонитися й славити його. Різні глави Корану в залежності від нагоди виголошують під час публічних і приватних молитов, державних і сімейних торжеств. Священна книга ісламу є своєрідним збірником духовних законів, які регламентують угодний Аллахові спосіб життя.

Коран має релігійно-філософський, законодавчий та історико-культурний аспекти.

Коран складається із 114 глав, які називаються сурами. Дослівно слово «сура» означає «рядок», «ряд каменів», «ряд цеглин у стіні» — так Мохаммед називав окреме своє одкровення чи фрагмент з нього. Сури Корану різного розміру й тематики. Умовно всі сури поділяються на «мекканські» (90) та «медінські» (24), в залежності від того, де виголошував їх Мохаммед. Кожна сура складається з окремих віршів, що називаються «айятами». «Айят» з арабської

означає «диво», «знамення». Мохаммед вважав кожен вірш священної книги чудом, на яке надихнув Аллах.

Багато слів і виразів із Корану увійшли в літературну та побутову мову мусульман незалежно від їхньої національності, збагативши їхню рідну мову. Мистецтво, особливо література, народів мусульманського Сходу сповнене мотивів, алюзій, ремінісценцій з образами Корану.

ЛІТЕРАТУРА

Абрамович С. Д. Священні книги людства: Веди, Авеста, Біблія, Коран. — Харків, 2003.

Авеста в русских переводах (1861-1996). — СПб., 1998.

Біблія (канонізоване видання).

Библейская энциклопедия. — М., 2000.

Древнеиндийская философия. Начальный период. — М., 1963.

Коран. Пер. И.Ю. Крачковского. — М., 1990.

Міфи народів світу. Авт.-упор. О. Бондарук. — Львів, 1997.

Суліма В. Біблія і українська література. — К., 1998.

Султанов Ю. І. Веди, Біблія, Коран як пам'ятки світової літератури // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 1999. — № 6.

Султанов Ю. І. Коран як пам'ятка класичної арабської літератури // Відродження. — 1995. — № 7-9.

АНТИЧНІСТЬ

У глибинах часу й простору приховані дорогоцінні скарби — надбання давньої культури, що стала коліскою європейської цивілізації. Без поетів, драматургів, філософів, скульпторів, живописців Давньої Греції та Давнього Риму неможливо уявити світове мистецтво. Античні майстри перемогли смерть силою Краси й Гармонії і знову дарують нам перлини свого мистецтва, які не втратили чарівного блиску й до сьогодні.

Ви вже давно ступили за поріг
Життя земного, лірники-півбоги,
І голос ваш — рапсодії й еклоги
Дзвенять вві тьмі Аїдових доріг...

Так писав про античних митців у сонеті «Класики» український поет М. Зеров. Античність мала великий вплив на всю подальшу долю світової культури. Яке ж значення має античність для людства? У чому полягає своєрідність цієї доби? Які скарби античності не втратили своєї привабливості й до сьогодні?

Поняття про античність

Античність — сукупність історичних і культурних надбань давніх греків і римлян, яка склала фундамент європейської культури.

Античність дала світові багату міфологію, неперевершені зразки епосу, лірики та драми, започаткувала розвиток багатьох видів і жанрів мистецтва. Давні греки та римляни створили шедеври духовної культури, на які потім орієнтувалися наступні покоління. А головне — дали почальні уроки гуманізму, що не втрачають свого значення й для сучасності.

Хронологічні межі античності охоплюють епоху приблизно з VIII ст. до н.е. до V ст. н. е. Найдавніші пам'ятки, що дійшли до нас, датуються VIII–VII ст. до н. е. Це героїчні епічні поеми «Іліада» та «Одіссея», авторство яких приписується легендарному співцю Гомеру. В основу змісту цих творів покладені образи та сюжети грецької міфології, яка в усній традиції існувала впродовж кількох століть.

Поняття **«антична література»** об'єднує літературні надбання двох різних народів і двох різних мов — Давньої Греції та Давнього Риму. Давньогрецька література — найстаріша з літератур світу. Вона створювалася давньогрецькою мовою, і її появі передував тривалий період усної народної творчості, міфології. Давньоримська література виникла на п'ять століть пізніше, і створювалася вона латиною. Древні римляни засвоїли багатий досвід давньогрецької літератури. Грецькі міфи дали поштовх для побудови римської міфології. Римські митці переосмислювали й переробляли сюжети своїх грецьких попередників. І все ж таки давньоримська література має свою національну самобутність і власні надбання.

Давньогрецька й давньоримська літератури пройшли схожі шляхи розвитку. Обидві вони ґрунтуються на міфології, мають однакові етапи розвитку: докласичний, класичний і післякласичний. У II ст. до н.е. Греція увійшла до складу Римської імперії, що призвело до подальшого зближення римської і грецької культур. А в V ст. н.е. із занепадом Римської імперії припиняється й розвиток античної літератури. Хоча античність тепер належить тільки часові, вона не є мертвою, бо досягнення античних майстрів живили наступні літературно-культурні епохи й давали поштовх для моральних та естетичних шукань багатьох митців.

Давньогрецька міфологія

З давніх-давен люди намагалися пояснити світ, природу і своє місце в навколишньому середовищі. Так виникають **міфи**, що є осо-

бливим способом мислення, втіленням колективної свідомості народу, відображенням уявлень та вірувань древніх людей. Міф у перекладі з грецької означає «розповідь», «байка». На ранньому етапі міф мав синтетичну природу: в ньому поєднувалися розповідь і сакральне дійство обрядово-ритуального характеру, якому приписувалася магічна сила. Художнього значення міф набув набагато пізніше.

За змістом міфи умовно поділяються на такі тематичні групи:

- космогонічні — міфи про створення і будову світу;
- етіологічні — міфи, які пояснюють виникнення якогось івища в природі чи людському суспільстві;
- календарні — міфи, пов'язані з календарними обрядами, магічними діями;
- героїчні — міфи про величні діяння, подвиги героїв;
- есхатологічні — міфи про загибель цивілізації, кінець світу та ін.

Перші міфи виникають за умов общинно-родового устрою, який визначали передусім родові сімейні зв'язки. Відповідно їй природа та весь оточуючий світ уявлялися як об'єднання живих розумних істот, що існують разом з людьми й скеровують їхню долю, природні стихії, явища життя.

Древні греки створили пантеон богів, де кожен мав свою функцію, свій характер, свою сферу діяльності. Грецький пантеон богів починається з вічної і безмежної порожнини — Хаосу, з якого виникають Гея (Земля) і Ерос (Любов). Вони стали трьома початками майбутніх поколінь «старших богів». У різних поколіннях вони породжують Урана (Небо), Селену (Місяць) та ін. З надр Землі з'являється Понт (Море). Від Урана і Понта Гея народила велетнів, сторуких гекатонхейрів, однооких велетнів — кіклопів, титанів. Уран стає правителем Всесвіту, але син-титан Крон (Кронос) скидає його з трону й кидає у Тартар, страшну чорну безодню в п'ятьмі підземного царства Аїда. За царювання Крона виникають жажливі божества, народжені, згідно з міфами, його дружиною Реєю: стоглавий Тіфон, богині помсти Еринії, жінка-змія Єхидна, п'ятиглавий пес Кербер, вогнедишна Химера, смертоносна Горгона Медуза, підступний Сфінкс та ін. Усі ці персонажі, створені міфологічною свідомістю за часів матріархату, наганяли жах, вони втілювали відчуття беззахисності людини у світі, сповненому загадок і невідомих сил.

Коли скотарство відділяється від землеробства, а влада в общині переходить до чоловіків, починається так звана епоха героїзму в міфології. І в міфах древніх греків з'являються інші образи —

антропоморфні, людиноподібні боги, які ні в чому не відрізняються від реальних людей, за винятком безсмертя й вроди. Їх назвали олімпійськими богами, або богами молодшого покоління. Згідно з міфами вони живуть на найвищій горі Греції — Олімпі (2911 м), де за наказом Зевса бог-ремісник Гефест збудував для них розкішний палац. На Олімпі ніколи не було снігу й дощів, спеки чи холоду. Олімпійці жили в розвагах і бенкетах, вони слухали чарівні пісні Муз, і їх не хвилювало горе чи страждання. Однак нерідко вони спускалися на землю, спілкувалися із земними мешканцями, інколи закохувалися в них і навіть одружувалися. Так, від міфічного шлюбу богині Фетіди і царя Пелея народився наймогутніший герой Троянської війни Ахілл. Кохання богині Афродіти й Анхіза подарувало троянського героя Енея.

Серед олімпійців найбільш знаменитими були: Зевс (римський Юпітер) — верховний правитель, володар неба і землі, цар богів і людей; Посейдон (Нептун) — брат Зевса, володар морів і океанів, покровитель мореплавства й конярства; Гестія (Веста) — сестра Зевса, богиня вогню, домашнього вогнища, сімейного щастя, добробуту; Деметра (Керера) — сестра і дружина Зевса, богиня хліборобства та родючості, покровителька шлюбу; Гера (Юнона) — сестра Зевса, його дружина після Деметри, богиня родинного щастя, подружнього кохання; Афіна (Мінерва) — дочка Зевса, богиня мудрості, військових наук, оборонної війни, справедливості; Аполлон (Феб) — син Зевса, покровитель медицини і музичного мистецтва, захисник лікарів і пастухів, переселенців, охоронець худоби; Гермес (Меркурій) — син Зевса, вісник Зевса і богів, покровитель мандрівників, купців, торговців; Афродіта (Венера) — дочка Зевса (у варіантах міфів народжена з морської піни), богиня кохання і вроди, любовного зачарування, покровителька закоханих та ін.

Крім цих верховних персонажів, у грецькому пантеоні існувало багато інших, але нижчих за рангом богів: Геба — богиня юності, Асклепій — бог лікування, Феміда — богиня правосуддя, Еос — богиня зірничі, Музи — богині поезії, наук і мистецтва, Пан — володар лісів, покровитель природи і пастухів та ін.

За уявленнями древніх греків, явища природи та її сили втілювали проміжні між богами та людьми істоти — німфи, що в залежності від свого перебування називалися по-різному: nereїди (у морях), океаніди (в океанах), наяди (у річках, джерелах), дріади (у деревах) тощо.

У Давній Греції панував культ героїв — напівбогів, легендарних воїнів, засновників міст. Вони вважалися посередниками між бога-

ми та людьми. Герої нерідко наділялися людськими якостями, вони втілювали уявлення греків про добро і зло, правду і кривду, справедливість і несправедливість. Серед міфічних героїв найбільш відомими були Тесеї, котрий здійснив чимало подвигів, у тому числі убив страшного Мінотавра в Лабіринті; Персей, який знищив морське страховисько і врятував красуню Андромеду; Геракл, що здійснив дванадцять знаменитих подвигів; Ясон, який разом із товаришами здійснив похід за золотим руном до далекої Колхіди; Прометей, котрий дарував людям вогонь, навчив їх різних ремесел; Ахілл, Діомед, Одиссей, Гектор, Менелай, Агамемнон, Паріс, герої міфів про Троянську війну тощо.

Міфи, які пов'язані між собою низкою подій та мають спільне коло героїв, називаються циклами міфів. У давньогрецькій міфології виділяють такі основні **цикли міфів**:

- Троянський цикл (охоплює кілька десятків міфів про всіх, хто брав участь у подіях, пов'язаних із Троянською війною);
- цикл міфів про Одиссея (пов'язаний із Троянським циклом, розповідає про мандри й пригоди Одиссея — героя Троянської війни, який, повертаючись на свій острів Ітаку, пережив чимало пригод);
- цикл міфів про подвиги Геракла;
- цикл міфів про аргонавтів (про подорожі сміливих мандрівників, які на кораблі «Арго» вирушили в похід до Колхіди за золотим руном);
- фіванський цикл (розповідає про драматичну історію царя Едіпа) та ін.

Давньогрецька міфологія стала життєдайним джерелом для розвитку літератури.

Концепція людини та світу у давньогрецькій літературі

Людина посідає центральне місце у творах античного мистецтва. Особистість була для древніх греків носієм розуму та гармонії. Вони утверджували її цінність та перетворюючу роль, вірили у великі можливості та досягнення досконалості. У людських образах утілювалися найчастіше боги та міфічні герої, котрі відобразили уявлення еллінів про людську природу, про добро і зло, доброчесність та вади людей. У Древній Еладі сформувалися поняття про такі духовні цінності, як громадянський обов'язок, воля, людяність, гармонійний розвиток особистості.

В античний період існувало таке поняття, як «калагатія» (**«калокагафія»**), що в перекладі з грецької означає «прекрасний і добрий». Фізична краса у Греції тісно пов'язувалася з духовною

досконалістю і красою. Таким був ідеал людини-громадянина. Характерно, що до олімпійських змагань не допускали людей, котрі чимось заплямували свою честь і совість. Учасники перших Олімпійських ігор повинні були мати бездоганну репутацію у фізичному і моральному плані. Це пояснювалося тим, що не можна було ображати богів (заради яких проводилися змагання) ганебними вчинками. Ті ж, хто допускалися до олімпійських змагань, були втіленням мужності й духовної краси.

Древні елліни уявляли **світ** як поєднання природних, історичних, соціальних і водночас стихійних, божественних, ірраціональних сил. Людина в уявленні древніх греків нерідко залежала від фатальних обставин, від волі богів. Але людина не була безвольною. Вона мала певну етичну самостійність, власну моральну позицію по відношенню до ударів долі. Момент героїчного морального вибору відображає своєрідність світосприйняття древніх і їхнє розуміння творчої волі людини, що виявляється у боротьбі з ворожими силами. Загибель героя в античних творах свідчить не тільки про перемогу фатальних сил. Вона навчає грікому, але героїчному подоланню жаху й відчаю шляхом утвердження мужності й краси героя, що йде на страждання і смерть заради справедливості, правди, громадянського обов'язку і честі. Такими постають античні герої — Прометей, Ахілл, Гектор, Едіп, Антігона та інші.

І ще одна риса була важливою для літератури та культури Давньої Греції — це трагічний **катарсис**, тобто очищення людської душі від люті, ненависті, жаху, гірке й важке досягнення гармонії та мудрості. Дух грікого і мужнього просвітлення, прозріння — катарсису — визначає гуманістичний пафос античності. Особливо яскраво цей дух виявився в давньогрецькій трагедії, однак й усе мистецтво Давньої Греції просякнуте цим світлим і трагічним духом.

Елліни боялися смерті, вважаючи, що «смерть є зло, помирили б і боги, якби благом для них смерть була» (Сапфо). Але ще більше вони боялися негероїчного, бездуховного, негармонійного буття. Тому, наприклад, Ахіллові більше до душі вік короткий, та звитяжний. Елліни любили життя у всіх його проявах. Вони вміли кохати, дружити, радіти життєвим благам і водночас уміли захищати свій народ, свободу, зберігати право на самостійне існування. Древні греки намагалися надати життю високого, героїчного і світлого змісту, а це було під силу тільки духовно й фізично розвиненій людині.

Основні етапи та особливості розвитку давньогрецької літератури

Етапи давньогрецької літератури обумовлені періодами розвитку давньогрецького суспільства. Виділяються такі етапи давньогрецької літератури.

1. *Архаїчний (до VII ст. до н. е.):*

- а) долітературний (до середини IX ст. до н. е.);
- б) гомерівський період (до VII ст. до н. е.).

2. *Класичний:*

- а) післягомерівський період (VII–VI ст. до н. е.);
- б) аттичний період (V–IV ст. до н. е.).

3. *Елліністичний (кінець IV – II ст. до н. е.).*

4. *Римський (середина II ст. до н. е. – IV ст. н. е.).*

Наархаїчному етапі відбувається перехід від первісно-общинного ладу до рабовласницького. У цей час формується епічна поезія, з'являються епічні поеми — «Іліада» та «Одіссея» Гомера. Античний епос — це оповідна поезія, що зародилася в глибокій минувшині як форма зображення героїчних учинків певного персонажа (персонажів), важливих подій. Первісна епічна поема була пов'язана з міфологічною творчістю і відображала події загальнонаціонального значення. «Іліада» та «Одіссея», в яких представлена широка панорама суспільства за часів Гомера, мали великий вплив на розвиток усієї подальшої літератури. Кращий український переклад цих творів належить Борисові Тену.

Дидактичний епос (з давньогрецької «дидактичний» — настановчий, повчальний) репрезентує творчість Гесіода, котрий став виразником нових духовних запитів землеробів. У поемі «Роботи і дні» Гесіод описує труднощі, з якими стикаються селяни, але разом з тим він обґрунтовує необхідність наполегливої праці, активного опанування природи. Гесіод засуджує несправедливість, насильство, зло, протиставляючи їм добродесність і працелюбність людини. Він вважає, що тільки праця допоможе людині знайти своє місце на землі. Гесіод написав ще ряд творів: «Теогонія», «Щит Геракла», «Каталог жінок», «Великі праці».

На класичному етапі розвитку давньогрецької літератури виникає лірика. Слово «лірика» походить від назви музичного інструмента — ліри, під акомпанемент якої виконувалися пісні. Проте назва ця встановилася значно пізніше, в період еллінізму. До цього часу ліричні твори називалися просто мелосом («пісня»), або меліка («лірична пісня»). Лірика давала можливість висловити духовні

переживання, внутрішній світ особистості нової доби. Спочатку лірика існувала як синтетичний рід, в якому поєднувалися слово, музика, жести. Згодом деякі ліричні твори втратили музичний супровід і стали самостійними літературними жанрами. За давньогрецькою традицією лірика поділяється на декламаційну та пісенну. До першої належать елегійний та ямбічний жанри, до другої — мелічний жанр (або мелос), що виконувався або сольоно (моно), або колективно (хоровий мелос). Відомі поети того часу — Анакреонт, Піндар, Тіртеї, Солон, Феогнід, Архілох, Алкеї, Сапфо та ін.

За часів розквіту полісів (у V–IV ст. до н.е.) розвивається драма (з давньогрецької — дійство). Виникнення драми пов'язане з древніми народними обрядовими дійствами. Обряди на честь богів (Діоніса, Деметри, Кори та ін.) стали першими зразками драми. З поширенням культу Діоніса драматичне мистецтво активно розвивається. Діонісові були присвячені урочисті відправи (діонісії), під час яких люди танцювали, співали, одягали маски, прославляючи свого бога. У VI ст. до н.е. виник власне театр (з давньогрецької — «видовище»). Драматичні дійства, що раніше відбувалися на вулицях та площах, перейшли на спеціальні майданчики. На діонісіях влаштовувалися змагання трагіків і комедіографів.

Драматичне мистецтво Еллади представлено трьома жанрами — трагедія, комедія, драма сатирів. Засади античної драми заклали Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан. А теорію драми, зокрема жанрів трагедії та комедії, вперше розробив у праці «Поетика» Аристотель.

У цей час у зв'язку із піднесенням загального рівня культури, зростанням самосвідомості еллінів і новими умовами соціально-політичного життя виникають прозові жанри — **історіографія, красномовство і філософія**. Пізніше вони перетворюються на окремі галузі науки. А в V–IV ст. до н.е. ці жанри були органічно пов'язані з літературою і становили її важливу й невід'ємну частину. Найвизначнішими представниками давньогрецької класичної прози вважаються історики Геродот і Фуکیدід, оратор Демосфен, філософи Сократ, Платон та Аристотель.

Як прозовий жанр розвивається **байка**, засновником якої був напівлегендарний Езоп. Його твори жили в усній традиції, допоки римський байкар Федр не виклав їх у віршах латинською мовою. Байки Езопа мали вигляд невеличких оповідань, в яких діяли тварини, птахи, люди і навіть боги. В алегоричній формі Езоп утілював спостереження над життям, людськими стосунками, власний досвід. Деякі його висновки настільки точні, що стали афоризмами. Найбільш відомі байки Езопа — «Вовк та ягня», «Ворона й лисиця»,

«Лисиця й виноград», «Осел і Лев'яча шкура», «Вовки й вівці» та ін. Моральний, повчальний зміст творів Езопа не застарів до сьогодні.

У добу еллінізму давньогрецька література та мистецтво набули нових рис. Походи Александра Македонського призвели до утвердження військової монархії. Александр Македонський мріяв про примирення і злиття всіх підкорених народів і еллінів в один-єдиний народ, про згоду між ними, греками і «варварами» (египтянами, персами, парфянами, ассирійцями та ін.). Таким чином, створюються умови для взаємопроникнення культури греків і культур завойованих народів Сходу. Грандіозна імперія проіснувала недовго, і після смерті Александра Македонського (у 323 р. до н.е.) величезна держава розпалася на кілька нових. Міста-поліси втратили свою незалежність. У зв'язку з цими подіями поглиблюється розрив між суспільством і окремою індивідуальністю, послаблюється її інтерес до широких соціальних проблем. Інтерес митців зосереджується навколо конкретної особистості, її почуттів і переживань. У філософських працях Діогена, Епікура та ін. порушуються проблеми внутрішньої свободи особистості, її права на власне життя й почуття. В елліністичний період продовжують розвиватися також історіографія та красномовство, але провідними стали жанри, в яких на перший план виходять сімейні стосунки, події особистого життя людини: побутова комедія (п'єси Менандра) та інтимна лірика (ідилії Феокрита).

У середині II ст. до н.е. Греція потрапляє під владу Риму і протягом шести віків залишається однією з провінцій Римської імперії. Починається останній (римський) етап давньогрецької літератури, позначений широким процесом синтезу грецької та римської культур. Проте панування Риму, свавілля його намісників морально пригнічувало волелюбних еллінів, які чинили опір, піднімали повстання, що жорстоко придушувалися. Становище греків дедалі погіршувалося. У Греції занепадає сільськогосподарська діяльність, а це призводить до кризи всього суспільства. Різко зменшилося населення Еллади, спустошувалися її міста. Велика давньогрецька культура поступово занепадала. І все ж таки й на цьому етапі вона продукувала яскраві художні здобутки.

У цей період розвивається *наукова проза* в творчості Плутарха. Він прославився створенням «Життєписів», тобто біографій видатних греків і римлян, що по суті являють собою своєрідну історію Греції та Риму від міфологічних часів до часів самого Плутарха.

Сатири Лукіана — оригінальне явище в давньогрецькій літературі. У своїх сатиричних діалогах («Розмови богів», «Морські роз-

мови» та ін.) Лукіан висміював вади суспільства, людські пороки, несправедливі порядки, застарілі уявлення, забобони. Лукіан повстав проти поширеної думки про божественне провидіння, що ніби визначає життя й долю людини. Він доводить: усе на землі влаштоване неправильно, погано, несправедливо, тому навіть у найдурніших виникають сумніви в могутності богів.

Заслуговує на увагу і жанр **роману**, що виникає в I–III ст. н.е. Античні митці називали його «оповідь», «повість», «діяння» або просто «книга». Сама назва «роман» з'явилася значно пізніше, в часи Середньовіччя. Характерною рисою нового для давньогрецької літератури жанру був інтерес до реальної дійсності та приватного життя людей. Одним із найпоширеніших мотивів давньогрецького роману була історія про кохання юнака та дівчини, з якими траплялися різноманітні пригоди. Герої ідеалізувалися, вони наділялися позитивними якостями, зберігали вірність одне одному. Романісти уславлювали благородні вчинки героїв і оспівували велич непереможного кохання. До наших днів дійшло багато імен грецьких авторів (Діоген, Харитон, Геліодор, Лонг, Татій та ін.) та назв їхніх романів, але самі тексти здебільшого втрачені, про них лишилися тільки свідчення істориків.

З початком нашої ери поширюється християнство, яке відкрило людям нову мету й надію на спасіння. Однак на першому етапі християнство зазнало гонінь і переслідувань. Тільки кілька століть по тому християнство було визнано за офіційну релігію. Формування християнства як цілісної системи позначилося й на розвитку літератури. Протягом першого століття нашої ери створюються **«Євангелія»**, **«Апокаліпсиси»**, **твори про діяння пророків** та ін. Ці тексти канонізувалися, тобто були визнані церквою, значно пізніше і ввійшли до Біблії.

Вірування древніх римлян

У первісних міфах римлян відбилися уявлення італійських племен про вищі сили, які керували явищами природи й ототожнювалися з богами. Надалі римська міфологія багато в чому залежала від давньогрецької. Грецькі міфічні образи й сюжети переосмислювалися римлянами відповідно до нових умов. Оскільки римляни заклали засади великої держави, то і їхні міфи відіграли провідну роль в утвердженні загальнодержавних інтересів.

Римський пантеон богів менший, ніж грецький. Римляни уявляли своїх богів абстрактними постатями, однак були переконані, що їхнє життя залежить від вищих сил і перебуває під опікою різ-

них божеств. Головний римський бог Янус — бог усякого начала. На його честь перший місяць року назвали януаром, і перший день січня вважався святковим. Янус зображувався поважним чоловіком з двома бородатими обличчями: одне дивилося на схід, друге — на захід.

Найвизначнішими римськими богами вважалися також Сатурн, Юпітер і Марс, вони увібрали деякі риси та функції давньогрецьких богів — Крона, Зевса й Ареса. Римський Юпітер майже не відрізнявся від грецького Зевса. Спочатку його вважали богом світла, потім — богом війни, а його зброєю була блискавка. Місце, уражене блискавкою Юпітера, сприймалося як священне. Римляни поклонялися Юпітеру як покровителю римського народу, будували на його честь храми. Марса вважали охоронцем кордонів і сторожем сільськогосподарських угідь та врожаю. Згодом Марс став богом війни. Вовк вважався священною твариною Марса. Існує легенда, що вовчиця вигодувала Марсових близнят — Ромула й Рема, відтоді вовчий рід став обожнюватися. В особливій пошані в храмах були статуетки вовків, а зображення вовка на військових штандартах засвідчувало войовничу вдачу римських легіонів.

Популярними у римлян були й боги, які супроводжували всі види людської діяльності. Мінерва — покровителька всіх мистецтв та ремесел, подібно до грецької Афіни, втілювала духовну силу й думку. Юнона — цариця богів, дружина Зевса. Ця богиня уособлювала ідеал зразкової дружини й матері. На честь Юнони першого березня римляни відзначали свято, яке називалося Матроналії. У цей день чоловіки робили жінкам подарунки, а у храмах підносили жертви богам з проханням подбати про подружні стосунки.

Римляни вірили, що кожний день пов'язаний із певним божеством. Наприклад, понеділок — день Місяця, вівторок — день Марса, середа — день Меркурія тощо. Вважалося, що у кожної людини є своя богиня долі — Фортуна, а також свій геній-покровитель, який скеровував її поведінку і помирав разом з людиною. Помешкання римлян мали своїх захисників, які називалися пенати. Родину й дім також охороняли душі давно померлих предків — лари. У Давньому Римі був поширений культ мертвих, римляни вірили, що померлі родичі ставали добрими духами — манами. У разі непошани до них мани перетворювалися на мстивих і злих лемурів.

Визначальну роль в оформленні римської міфології відіграла олімпійська релігія давніх греків. Історія про Енея та його сина Асканія покладена в основу легенди про заснування Рима Ромулом,

нащадком Енея. Боги Греції «оживають» на римському ґрунті під новими іменами, до римської міфології переходять і варіанти їхніх складних біографій.

У віруваннях римлян в символічній формі втілюються різноманітні моральні поняття й почуття. Так, у Римі поклонялися богиням Фідес (Вірність), Конкордії (Згода), Клементії (Лягідність); а також богам Гоносу і Віртусу (Честь і Відвага), Ювентусу (Молодість), Паксу (Мир) тощо.

За часів Римської імперії виник культ цезарів. Визначні володарі обожнювалися, їхні біографії пов'язувалися з міфічними подіями, на їх честь будувалися храми. Першим такої честі був удостоєний Юлій Цезар.

Міфи стали художнім матеріалом для римської літератури, що має свою специфіку розвитку.

Основні етапи римської літератури та характерні особливості її розвитку

Римська держава виникла й сформувалася на території Апеннінського півострова. За буйні луки й пасовиська греки першими назвали цю місцевість Італією ("країна телят"). Італію здавна заселяли різні племена: лігури, кельти, етруски, умбри, марси та ін. Як довели археологічні розкопки, Рим заснували латини й сабіни, і він став центром об'єднання інших племен. Римське суспільство спочатку становило племінно-родове об'єднання. З плином часу Рим перетворився на республіку, що проіснувала майже 500 років.

Римська література виникла набагато пізніше за грецьку. Перші її твори датовані III ст. до н.е. Як відомо, Рим захопив Грецію, але він мусив схилитися перед її мистецтвом. Римський поет Гораций у посланні до Августа писав:

Греція, скорена воїном диким, його ж підкорила,
Латій суворий зріднила з мистецтвом...

Особливістю розвитку римської літератури було те, що вона скористалася готовими здобутками давньогрецької культури. Однак, використовуючи давньогрецькі образи, сюжети, мистецькі форми, римляни переосмислювали їх по-своєму, надавали їм іншого значення. Римська література відзначається особливим універсалізмом, масштабністю у відтворенні подій. Її пафос визначають передусім загальнодержавні ідеали. Сильний і мужній дух римлян знайшов утілення в літературі. Римляни були завойовниками,

Риму підкорилася вся Італія, а потім Іорданія, Греція, Близький Схід, Північна Африка, Єгипет та інші країни. Проте римляни любили й мандрувати, опановувати світ. У зв'язку з цим і римська література відбиває широту й динамізм дійсності, неспокійну вдачу людини, її вічний потяг до незнаного. Однак де б не були римляни, вони завжди прагнули повернутися додому. Державні інтереси римляни ставили понад усе, тому й римська література сповнена високого громадянського змісту. Так, змальовуючи у своїй «Енеїді» численні мандри й пригоди Енея та його товаришів, Вергілій прославляв Рим, імператора, римський дух і римську державу. Водночас у римській літературі оспівується не тільки загальне, а й індивідуальне. Римські письменники створили яскраві образи своїх сучасників, людей бурхливої і неспокійної доби, яким притаманні сильні пристрасті й почуття.

Римська література має тривалий шлях розвитку, в якому виділяють такі етапи.

1. *Література епохи Республіки:*

- а) долітературний період (до середини III ст. до н.е.);
- б) період ранньої римської літератури (до середини II ст. до н.е.);
- в) література періоду громадянських воєн (до 31 р. до н.е.).

2. *Література епохи Імперії:*

- а) література ранньої Імперії (або «віку Августа», до 30-40-х років н.е.);
- б) література пізньої Імперії (до кінця V ст. н.е.).

Вархаїчний період (від прадавніх часів до середини III ст. до н. е.) закладалися підвалини римської літератури, джерелом якої ставали фольклор і релігійні вірування італійських племен. У цей час розвивається **народна поезія**: культові гімни, трудові й обрядові пісні, побутові пісні тощо. Більшість поетичних творів складалася старовинним фольклорним розміром — сатурнічним віршем.

Перший період розвитку писемної літератури охоплює час із середини III ст. до н. е. до середини II ст. до н. е. Рим став цілком сформованим античним полісом. Підкоривши більшу частину Середземномор'я і Балканського півострова, Рим активно долучається до елліністичного світу. Перші римські письменники, які знали грецьку мову й літературу, відчувають відсталість римського мистецтва й починають опановувати грецькі форми та жанри. **Переклад і наслідування грецьких творів** — це був плідний шлях для римської літератури на ранньому етапі. Першим поетом Риму вважається Лівій Андронік, котрий переклав Гомерову «Одіссею»

важким сатурнічним віршем. Це перший твір римлян, написаний латиною. Він також переробляв трагедії Евріпіда, комедії Філемона та ін. Серед перших римських письменників були й Аппій Клавдій Сліпий, Гней Невій, що опанували різні жанри грецької літератури. Квінт Енній прославився як автор епічної поеми «Аннали», де оспівувалися діяння римлян від міфологічних часів до кінця життя самого поета.

Як і в Греції, у Римі велику роль відіграло театральне мистецтво. Спочатку драматичні вистави влаштовувалися тільки під час релігійних свят або у зв'язку з певними урочистими подіями. Приблизно в IV ст. до н. е. вистави набули світського характеру, актори виступали вже не в храмах, а в спеціальних спорудах. На ранньому етапі дуже популярною була **комедія**, що своїм корінням сягала фольклорних джерел і мала кілька різновидів: **паліата** (комедія плаща), ателлана (народна фарсова комедія на побутові теми), **тогата** (комедія, дія якої відбувалася в Італії, а персонажі носили римський одяг і розмовляли латиною) та ін. В основу деяких комедій покладений народний **мім** — невелика п'єса соціально-побутового змісту. Це був єдиний жанр, де могли грати жінки, а актори в ньому з'являлися без масок.

У III–II ст. до н. е. театральні вистави стали невід'ємною частиною суспільного і духовного життя римлян. Серед драматургів тієї доби дуже популярним був Плавт. Вихідець із плебсу, Плавт орієнтувався на смаки нижчих верств населення і залишив 21 комедію, заклавши засади комедійного жанру в римській літературі. У його п'єсах («Шкатулка», «Близнята», «Куркуліон» та ін.) діють греки, але сценічні характери були добре знайомі римлянам. Персонажі Плавта говорили живою і невимушеною мовою, у його п'єсах панував веселий сміх і народна стихія. Теренцій, на відміну від Плавта, орієнтувався у своїй творчості на смаки вищих верств, що призвело до зміни не тільки змісту, але й стилістики комедії. Теренцій вважав, що розумну освічену людину можна зацікавити іншим — проблемою, яка б змусила замислитись. Тому твори Теренція («Свекруха», «Брати» та ін.) відзначаються серйозністю, відсутністю балаганно-комедійних засобів. Зображувана в комедіях Теренція Греція не мала нічого спільного з римським життям. І все ж питання, які порушував Теренцій, були важливі для громадян Риму.

Останнє століття Римської республіки позначене завойовницькими війнами римлян і внутрішніми подіями, які призвели державу до глибокої кризи. Повстання рабів, боротьба між політичними угрупованнями в самій країні, численні військові походи — усе це

послаблювало Республіку, робило неможливою управління нею, і в Римі була встановлена військова диктатура. У 49 р. до н.е. в результаті запеклої боротьби Юлій Цезар захопив Рим і був проголошений диктатором, зосередивши в своїх руках необмежену владу. Однак проти нього була організована змова сенаторів з метою відновлення Республіки. У 44 р. до н.е. Цезарь був убитий. Та громадянські війни не припинилися. Запекла боротьба тривала між помічником Цезаря, полководцем Марком Антонієм, і його племінником Гаєм Октавієм. У 30 р. до н.е. Гай Юлій Цезар Октавіан (так він почав себе йменувати) проголосив себе принцепсом, тобто першим громадянином Республіки. А Антоній, котрий зазнав поразки в одній із битв, і його дружина Клеопатра покінчили життя самогубством.

Розвиток літератури в період громадянських воєн уповільнився внаслідок запеклої політичної боротьби. Особливої популярності у цей час набуває **історіографія**, в яку вводяться казково-фантастичні елементи задля більшої розважальності. У **комедію** дедалі більше проникають реалії римського життя. Тогата (комедія тоги), в якій діяли представники різних верств римського суспільства, майже повністю витісняє **паліату** (комедію плаща). Дія у комедії переноситься в італійські містечка, нерідко події відбуваються у невеличких шинках, ремісничих лавках, звідси з'являється новий різновид комедії — комедія таверни. З великим успіхом йшли також **ателлани**. Значно збільшується роль міму, який залишався головним драматичним жанром на римській сцені до кінця періоду.

Водночас з'являється новий актуальний для римського суспільства жанр — **сатура** («суміш»), видатним майстром якого був Гай Луцілій. Перші сатури не мали сатиричного відтінку, але згодом елементи сатири стали обов'язковими для нього. Звідси значно пізніше, в I ст. н. е., виникло слово «**сатура**». Твори Гая Луцілія відзначалися гострою злободенністю. Поет був активним учасником політичної боротьби й висловлював свої погляди у формі сатур. У його віршах критикувалися конкретні особи, викривалися цілком реальні факти й події. Гай Луцілій використовував сатури й для вираження своїх естетичних ідей. Він вимагав від митців наближуватися до життя, описувати лише реальну дійсність.

На початку I ст. до н. е. збільшується інтерес до **поезії**. Формується александрійська школа поезії. У 70–60-х роках до н.е. виникає «нова школа», або школа неотеоретиків, яка згуртувалася навколо Публія Валерія Катона. Неотеоретики вивчали й наслідували твори александрійців. Вони писали переважно про кохання,

намагаючись якомога точніше передати почуття особистості нового часу. До неотеоретиків належав видатний поет Гай Валерій Катулл. Крім нього, представниками цієї школи були Квінт Корніфаций, Ліціній Кальв, Гай Гельвій Цінна, Квінтілій Вар, Гортензій Гортал.

У Римі того часу напрочуд популярною стала **філософія** Епікура, в якій сповідувався культ радощів і насолод і яка стала своєрідним засобом втечі від суперечностей життя. Послідовником епікуреїзму був Тіт Лукрецій Кар, найвизначнішим твором котрого стала філософська поема «Про природу речей». У цьому величому творі автор прагнув осягнути весь земний світ, пояснити, що і як з'являється в ньому й куди зникає, визначити зв'язок людини й природи. Написана для освіченої частини римського суспільства, поема містила виклад важливих постулатів матеріалістичної концепції Епікура: матерія нікуди не зникає, лише одні її форми переходять в інші; природа й людське суспільство розвиваються безперервно; боги не мають ніякого відношення до матеріального світу й у нього не втручаються; люди спілкуються завдяки мові, що розвивається разом з історією суспільства.

Приблизно у цей час в літературу входять й інші талановиті письменники: Ціцерон, Юлій Цезар, Вергілій, Горацій, Саллюстій. У творчості Ціцерона закладені засади **ораторського мистецтва**. Юлій Цезар залишив по собі **мемуари**: «Записки про Галльську війну», «Записки про громадянську війну», що містять не тільки опис історичних подій, але й філософські роздуми, коментарі автора щодо певних фактів.

Літературу ранньої Імперії (або «віку Августа») називають «золотим віком» римської літератури, бо саме в цей час вона досягла вершин свого розквіту. Октавіан Август встановив нову систему правління — принципат, яка проіснувала до II ст. н.е. Октавіан проголосив, що відновив Республіку, але фактично ставши принцепсом, він зосередив у своїх руках всю владу в Римській державі. Однак при цьому він розумів значення художнього слова в суспільстві, тому всіляко підтримував і наближав до себе митців.

У «вік Августа» провідне місце посіла **поезія** — епічна та лірична. Публій Вергілій Марон увійшов в історію літератури як автор трьох відомих творів: «Буколіки», «Георгіки», «Енеїда». Перші два принесли славу Вергілію серед сучасників, а останній — навечно закарбував його ім'я у пам'яті всіх наступних поколінь. Спираючись на досвід Гомера, Вергілій утверджує в **поемі** «Енеїда» ідеї Римської держави, прославляє Енея як ідеал героя-громадянина, надає міфології сучасного значення. Проблема національної єдності заради

процвітання держави, порушена у творі Вергілія, завжди актуальна і надає поемі позачасового звучання.

Квінт Горацій Флакк увійшов у літературу спочатку як автор **еподів** (чи ямбів), в яких у жартівливій формі розповідалося про події реального життя. Водночас Горацій писав і **сатири** (або бесіди) — твори на філософсько-моральні та естетичні теми. Однак особливо прославився Горацій своїми **одами** (сам автор називав ці твори піснями, а одами їх назвали пізніші античні поети), кожна з яких містить звернення до божества, певної особи чи групи осіб і побудована у формі монологу чи діалогу («До Мецената», «До корабля», «До Мунація Планка», «До Меркурія», «До Республіки», «До Мельпомени» та ін.). Поетичним підсумком творчого шляху Горація вважається відомий вірш «Пам'ятник», який викликав численні наслідування у світовій літературі.

Серед ліричних жанрів особливе місце у римській літературі посідає жанр елегії, представниками якого були Гай Корнелій Галл, Альбій Тібулл, Секст Проперцій. Почесне місце у цьому ряду належить Публію Овідію Назону, видатному поетові «золотого віку». Першими творами Овідія стали збірки любовних елегій ("Amores") і віршовані послання міфічних героїнь до своїх коханців ("Героїні"). Любовні елегії Овідія читали всі — від простих громадян до імператора. Пізніше Овідій створив вершину любовної лірики — «Науку кохання», що містила поради для закоханих. Однак головним своїм твором поет вважав «Метаморфози». Головна тема цього твору — перетворення всього живого: людей на рослини, тварин, зірки, струмки тощо. Овідій прагнув пояснити все, що відбувається у світі, тому оповідь охоплює період з початку створення Богом людства до правління римських імператорів. Одночасно з «Метаморфозами» Овідій писав інший твір — «Фасти», своєрідний літопис міфів, звичаїв, історичних подій, пов'язаних з історією Риму. У 8 ст. н.е. Август прогнівався на Овідія і вислав його у містечко Томи біля гирла Дунаю. Перебуваючи на чужині, Овідій вилив увесь свій сум у «Скорбоних елегіях». У них розповідається про почуття відчаю, великої туги, якими переймається автор. Водночас у «Скорботних елегіях» висловлюється велика любов до Риму, до рідної батьківщини. Овідій не може прийняти чужину, «дику й холодну», мріючи про тепло і красу Італії.

Розвиток літератури пізньої Імперії відбувався в умовах постійної зміни імператорів, внутрішніх чвар, глибокої кризи Римської держави. І все ж таки література лишалася дієвим засобом впливу на суспільство. Луцій Анней Сенека написав цілу низку **філософських**

трактатів («Про милосердя», «Про блаженне життя», «Про спокій душі», «Про благодіяння» та ін.), в яких висловив свої погляди щодо монархії, моральних проблем, сенсу життя. Серед художніх творів Сенеки важливе місце посідають його **трагедії**: «Медея», «Федра», «Едіп», «Агамемнон» та ін. Герої трагедій Сенеки переживають великі пристрасті, розповідають про свої почуття й глибокі внутрішні конфлікти.

Марк Анней Лукан, племінник Сенеки, був плодотворним поетом, але збереглася лише його **історична поема** «Фарсалії», що замислювалася автором за зразком «Енеїди» Вергілія як епос нового часу. Лукан утверджує думку про те, що встановлення принципату та пізніших деспотичних імперій поклало кінець вільному розвитку республіканського Риму.

Творчість Федра репрезентує «плебейську», народну літературу, зокрема жанр **байки**. Здобуток Федра складається з п'яти книжок «Езопових байок», до яких увійшли 145 творів. Беручи за основу байки Езопа та деякі інші, Федр надає їм сучасного змісту, наближує до римської дійсності. Федр вдосконалив композиційну структуру байки, зробив її більш стрункою, виразною. Мораль у байках Федра, як правило, розпочинає твір, хоча нерідко вона висловлювалася і на початку, і в кінці твору. Федр в алегоричній формі викривав несправедливі порядки суспільства, вади характерів. Часом байки Федра сприймалися як попередження, настанови, що не втратили актуальності й по сьогодні.

У період занепаду Римської держави на перший план у літературі виходить сатира. Марк Валерій Марціал написав 12 книг **епіграм** на різноманітні теми сучасного йому життя. Він не визнавав творів, написаних за мотивами міфології і відірваних від реальної дійсності, тому поет поставив собі за мету розповісти про правдиві факти. В епіграмах Марціала містяться точні спостереження над життям і психологією людей його часу.

Сучасником Марціала був Децім Юній Ювенал, котрий у своїх **сатирах** викривав моральний занепад римського суспільства. Сатири Ювенала відзначаються великою гостротою і злободенністю.

Жанр **роману** представлений у творчості Луція Апулея. У його романі «Метаморфози, або Золотий осел» розповідається про пригоди грецького юнака Луція, який покохав дівчину Фотиду, про магічні перетворення, про різноманітні фантастичні та міфічні події. Однак за цікавою розважальною формою приховані роздуми автора про становище римського суспільства. У творі Апулея поєдналися фантастика і реальність, міф і «правда життя», захоплююча інтрига і філософські сентенції.

Кінець Римської імперії не означав припинення життя римської літератури. Вона продовжувала жити у вічності, ставши невичерпним джерелом художності для багатьох поколінь митців.

Вплив античності на розвиток літератури та культури

Античні міфи та мистецькі здобутки справили великий вплив на подальший розвиток літератури та культури Європи. Вже у добу Середньовіччя надавалося велике значення переписуванню й вивченню античних текстів та їх тлумаченню. Середньовічні філософи поставили собі за мету завершити справу, розпочату античними мислителями, тобто знайти шляхи до щастя й гармонії людства. Аристотель, Платон і Вергілій користувалися особливою пошаною у Середні віки. Античні образи зображувалися на полотнах художників, у скульптурах середньовічних майстрів. Латинська мова стала мовою духовенства, учених і письменників. У «Божественній комедії» Данте знаходимо чимало образів античної культури. Символічним є те, що ліричного героя поеми супроводжує у загробному світі Вергілій — утілення божественної мудрості.

У добу Відродження античність визначила напрям ідейно-естетичних пошуків митців. Гуманісти висунули завдання відновити в нову добу ідеали античності. Як і античні митці, діячі Відродження оспівували людину, поставивши її в центр своїх творів. Письменники наполегливо опановували забуту давньогрецьку мову, що відкрило їм доступ до оригіналів. Ф. Петрарка і Дж. Боккаччо значну кількість творів на міфологічні сюжети написали латиною. У ранніх творах Боккаччо також розробляються античні сюжети («Філоколо», «Філострато», «Амето» та ін.). Композиція «Декамерона» («рамкове обрамлення»), ймовірно, запозичена із «Діалогів» Платона. У романах Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», М. Сервантеса де Сааведра «Дон Кіхот» містяться численні згадки про античних мислителів та героїв. Великий В. Шекспір звертається до античної історії та міфології у творах «Юлій Цезар», «Троїл і Крессіда», «Тимон Афінівський», «Венера і Адоніс» та ін.

Античність дала поштовх і для художніх шукань митців бароко. Ідеал бароко — людина, якій близька й зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але чию душу переповнює водночас жага небесного, неминущого. Античний міф покладений в основу поеми Л. Гонгори «Поліфем і Галатея». Античні мотиви розробляли й інші письменники: Ф. Кеведо, Дж. Мільтон

та ін. На художніх полотнах П. Рубенса оживають герої давньогрецької міфології.

Особливого значення надавали античності класицисти. Одним із важливих постулатів класицизму було відродження вічного ідеалу прекрасного, наслідування античних шедеврів. Класицисти використовували образи й сюжети античності, пристосовуючи їх для вираження ідеалів нової доби. Античні герої давали можливість відобразити традиційний конфлікт класицизму — боротьбу почуття і обов'язку, а також втілити образ героя-громадянина. П. Корнель запозичив сюжети своїх трагедій із античної історії та міфології («Горацій», «Цинна, або милосердя Августа», «Поліевкт»). Ж. Расін відтворив давні образи, надавши їм життєвості, у своїх трагедіях «Андромаха», «Федра», «Александр Великий», «Британік». Античність давала натхнення визначному художнику класицизму Н. Пуссену та ін.

У добу Просвітництва досвід античності переосмислюється відповідно до тих завдань, які висунули просвітителі. Прагнучи змінити весь світ і все людство з допомогою ідей, просвіти, виховання, діячі Просвітництва бачили в античності приклад формування гармонійної особистості, що поєднує в собі фізичну, моральну та інтелектуальну досконалість. У поєднанні понять «краса» і «добро» просвітителі вбачали засіб духовного перетворення світу. Про значення античності для духовного розвитку людства писали філософи Е. Е. К. Шефтсбері, Д. Юм, О. Джерард, Вольтер, Й. В. Гете, Ф. Шиллер та ін. Один із художніх напрямів доби — просвітницький класицизм — ґрунтувався на опануванні здобутків античності. Античне мистецтво мислилося як утілення загальнолюдського ідеалу прекрасного, що ґрунтувався на розумі (Г. Е. Лессінг). Й. Й. Вінкельман писав про велике значення «наслідування древніх». Античні образи й сюжети знаходимо у «вольтерівському класицизмі» (Вольтер, А. Поп та ін.), у «веймарському класицизмі» Й. В. Гете та Ф. Шиллера, у живописі Ж. Л. Давіда, Д. Рейнолдса, у музиці К. В. Глюка та ін. На межі XVIII–XIX ст. виникає таке явище, як неокласицизм, де античні мотиви зазвучали по-новому (А. Шеньє, Жан-Поль, Д. Паріні та ін.).

У XIX ст. до античної спадщини зверталися П. Б. Шеллі, Дж. Байрон, Г. Гейне, В. Жуковський, О. Пушкін, М. Лермонтов, Г. Флобер та ін.

Українські митці також не обминули античність, що давала поштовх для їх шукань. І. Котляревський «перелицьовує» «Енеїду» Вергілія, втілюючи націотворчі пошуки українського народу. Образ

Енея та його товаришів дозволив письменникові показати важкий шлях українців до духовної єдності, до національної ідентичності. Т. Шевченко переосмислив образ тираноборця Прометея. Значну частину творів І. Франка складають переклади античних поетів, науково-популярні статті про них. До сюжетів античності неодноразово зверталася в своїй творчості й Леся Українка. У спадщині українських поетів-неокласиків перли античності засяяли новим блиском. Український поет М. Зеров переклав багато античних творів, у його оригінальних віршах також знайшли відбиток скарби давньої культури («Навсикая», «Тесей», «Овідій», «Класики» та ін.).

У творчості російських поетів «срібного століття» А. Ахматової, Б. Пастернака, Й. Мандельштама та ін. античність стала тим містком, який з'єднав давнину і літературу нового часу. В античності російські поети-модерністи бачили втілення того високого ідеалу, який, на їхню думку, втратило людство в результаті історичних потрясінь. Античні образи у їхніх творах нагадували про невмирущі цінності.

Античні міфи своєрідно переосмислюються у творах Ф. Кафки «Перевтілення», Дж. Джойса «Улісс», Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності», А. Камю «Міф про Сізіфа» та інших модерністів. Античність живить і літературу постмодернізму (К. Рансмайр, Й. Бродський та ін.). Крізь призму античності сучасні автори осмислюють навколишній світ, намагаються досягнути актуальні проблеми в контексті Вічності.

ЛІТЕРАТУРА

- Антична література / За ред. А.А. Тахо-Годі. — К., 1976.
 Кирилюк З. В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Відродження. Бароко. Класицизм. — Тернопіль, 2002.
 Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література. — К., 2001.
 Підлісна Г. Н. Антична література. — К., 1992.
 Радциг С. И. История древнегреческой литературы. — М., 1977.
 Султанов Ю. І. У світі античної літератури. — Харків, 2002.
Франко І. Про життя і твори Вергілія // Франко І. Зібрання творів. — Т. 26. — К., 1980.
 Ярхо Б. Н., Полонская К. П. Античная лирика. — М., 1967.

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ У ЄВРОПІ

Середньовіччя — один із найскладніших і найцікавіших етапів історії та мистецтва. Ця доба у Європі охоплює період з IV по XV ст. (приблизно) — з моменту краху Римської імперії до повного утвердження феодального способу виробництва. Розвиток людської цивілізації в епоху Середньовіччя був досить неоднорідним у різних країнах, втім, є дещо спільне, що дозволяє говорити про Середні віки як своєрідний етап духовної культури людства. До речі, уперше термін «Середньовіччя» впровадив у 1667 році професор Лейденського університету Гордон. З того часу поняття «Середньовіччя» використовується як певна категорія, якій притаманні характерні ознаки.

Вплив християнства

У добу Середньовіччя соціальна, культурна та інтелектуальні сфери життя у Європі формувалися під сильним впливом християнської релігії. Церква зміцнила свої позиції практично в усіх країнах, ставши визначальним чинником тогочасного історичного процесу. Іван Франко у своїй відомій праці «Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії» (1905, 1907–1911) писав про великий **«добročинний вплив» християнської релігії**: «Воно (християнство), без сумніву, дало старинному світові, що або задихався в безтямній розкоші, або потопав у чорній зневірі і розпуці, вищу мету життя, вказало йому новий світ ідей і вірувань, давало його душі зовсім іншу силу й іншу волю... Християнство давало щось зовсім нове, нечуваний підйом чуття, непоборну дисципліну догми, принади раю і страховища пекла». Релігія вчила людину панувати над собою, над своїми пристрастями й почуттями, співвідносити земне життя з божественними ідеалами.

Навколо церкви формувалися різноманітні заклади освіти. Церква формувала ідеологію і світогляд людей того часу. Навколо церкви розвивалися наука, філософія, мистецтво. Найкращі митці залучалися церквою до створення величних шедеврів на честь християнства. Церква була осередком не тільки духовного, а й повсякденного життя людей, що з великою майстерністю показав В. Гюго у своєму романі «Собор Паризької Богоматері». Церква була для людини того часу батьком і матір'ю, його сім'єю і притулком, вона опікувалася людьми від народження до самої смерті, дбала про виховання та освіту, про духовні потреби особистості й колективу.

Водночас упровадження християнства в епоху Середньовіччя мало й інший — *темний* — бік. Як пише Іван Франко, «воюючи з многобожжям, воно виступало вороже проти всяких його слідів у літературі, науці й житті». Ім'ям церкви виправдовувалося руйнування пам'яток колишньої культури, засилля інквізиції, кровопролитні релігійні війни.

І все ж таки християнство справило величезний вплив на розвиток тогочасної культури. Культура Середньовіччя була релігійною по своїй суті. Церква прагнула бути «всезагальною», тобто вона зверталася до всього людського колективу в цілому і до кожного його члена окремо, а тому мистецтву церква відводила особливу роль: воно мало виховувати людей у дусі вірності релігійному вченню. Оскільки християнство визнавало існування двох світів — вищого (божественного, духовного) і нижчого (земного, що є лише відображенням вищого), то мистецтво не повинно було наслідувати природу. Зневага до земного світу в ім'я підкресленої одухотвореності та вираження величних ідей призводила до розвитку абстрактних зображальних засобів, численних символів та алегорій. Святий Августин писав: «Полинь туди, звідки пломеніє світло розуму». Усі шедеври європейського середньовічного мистецтва просякнуті цією ідеєю, утверджуючи світло високого ідеалу. А відомий середньовічний філософ Тома Аквінський визнавав красивими лише ті предмети, на яких є «відблиск божественної істини». Отже, *теоцентризм* став визначальною ознакою середньовічного мистецтва у Європі.

Роль античної спадщини

У монастирських та єпископських школах велика увага приділялася переписуванню рукописів античних творів, що забезпечувало зв'язок з багатою античною спадщиною. Ще на ранньому етапі свого розвитку християнство розглядалося як «істинна філософія», яка мала продовжити й довершити ту роботу, яку антична думка здійснила лише частково, тобто — знайти шляхи до щастя та духовного спасіння людства. Митці й мислителі раннього Середньовіччя підкреслювали *значення розвитку античних традицій*. Так, Боецій поставив собі за мету зберегти античні філософські ідеї й сумістити їх з новим стилем мислення. У «Божественній комедії» Данте ліричний герой вирушає у подорож по загробному світу слідом за Вергілієм, котрий у Середні віки вважався уособленням божественної мудрості.

У добу Середньовіччя незаперечним авторитетом користувалися Платон і Аристотель. Філософія Платона давала імпульси для численних світоглядних шукань цілого ряду середньовічних мислителів. А Аристотеля називали не інакше, як Учитель. Його «Органон» та інші твори вивчалися в усіх школах. Усе сказане Платоном і Аристотелем сприймалося у Середні віки як абсолютна істина.

Значення філософії

Розвиток філософської думки у добу Середньовіччя був обумовлений однією центральною проблемою: **Бог — Людина — Світ**, яку кожний із мислителів вирішував по-своєму, що призвело до розмаїття течій і напрямів у філософії того часу. У межах однієї статті важко проаналізувати все багатство середньовічних уявлень, тому зосередимося лише на основних принципах філософії середніх віків та характеристиці деяких положень її видатних представників.

Перш за все слід відзначити, що у центрі уваги філософів того часу було передовсім **Святе Письмо**, що сприймалося і трактувалося як єдине у своєму роді зібрання істин, які треба осмислити задля досягнення людством Божої благодаті. Мислителі поставили собі за мету розшифрувати, збагнути Святе Письмо, вони цитували його безліч разів, шукаючи підтвердження своїм думкам.

Філософія Середніх віків, як і мистецтво, була тісно пов'язана з релігією. Блаженний Августин, а згодом і Ансельм проголосили принцип: «Вірю, щоб зрозуміти». Згідно із вченнями того часу, істинна філософія й істинна релігія не виключають одна одну: релігія приписувала людині, як жити та діяти, а філософія повинна була дати осмислення абсолютної істини, без якої неможливе ні земне, ні духовне існування людини. Тома Аквінський стверджував, що віра не лише не суперечить розуму, а, навпаки, допомагає його діяльності, спрямовуючи розум у потрібне русло. Божественний Розум оголошується першоосновою вищих істин, тому основним завданням мислителів того часу було спробувати наблизитися до цього абсолюту.

У добу Середньовіччя докорінно змінилися **уявлення про світ**. На зміну колишнім уявленням про світ як завершену й гармонійну цілість прийшло розуміння дійсності в її драматичній складності, всесвітньому грандіозному масштабі. Це засвідчує, наприклад, філософська поема Данте «Божественна комедія», де в алегоричній формі подано грандіозну картину світу і життя всього людства.

Середньовіччя створило й інше **розуміння людини та міри її цінності**, ніж античність. У цей час і філософи, і митці замислюються

над протиріччями людської натури — конфліктом морального і тілесного, духовного і матеріального. Особистість сприймається як складна й суперечлива істота, що знаходиться в залежності від вищих сил, долі, Бога і живе напруженим внутрішнім життям. Середньовічні філософи виділяли в людині душу й тіло, а поруч з ними й третій вимір — Дух, що має своїм джерелом самого Бога. Душа, згідно з уявленнями мислителів, безсмертна, якщо живе у згоді з Духом, тобто з Богом. Вони шукали моральні засоби для порятунку душі людини, шляхи до вічного духовного життя. Душа людини усвідомлювалася як осереддя боротьби двох світів — матеріального і Божого. Філософи й митці прагнули знайти в душі людини ті сили, що допоможуть їй подолати нице начало і вийти на духовну путь.

Оскільки релігія була духовною домінантою того часу, то й філософія була християнською по своїй суті. Це доводить діяльність багатьох середньовічних мислителів, серед яких вирізняються яскраві постаті Августина Блаженного і Томи Аквінського.

Августин Блаженний (Аврелій Августин) — один із найвидатніших авторитетів Середньовіччя. Усе життя він шукав вищий, духовний зміст, про що свідчить його «Сповідь» та інші твори. «Хочу пізнати Бога і душу», — писав Августин. Бог у його концепції постає як абсолютно істинне і найвище буття. Він має самостійне існування, а всяке інше буття підпорядковане Його волі. Бог, за словами Августина Блаженного, є вищим благом та істиною: «Бог — розумне світло, в якому, від якого і через яке сяє усе, що промінюється розумом». Цікаво, що філософ сприймав людину не просто як абстрактну сутність, повністю залежну від Бога, а як конкретне людське Я у різноманітних життєвих проявах. А оскільки людина є подібною до Бога, то, як зауважує мислитель, вона посідає особливе місце у світі й має своє особливе призначення: «Усе творення реалізовано у людині». Людина ж, у свою чергу, має знайти свій шлях до Бога.

Тома Аквінський був також одним із найавторитетніших представників середньовічної філософії та теології. Найбільш вагомими у творчому доробку філософа вважаються два його центральні твори — «Сумма проти язичників» та «Сумма теології». Мислитель поставив собі за мету досягнути істину, яка перебуває у лоні католицького вчення. Поєднання розуму і віри, філософії і богослов'я визначає своєрідність концепції Томи Аквінського. Бог, на його думку, є абсолютна досконалість, що наділена такими атрибутами, як Справедливість, Всемогутність, Мудрість, Благо, до яких має

прагнути кожна людина. Життя людини, згідно з доктриною Томи Аквінського, має стати поступовим сходженням до Бога. Божеський закон він ставить над усіма іншими законами: природними й людськими.

Риси християнської філософії виявляються й у працях інших середньовічних мислителів: Боеція, Плотіна, Ансельма, Алкуїна, Альберта Великого та інших.

Традиційно філософію IX–XV ст. називають схоластикою (схоластична філософія). Схоластами спочатку називали вчителів, а інколи й учнів так званих шкіл «семи вільних мистецтв», а згодом так стали називати всіх, хто мав відношення до шкільної науки і, зокрема, філософії й теології. Термін «схоласт» вперше використав античний філософ Теофраст у значенні «вчений», «освічений», ведучи мову про те, чого вчити і як вчити. Стосовно середньовічної філософії поняття «схоластика» впровадив у 1613 р. Рудольф Гоклен. У добу Середньовіччя склалася досить чітка, догматична форма викладання, яка переважала в тогочасній системі освіти. Як зазначає В.Кондзьолка, «вона передбачала наявність відповідних навчальних посібників, письмових текстів для коментування та інтерпретацій і водночас обов'язкових диспутів, чітко окреслених форм самого навчання». Невід'ємною рисою схоластичної освіти в школах та університетах були диспути, своєрідні інтелектуальні та духовні турніри, на яких учні вчилися висловлювати свої думки, обстоювати ідеї, застосовувати набуті знання. До речі, такі диспути відбувалися й у стінах Києво-Могилянської академії. У поняття «схоластика» пізніше стали вкладати й інший смисл — дотримання певних догм у галузі філософії та теології, наслідування незаперечних авторитетів, використання усталеної системи логічних доказів тощо. Втім, хоча філософія того часу була схоластичною, вона зробила великий і важливий крок у пізнанні людини в її стосунках з Богом та світом.

Мистецтво Середньовіччя: загальна характеристика

Формування культури Середньовіччя у Європі відбувалося під впливом кількох чинників — античної, християнської та варварської традицій з поступовим посиленням саме християнського елемента. Християнство у своїй основі містило гуманістичну ідею: людина — найвища цінність на землі, оскільки Христос приніс себе в жертву задля її спасіння. Згідно з постулатами християнства, усі люди оголошувалися рівними, незалежно від їх соціальної приналежності, а любов до ближнього проповідувалася як головна заповідь. Однак разом з тим у середні віки усвідомлюється залежність

життя людини від Бога, утверджується думка про те, що справжнє життя для людини триває не на землі, а на небі, тому людина у період земного існування повинна готуватися до переходу в інший світ, постійно вдосконалюючись морально.

Культура Середньовіччя надзвичайна багата й різноманітна. Спробуємо визначити її найбільш *загальні риси*, що виявилися у європейському мистецтві:

- теоцентризм (Бог — центр всесвіту);
- поєднання релігійних форм з народною фантазією, здобутками народної культури;
- абстрактно-символічний характер;
- відтворення дуалістичної природи людини як складної боротьби різних начал — тілесного і духовного, Бога і Диявола, нищого і високого;
- зображення світу у космічних масштабах, грандіозних формах;
- усвідомлення драматизму буття;
- монументалізм, складність форм і стилів;
- синтез різних видів мистецтв.

Образ людини в середньовічному мистецтві втратив розумну ясність і внутрішню рівновагу, характерну для античних героїв. Але духовний світ людини при цьому збагатився, у ньому було відкрито безліч почуттів і переживань, які вражають своїм драматизмом і жагою самовдосконалення. Образи, створені невідомими середньовічними художниками, вражають то силою внутрішнього самозосередження і філософського заглиблення, то пристрасною духовних поривів, духовним підйомом, то мрійливістю і споглядальністю.

Розширюється і сфера явищ, які відображаються у мистецтві. Головним завданням митців стало художнє пізнання всесвіту у його безмежних, космічних масштабах, у сукупності виявів життя. Ця пізнавальна мета, хоча й була втілена у релігійних формах, однак вона пробуджувала в людині потяг до реального пізнання всесвіту та свого місця у ньому. Але разом з тим людина перестала бути в середні віки центром світобудови. У ті часи в ній бачили лише частинку всесвіту, підкорену його невідомим силам. Тому окремі явища життя набули особливої значущості, оскільки розглядалися як прояви величі цілого.

Всеосаяжний погляд на світ знайшов утілення у величезних синтетичних ансамблях, грандіозних храмах із сотнями статуй і безліччю розписів. Ідея синтезу мистецтв — ще одна характерна риса середньовічної культури.

Зміст середньовічного мистецтва не обмежувався сферою офіційних релігійних ідей. У християнстві жили ідеї та почуття, безпосередньо пов'язані із життям, ідеалами, моральними уявленнями і прагненнями народу. Народна традиція стверджувала, що кожне явище природи — втілення божества, що весь матеріальний світ природи одухотворений, а тому має своє виправдання, а в кожній людині є щось священне, що робить її подібною до Бога. Язичеські вірування, що збереглися у різних народів, міфологія, фантазія, поетичне ставлення до світу визначили силу і яскравість образів середньовічного мистецтва, їх художню цінність. У мистецтві поширилися теми страждань, мужності людини заради духовної мети, материнської любові, прагнення до самовдосконалення. Почуття любові у середньовічному мистецтві вперше набуло такої сили й інтенсивності, якої ще не знала людина античного світу. Рицарська любов дала поштовх до створення куртуазного рицарського роману, рицарської лірики трубадурів. Середньовічне мистецтво виявило у світі зло і потворність, тому в витворах митців розробляється тема жахливого, що знайшло безліч виявів.

У середньовічній Європі було чимало культурних центрів, у кожному з яких були свої здобутки.

Мистецтво Візантії. Ще у IV ст. Римська імперія розпалася на дві самостійні частини — Західну і Східну. Столицею Східної частини став Константинополь, заснований імператором Костянтином на місці колишньої грецької колонії Візантії. Перехід від рабовласницького до феодального ладу у Візантії відбувався поступово, без особливих катаклізмів, і незабаром Візантія стала одним із центрів світової економіки, торгівлі, а також культури.

Візантія була наступницею античних традицій, однак вона переосмислює їх, створюючи свій власний художній стиль.

Великий вплив на візантійське мистецтво мало християнство. Блиск і пишність форм, золото і мармур, яскраві фарби і складні малюнки — усе це було символом духовного блаженства. Коли послі київського князя Володимира у X ст. побували у Царьграді (так називали тоді на Русі Константинополь) на богослужінні в соборі Св.Софії, вони, як свідчать літописці, не знали, де вони: на землі чи на небі. За легендою, це стало однією з причин того, що Русь прийняла християнство візантійського зразку, а не західного. Напевне, таке велике враження справив на послів не тільки ритуал богослужіння, а й сам храм, де воно відбувалося, — знаменитий храм Святої Софії.

Взагалі, середньовічні храми сильно відрізняються від античних. В античних храмах велику роль відігравав їх зовнішній вигляд і

дуже незначну — внутрішній простір. Всередині стояла статуя божества, а всі свята, обряди відбувалися зовні, на площі коло храму. Призначення ж християнського храму зовсім інше. Церква сприймається вже не як обитель божества (тому що християнський бог безтілесний, а ікона — не сам бог, а лише його символ), а як місце, де збираються для участі у таїнстві віруючі. Тому організація внутрішнього простору стає головною метою митців, які створювали храм. Церква мала бути зручною, досить просторою, а головне — за своїми формами відповідати тим високим ідеям, які тут проповідуються. Звідси — та пишнота і розкіш, що відрізняє внутрішній вигляд середньовічних храмів.

У Середні віки переважали дві архітектурні форми храмів: базилікальна і хрестово-купольна. Базиліка — це прямокутна споруда, розділена на кілька частин. У східній частині базиліки знаходився олтар, у західній — вхід. У своєму плані базилікальний храм мав форму хреста, тому всі конструкції підпорядковувалися цій головній ідеї.

А хрестово-купольна форма храму символізує небосхил, де й відбувається справжнє життя. Тому перебування у церкві такого типу начебто наближало християн до вищого, божественного змісту. У подальшому тип храму-базиліки утвердився в Західній Європі, а в самій Візантії і на Сході поширився другий тип, його різновидом є також російські та українські храми.

Найвищим досягненням візантійської архітектури залишився собор Святої Софії. Однак у Візантії розвивалися й інші види мистецтва, наприклад, живопис. Головні форми візантійського живопису — монументальний храмовий живопис (фреска і мозаїка), ікони, книжні мініатюри. Привертають увагу візантійські мозаїки, найбільш витончені досягнення древніх майстрів. Техніка мозаїки надзвичайно складна і потребує великого мистецтва. Дрібні різнокольорові кубики смальти (сплаву скла із мінеральними фарбами) складають зображення на стіні, вони мерехтять, переливаються з різних боків, дозволяють створити об'ємний образ. Візантійські майстри вміли видобувати різні ефекти з мозаїки, використовувати освітлення для посилення враження. Парадні складні мозаїки відображали сюжети із життя Христа, святих, видатних історичних осіб («Христос Пантакратор», мозаїка куполу церкви монастиря Дафни, 1110 р.; «Втеча у Єгипет», мозаїка церкви Кахріє-Джамі в Константинополі, поч. XIV ст.; «Богоматір Одигітрія», мозаїка церкви Кахріє-Джамі в Константинополі, поч. XIV ст. та інші).

Романський стиль. Термін «романський» є досить умовним: у ньому не слід убачати лише безпосереднього зв'язку з Римом. Термін виник уже в ХІХ ст. як визначення стилю європейського середньовічного мистецтва Х–ХІІ ст. Чому його стали називати романським? Напевне, тому, що будівлі того часу були переважно кам'яними з перекриттями, а в середні віки такі споруди вважалися романськими (тобто збудованими за римським зразком), на відміну від дерев'яних споруд.

Романське мистецтво належить до епохи феодального роздробу, що настала після розпаду імперії Карла Великого, і саме розпадається на безліч ізольованих художніх шкіл. Однак усі ці школи мають і дещо спільне. Романський стиль — вираження цілої великої епохи у мистецтві. Він був поширений по всій Західній Європі, а особливо — у мистецтві Німеччини та Франції.

Держави тоді являли собою конгломерати замкнених, вічно ворогуючих поміж собою феодин (маєтків). Тому головним досягненням романського мистецтва був замок-фортеця або храм-фортеця. Замок — оплот рицаря, церква — оплот Бога. Бог, до речі, також мислився в образі вищого феодала, справедливого, але нещадного. Кам'яна споруда на узвишші з охоронними вежами, із жахливими скульптурами, що начебто оберігають замок від ворогів — ось характерний витвір романського мистецтва. У ньому відчувається велика внутрішня сила, його художня концепція дуже проста й сувора (собори у Вормсі, Шпейєрі, Майнці, ХІ–ХІІІ ст.).

Романські храми — це велична кам'яна симфонія. Їх архітектура досить стримана, але всередині можна знайти цілий світ хвилюючих образів, що відображають культуру середньовіччя. У середньовічних замках і храмах нерідко використовувалися зображення якихось жахливих тварин — левів, кентаврів, величезних мавп, напівлюдей тощо. Вони прийшли з язичеських легенд і слугували, напевне, втіленням сил диявола, з якими людині належало весь час боротися протягом свого земного життя, щоб здобути право на вище життя. Романське мистецтво у порівнянні з візантійським здається, на перший погляд, трохи дикуватим і грубим, однак при всій суворості його форм у ньому відчувається велика експресія, пристрасність, емоційність.

Особливе місце у середньовічних храмах і монастирях, створених у романському стилі, посідали фрески на релігійні сюжети. До речі, положення художника у середні віки відрізнялося від положення митців в інші епохи. У Древньому Єгипті, наприклад, митець був досить шанованою людиною. У давньогрецькому мистецтві худож-

ник — ремісник, вільний громадянин, а не раб, він мав повне право підписувати свої творіння й пишатися ними. А в середньовічній Європі художник стояв на найнижчому щаблі у соціальному плані: він належав до залежного так званого «третього стану». Однак європейські майстри не були безгласними й безвольними. Вони виражали свої думки й почуття у своїх творіннях, хоча й не сподівалися на винагороду чи хоча б на те, що їх імена коли-небудь будуть названі. У свої витвори вони вносили своє розуміння і Христа, і світу, і добра, і зла, і всього на землі. Вони співчували Христу, бо він страждав, як страждають жебраки. Богоматір любили, бо в ній бачили заступницю за людей. Потоїбічне життя зображували як відображення земного, тільки більш справедливого. У Страшному суді вбачали ідеал земного суду над гнобителями. Отже оздоблення романських храмів, монастирів, замків можна вважати вираженням народного духу Середньовіччя.

Готичне мистецтво. Наприкінці XII ст. на зміну романському стилю приходять новий — готичний, який виник в Італії. Подальшого розвитку у готичному мистецтві Європи набула архітектура. На відміну від романського собору, готичні храми вищі і довші, але головне — вони втрачають простоту композиції. Для готики, навпаки, характерна ускладненість форм. Щоб обійти готичний собор, треба було чимало часу, інколи стіни собору розтягуватися на півкілометра. І з різних боків готична споруда поставала в інших формах, весь час дивуючи глядачів новими аспектами. Якщо романський храм мав чіткі лінії, то готичний собор асиметричний і неоднорідний в усіх своїх частинах. Кожний його фасад і портал має свої особливості. Арки, галереї, башти, площадки, колони, величезні вікна з вітражами і складним переплетінням рам — усе це характерно для готичних споруд. А всередині готичні храми населяли скульптурні й живописні образи, різноманітні й хвилюючі. Готичний собор — це цілий світ. Він увібрив у себе все життя середньовічного міста. У середні віки собор був не тільки місцем церковної служби. Поруч із міською ратушею він був центром усього суспільного життя. У ратуші зосереджувалась суто ділова, практична частина життя, пов'язана із міським управлінням, а в соборі, крім богослужіння, читалися університетські лекції, відбувалися театральні вистави (містерії), іноді засідав парламент. Коло стін собору вирувало міське життя.

Готичні собори відзначаються величезними розмірами, щоб вмістити туди всіх бажаючих. Архітектори й скульптори зробили їх насиченими світлом, різними кольорами й відтінками за рахунок

вітражів і вікон різного розміру. Скульптурні композиції не тільки прикрашали собор, але й слугували виявленню усього розмаїття буття, всесвіту, боротьби різних начал у ньому.

Один із найбільш прославлених архітектурних пам'яток того часу — Реймський собор у Франції, собор Нотр-Дам, як його називають французи. Він вражає своєю величчю і водночас надзвичайною легкістю, здається схожим на величезного птаха, який широко розкрив свої крила і ось-ось злетить у небо. Живописність форм, динамізм, нестримна фантазія — усе це характерно для готичних соборів. Віктор Гюго, котрий зробив собор Паризької Богоматері героєм свого однойменного твору, писав: «Книга архітектури більше не належала духовенству, релігії, Риму, але — уяві, поезії, народу... В цю епоху існує для думки, вираженої в камені, привілей, подібний до нашої свободи слова: це свобода архітектури. Ця свобода заходить надто далеко. Подекуди портал, фасад або ціла церква набувають символічного смислу, абсолютно чужого культу або навіть ворожого церкві».

Основні етапи та жанри середньовічної літератури

У літературі Середньовіччя виділяють два основні етапи:

- **ранній** (IV–X ст.) — час розпаду родового устрою й зародження феодальних відносин: панування різних форм фольклору, розвиток героїчної епічної народної поезії;

- **зрілий** (XI–XIV ст.) — епоха розвинутого феодалізму, панування дворянства і церкви: формування писемних літератур (клерикальної, лицарської, міської), розвиток оригінальних жанрів, поступове формування національних мов, їх розподіл на романські й германські.

Одним із поширених жанрів Середньовіччя був героїчний епос. Героїчний епос — збірна назва фольклорних творів різних жанрів, в яких відображена воля, завзяття народу в боротьбі зі злом, кривдою, соціальним та релігійним гнітом, прославляються розум, сила, мужність воїнів, богатирів, народних заступників. У середні віки носіями епічної традиції були професійні співці: жонглери — у Франції, шпільмани — в Німеччині, хуглари — в Іспанії. У супроводі старовинних музичних інструментів вони виконували свої пісні на перехрестях доріг, на міських площах, у феодальних замках. І скрізь їх зустрічали із захопленням. Основною аудиторією середньовічних співців, імена котрих не зберегла історія, був простий народ, інтереси якого вони виражали у своїх оповідах. У процесі розповіді про ті чи інші події до основних фактів додавалися

нові деталі, нові інтерпретації характерів, нові виражальні засоби. Тому героїчний епос, що первісно існував у такій формі, можна вважати колективною творчістю народу.

У кожній країні героїчний епос формувався століттями й має свої зразки: у Франції — це «Пісня про Роланда», у Німеччині — «Пісня про Нібелунгів», в Іспанії — «Пісня про мого Сіда» тощо.

Основний зміст героїчного епосу становить зображення боротьби за волю народу та віру. Героєм виступає легендарний богатир, захисник рідної землі, віри, котрий здійснює подвиги в ім'я свого народу. Він не має міфологічних рис, однак його надзвичайна фізична сила, мужність, моральні якості гіперболізуються, втілюючи народні уявлення про ідеал.

Характерні риси середньовічного героїчного епосу:

- герої — втілення народних ідеалів, мрій, уявлень;
- одвічна боротьба добра і зла;
- поєднання реалістичних елементів з міфом;
- легендаризація подій;
- фантастика;
- природа — живий учасник подій;
- своєрідний стиль (повтори, звертання, постійні епітети, метафори, символи, порівняння, вигуки тощо).

Під впливом християнської релігії у середньовічній Європі активно розвивалася **клерикальна література**, яка спочатку створювалася латинською, а з XI ст. романськими й германськими мовами і яка виникла в останні століття існування Римської імперії, одночасно з поширенням там християнства. Клерикальна література надзвичайно багата у жанровому відношенні. До неї належать численні житія святих, прозові й віршовані «видіння», тексти гімнів та молитов, поеми й вірші на сюжети християнської міфології, заклинання тощо. У релігійних творах утверджувався культ Бога, ідея залежності людини від божественної волі, норми релігійної моралі. Клерикальна література відзначалася яскраво вираженим дидактичним характером, вона виконувала функцію виховання людей у дусі поклоніння Богу, готувала їх до загробного життя. У релігійних творах багато символіки, фантастики, алегорій та інших засобів виразності.

Вплив християнства позначився і на розвитку драматургії середніх віків. **Театр у добу Середньовіччя** відігравав виняткову роль. У той час вистави розігрувалися скрізь, хоча не існувало жодної спеціальної театральної будівлі. Міські майдани, площі, дерев'яні помости, двори готелів — усе це було місцем для драматичних дійств. І дуже

часто вистави відбувалися у приміщенні соборів або церков, що були осередком суспільного життя того часу. Церква була зацікавлена у розвитку театру, оскільки це був ще один могутній засіб релігійного виховання громадян. Характерно, що платні за вистави з глядачів не брали, усі витрати брали на себе або міська влада, або монастирі чи настоятелі церкви.

Якщо давньогрецький театр виник на основі давніх народних обрядових ігрищ та міфології, то середньовічний театр — на основі язичницьких обрядових дійств, а також на підставі церковного богослужіння. Римсько-католицька меса (як і кожне богослужіння) містила у собі елементи театральності. Тому не є випадковим, що багато драматичних жанрів пов'язані з релігією того часу.

Провідним жанром середньовічної драматургії була **містерія**, у якій розроблялися сюжети Біблії. Існувало три головні цикли містерій: вітхозавітний, новозавітний та апостольський. На пізньому етапі середньовічної літератури (приблизно у XIV–XV ст.) з'являються й містерії світського характеру на історичні теми. Автори більшості містерій залишилися невідомими, до нас дійшло лише кілька імен упорядників містерій: Рютбеф, Жан Бодуель, Жан Міле та ін.

Популярним жанром середньовічної літератури був також міраклъ, що розвивався у XIII–XIV ст. Сюжет міраклів становлять «чудеса» святих або діви Марії. У міраклях утверджуються релігійно-дидактичні ідеї, проповідується аскетизм, повна покора щодо всіх настанов церкви. Ту ж саму релігійно-дидактичну мету мали й **мораліте** — невеличкі п'єси на різні морально-етичні та церковні теми, що поширилися у Західній Європі у XIV–XV ст. Характерна особливість мораліте — **алегоризм**. У цих п'єсах грали не якісь конкретні історичні або міфічні особи, а алегоричні персонажі: Мир, Правосуддя, Істина, Благочестя, Розпуста, Невинність, Милосердя тощо.

Із самого початку до містерій, міраклів і навіть до мораліте включалися невеличкі сценки побутового характеру, що походили з народної творчості й пізніше оформилися у самостійний жанр — **фарс**, який досяг розквіту в епоху пізнього Середньовіччя, коли влада церкви сильно похитнулася. Фарс був найдемократичнішим і найреалістичнішим жанром середньовічної драматургії. У ньому втілювалися думки й мрії народу, волелюбність, оптимізм.

У середньовічну добу поширюються твори історіографів — численні **хроніки**, у яких знаходили відбиток факти із життя королів, знатних лицарів, феодалів. У хроніках розповідалося про хрестові

походи, війни, про діяльність видатних особистостей. Хроніки будувалися на основі принципу документалізму, літописці намагалися бути надзвичайно точними у відтворенні тих чи інших подій, втім, вони нерідко включали до своїх хронік легенди чи сказання, прикрашали постать того чи іншого героя серпанком вигаданих фактів. До хронік включалися й літературні та народні сюжети, що робили хроніки дуже популярними у ті часи. Найбільш відомими хроніками у добу Середньовіччя були хроніки французького Сігеберта з Жамблу (XIII ст.), англо-норманця Ордеріка-Віталіса (XII ст.), німця Оттона Фрейзингенського (XII ст.) та інші.

Велику роль у житті середньовічної Європи відігравав лицарський стан. Лицарі несли військову службу при дворах могутніх феодалів та королів, були основною ударною силою у хрестових походах. Лицарство мало свій кодекс честі, дотримувалося певних правил поведінки та етики. Лицар повинен був бути стійким і мужнім, служити своєму сюзерену, бути чесним і справедливим, добрим і щедрим, захищати знедолених, слабких, беззахисних, особливо жінок. Служіння «дамі серця» також було одним із основних законів лицарства. Лицарська культура дала поштовх до створення численних творів літератури. У добу середньовіччя формується **лицарський роман**, для якого характерні увага до світського життя людини (хоча й не позбавленого релігійного відтінку), вільний стиль оповіді, живі діалоги, психологічні портрети персонажів. Яскравим прикладом лицарського роману може слугувати «Роман про Трістана та Ізольду». Найбільш яскраві зразки цього жанру з'явилися у Франції.

У Франції ж, зокрема у Провансі, виникає же один жанр середньовічної літератури — куртуазна поезія. В XI–XII ст. у Провансі зароджується чудова **поезія трубадурів**, які оспівували радощі життя, шляхетні почуття, лицарське служіння «дамі серця», якою нерідко була заміжня жінка. Серед понад п'ятисот авторів найвідомішими були Бернард де Вентадорн, Бертран де Борн, Джауфре Рюдель та інші. Іван Франко так писав про них: «Се не кабінетні поети, се рицарі або рицарські чури, що мандрують від двора до двора, від міста до міста, від замку до замку з піснею на устах і з відзнакою своєї дами на шоломі. Їх усюди приймають радо, гостять і обдаровують, можли королі та князі користуються їх послугами та піснею. В ряді трубадурів знаходимо людей різного стану, починаючи від ремісників, конюших та слуг, а кінчаючи на можних лицарях і коронованих особах. Служба одному ідеалові, сила поетичного слова єднає й рівняє їх усіх. «Усі ми належимо до одного стану», —

співає один із коронованих трубадурів». Найулюбленішими формами трубадурів були: **альба** — «піснь світанку», що зображує побачення лицаря з «дамою серця», яку він будить своїм співом; **кансона** — ліричний вірш-пісня, що оспівує чисте кохання, прославляє красу й чесноти коханої і переживання лицаря; **тенсона** — поетична суперечка-дискусія на різноманітну тематику (моральну, етичну, літературну); **сирвента** — вірш-пісня на якусь політичну тему, здебільшого полемічна; **насторелла** — поетична розповідь про випадкову зустріч лицаря з гарненькою пастушкою на лоні природи.

Ще одна яскрава сторінка середньовічної літератури — **поезія вагантів**. Ваганти — мандрівні ченці, школярі, студенти Західної Європи XII-XIII ст., автори вільнодумної, почасти баламутної, життєлюбної, далекої від аскетичних ідеалів ортодоксальної церкви, подеколи гостро сатиричної лірики. Вони сміливо ставали на шлях світської літератури, зважилися навіть пародіювати канонічні тексти та католицькі ритуали. Автори поезії вагантів в основному залишилися безіменними. Вони не декламували, а співали свої вірші. Найбільш відомі збірки пісень вагантів — «Кембріджський рукопис» (XI ст.) та «Carmina Burana» (XII ст.).

Особливе місце серед художніх здобутків доби посідає **поема Данте Аліг'єрі «Божественна комедія»** (1307–1321). Написана в традиціях середньовічної літератури, поема разом з тим містила й ідеї нового часу — Відродження. Данте назвав свою поему «Комедією». Пізніше Дж. Бокаччо був вражений силою таланту автора й величчю його задуму і тому приєднав до назви визначення «Божественна». Під такою назвою — «Божественна комедія» — твір був опублікований у 1555 р. в Венеції. Данте описує стан душі людини після смерті і в алегоричній формі показує, що людина згідно зі своїми вчинками на землі потрапляє до пекла, чистилища або раю. При цьому письменник спирався на християнське вчення про те, що людина має два життя і дві смерті — фізичну (тілесну) і вічну (духовну). Однак поет долає середньовічне уявлення про незмінність і приреченість людської натури. У центрі його твору людина, котра прагне духовного вдосконалення себе й світу, вона здатна досягнути гріховність всього людства і все ж таки знайти вихід до нового життя. Про задум твору Данте писав у листі Кан-гранде делла Скала: «Врятувати людей від ганебного стану й привести їх до щастя». Письменник прагнув духовного спасіння людини й усього світу. Він проголошував високі ідеали Добра, Любові, Милосердя, Розуму, які, на його думку, можуть змінити життя суспільства. Данте утверджував силу внутрішніх можливос-

тей людини, її здатність до духовного перетворення себе й світу. Основний сюжет твору складає подорож героя по загробному світу. Цей прийом до Данте неодноразово використовували його великі попередники — Гомер, Овідій, Стацій, Вергілій. У середньовічній літературі існував жанр релігійної літератури — «видіння», в якому митці показували муки грішників або раювання праведних у загробному світі. Однак у Данте «подорож душі після життя» перетворюється на всеосяжну картину, що показує духовний стан сучасної йому Італії і всього людства. Таким чином, поема сповнена не містичних, а цілком реальних проблем, що набувають філософського значення. Грандіозну будову поеми можна порівняти з храмом, де кожна деталь строго зважена й розрахована. Три частини включають весь загробний світ в уяві середньовічної людини: «Пекло», «Чистилище» і «Рай». Однак поет дивиться на нього вже з точки зору людини нової епохи — Відродження, котра думає не про загробне, а про реальне життя. Алгоритична цифра «три», що втілює божественну триєдність, — свідомий задум письменника. 33 пісні містяться в кожній частині, а всього їх — 100 (поемі передую ще й вступ). Форма терцини (тривірша) прийнята для всіх частин поеми. У кожній частині приблизно однакова кількість рядків: «Пекло» — 4720, «Чистилище» — 4755, «Рай» — 4758, а всього — 14233. Отже, Данте прагнув до гармонії пропорцій, називаючи себе геометром. Думкою про гармонію світу просякнута увесь твір. Він називається комедією згідно з риторикою того часу. Трагедією називали твір, написаний «високим» стилем і латинською мовою. Данте говорив, що його «комедія» написана «середнім» стилем. За стилістичними поняттями епохи це означає, що в поемі немає ні особливої трагедійної піднесеності, ні навмисного зниження стилю до комічного бурлеску. Крім того, «Божественна комедія» — ліро-епічна поема, в якій розповідь про зовнішні події переплітається з ліричними та філософськими роздумами автора.

Як визнавав сам автор у листі до Кангранде делла Скала, надісланому з Равенни приблизно в 1317 р., Данте писав свою поему з тим, щоб її можна було тлумачити в чотирьох аспектах. Перший аспект — буквальный, коли текст розуміється так, як він написаний. Другий аспект — алгеоричний, коли під текст слід підставляти події зовнішнього світу. Третій аспект — моральний — передбачає опис переживань і пристрастей людської душі. Четвертий аспект — анагогічний (зі старогрецької — «такий, що підносить угору»), тобто містичний, філософський. Згідно з такою авторською концепцією кожен образ або ситуацію поеми можна розуміти

по-різному. Данте поєднує реальні й вигадані образи, біблійних героїв та персонажів античної міфології, історичних діячів з фантастичними образами. Усе це дозволяє йому створити широку панораму людського буття в історичному й морально-філософському контексті. Данте вперше в літературі показав не абстрактну людину і абстрактне людство, а таких, що існують насправді. І добро і зло в нього показані не абстрактно-умовно, а цілком конкретно, на прикладах з реального життя та історії світової культури. Окрім того, поет намагався осмислити сутність людини й світу з позиції Вічності, Космосу. Автор прагнув усвідомити, куди ж взагалі рухається людство в моральному плані і чи можна змінити цей напрям, повернути людей на правильний шлях.

У межах однієї статті дуже важко охопити весь розвиток літератури середніх віків, однак, як висновок, зазначимо: всі вірування, муки, надії й страждання, вся важка боротьба духу й тіла, всі падіння й поривання людей доби Середньовіччя знайшли відображення у культурі цієї доби, такій розмаїтій, складній і неоднозначній, як і саме життя. Культура середньовічної Європи, що розвивалася під сильним впливом релігії, засвідчила не тільки релігійну покору, а й високий злет фантазії та думки у сфері духовного, вона стала вираженням потягу людства до осмислення свого існування у межах двох іпостасей — Бога та Світу. Ці моральні пошуки людства зумовили гуманістичний пафос літератури Середньовіччя, її виключне тематичне багатство та художню виразність.

ЛІТЕРАТУРА

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. — М., 1985.

Кирилюк З. В. Література Середньовіччя. — Харків, 2003.

Кондзьолка В. Історія середньовічної філософії. — Львів, 2000.

Левчук Л. Т., Гриценко В. С., Єфименко В. В. та ін. Історія світової культури. — К., 1984.

Прокаев Ф. І., Кучинський Б. В., Булаховська Ю. Л., Долганов І. В. Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження. — К., 1994.

Франко І. Данте Алігєрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — Т. 12. — К.: Наукова думка, 1978.

ВІДРОДЖЕННЯ У ЄВРОПІ

Хронологічні межі

Однією із важливих епох в історії людської культури, яка прийшла на зміну Середньовіччю, була епоха Відродження або Ренесанс (з італійської *Rinascimento*, французького *Renaissance* — «відродження»). Це широкий ідеологічний і культурний рух, що виник у країнах Західної Європи у процесі їх переходу від Середніх віків до Нового часу (приблизно з XIV–XV ст. до середини XVII ст.).

Уперше поняття «Відродження» використав у XVI ст. художник Джорджо Вазарі в трактаті «Життєписи знаменитих живописців, скульпторів і архітекторів» (1550). Термін «Відродження» пов'язаний з ідеєю відновлення античної спадщини в нову добу. Але поряд з античною традицією велику роль у розвитку Ренесансу відігравали й інші культурні чинники, зокрема мистецтво Середньовіччя і народно-поетичні традиції. Зміна епох — Відродження і Середньовіччя — не була різкою. Нова епоха увібрала в себе кращі набутки попереднього історичного періоду. Проте все ж таки це була принципово інша доба в історії людства, що принесла нове світосприйняття і нове розуміння людини, великий духовний підйом у різних галузях життя і культури.

Хронологічні межі Відродження у країнах Європи були різними, що було обумовлено специфікою їх розвитку. Починається Відродження на межі XIII–XIV ст. в Італії, а у другій половині XV–XVI ст. охопило Іспанію, Німеччину, Францію, Англію, західні та почасти південнослов'янські країни (Польща, Чехія, Хорватія). У Німеччині підйом Відродження припадає на кінець XV ст. — початок XVI ст. У Франції Відродження бурхливо розвивається на межі XV–XVI ст. Іспанія, Англія і Польща переживають розквіт ренесансної культури у другій половині XVI ст.

Історичний і культурний контекст

Формування засад Відродження супроводжувалося розкладом феодалізму і пошуком нових шляхів соціального розвитку. У цей час відбулися великі наукові відкриття. Особливо помітними вони були в астрономії. Так, польський астроном Микола Коперник (1473–1543) пояснював рух небесних світил обертанням Землі довкола Сонця. Ідеї М. Коперника знайшли подальший розвиток у працях німецького астронома Йоганна Кеплера (1571–1630), який відкрив закони руху планет. Італійський вчений Джордано Бруно

(1548-1600) обстоював думку про безкінечність всесвіту і незліченність світил. А Галілео Галілей (1564-1642) винайшов телескоп і з його допомогою виявив безмежність небесного світу, а також здійснив багато інших великих відкриттів. Подорожі Христофора Колумба, Васко да Гама, Фернана Магеллана розширили уявлення про Землю, про рухливість і безкінечність простору. Отже, у ті часи виникає особливий стан, що породжує відчуття свободи, відкритого простору і безмежних можливостей.

Гуманізм

Основою Відродження став гуманізм (з латини *homo* — людина). Сам термін за часів Ренесансу мав специфічне значення, яке відрізняється від сучасного. Так, в Італії гуманістами спочатку називали викладачів гуманітарних дисциплін — поетики, граматики, риторики. Пізніше цей термін почали вживати стосовно всіх діячів Відродження, тому що всіх їх єднала любов до людини, віра у безмежність людських можливостей і силу людського розуму.

Якщо в Середні віки панувала теоцентрична система світосприйняття (залежність людини і світу від Бога), то в епоху Відродження світосприйняття стає антропоцентричним (людина — центр всесвіту). Людина проголошується найвищою цінністю і мірою всіх речей. Вона стає метою буття і його духовним виміром. Людина, як вважали гуманісти, — це великий світ, який є самоцінним і може розвиватися і вдосконалюватися. У людині втілено Божественну сутність, задум Господа. Такі уявлення формувалися в добу Ренесансу.

Роздуми про духовну сутність людини знайшли відбиток у трактаті італійського гуманіста Піко делла Мірандоли «Промова про чесноти людини» (1496): «Людино, Бог дав тобі все, перш за все свободу вибору... Тобі дана можливість впасти до рівня тварини, однак водночас ти маєш змогу піднятися до рівня Бога... Ти, не обмежена у своїх діях, маючи змогу створити свій образ за власним рішенням...»

Особливості ренесансного мистецтва

У зв'язку із формування гуманістичного світосприйняття саме людина, її внутрішні можливості, здатність до розвитку, духовні проблеми стають предметом мистецтва. Митці Відродження поетизували людину, оспівували її як вінець творіння, втілення Божого образу, утверджували її право на щастя.

Разом зі зміною ставлення до людини мінялося й ставлення до людського, реального світу, якому в добу Середньовіччя приділя-

лося дуже мало уваги. У нову добу виникає інтерес до їх пізнання — як у науковому, так і в художньому аспектах. Мистецтво зображувало прекрасну людину в гармонійному світі, утверджувало позитивні ідеали й цінності буття. Провідні діячі доби оспівували красу світу, створеного Господом, красу людського тіла і природи. Усе це визначає життєствердний пафос культури Відродження.

Люди на полотнах майстрів Відродження виглядають живими, реальними і водночас надзвичайними. У величних образах образах втілено рух думки й глибокого почуття. Вони належать одночасно і до земного, і до вищого світу. Завдяки цьому сучасне переводилося на рівень вічного, утверджувалася богоподібність реальної людини. Це знайшло відбиток у шедеврах Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело Буонарроті, Джорджоне, Тіціана, Тінторетто, Паоло Веронезе, Пітера Брейгеля Старшого, Альбрехта Дюрера і багатьох інших.

Культ античності

Античність відіграла виняткову роль у мистецтві й літературі Відродження. Гуманісти відкривають нові античні рукописи й по-новому прочитують старі. Вони розшукують античні статуї, які вражають представників нової доби своєю довершеністю і красою. У статуях античних богів гуманісти убачають близький їм ідеал гармонійної, одухотвореної людини. Античність сприймається як «золотий вік» людства, орієнтуючись на який можна побудувати ідеальне суспільство, створити якісно нове мистецтво. Намагаючись збагнути секрети античної краси, гуманісти переносять античну поетику в сучасні твори.

«Гуманіст — це людина, яка закохана в мистецтво і літературу, особливо Давньої Греції і Риму; вона прагне у широкий світ невідомого, схиляється перед древністю і водночас підносить людськість на небачену висоту...», — писав Олексій Лосєв.

Гуманісти не тільки звернулися до античної спадщини в усій її повноті, а й відмовилися від посередництва релігійно-церковних догм в її сприйнятті та інтерпретації. Гуманісти знаходили в античних рукописах земні й людські істини. Отже, класична древність допомагала їм відкривати реальний, земний світ і реальну, земну людину. Античність ставала своєрідною «релігією». Гуманісти схилялися перед взірцями античності, і це допомагало їм створювати нові ідеали доби. Так, гуманісти прагнули відродити античну людину з відповідними думками й почуттями, але насправді вони створили новий ідеал людини, і визначальними її рисами стали вже не лицарські чи

аскетичні чесноти, а інтелектуальна культура, свобода думки і багатство почуттів. Це був той тип людини, якого потребувала епоха. Цей образ був ідеалізований, певною мірою героїзований, але саме він став сутністю ренесансної культури.

Сутність духовного перевороту

Отже, епоха Відродження — це великий переворот у культурі, що виявився в таких її рисах:

- антропоцентризм (інтерес до особистості, визнання її цінності);
- віра у духовне самовдосконалення людини;
- поетизація активної, діяльної, інтелектуально розвиненої, вільної людини;
- утвердження високого призначення людини в процесі перетворення світу;
- орієнтація на античну спадщину, упровадження античних ідеалів у нову добу;
- світський характер культури, її звільнення від середньовічних догм і теоцентричності;
- історизм (осмислення людини та її життя у зв'язку із історичними обставинами).

Перехід від Середніх віків до Відродження в літературі засвідчила творчість Данте Аліґ'єрі (Італія). Видатними представниками ренесансної доби в художній літературі були Франческо Петрарка, Джованні Боккаччо (Італія), Вільям Шекспір (Англія), Франсуа Війон, Франсуа Рабле (Франція), Мігель де Сервантес Сааведра (Іспанія) та інші.

В орбіту європейського Відродження не ввійшли країни православно-слов'янського світу, в яких вся духовна культура у цей час зберігала ще середньовічний характер. Але тут теж були культурні зрушення, які були обумовлені іншими чинниками. Духовну роль Відродження у східних слов'ян відіграла культура бароко.

ЛІТЕРАТУРА

- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1998.
- Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. — М., 1979.
- Культура эпохи Возрождения и Реформации. — Л., 1981.
- Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981.
- Сутуева Т. О. Очерки литературы итальянского Возрождения. — М., 1964.
- Кирилюк З. В. Античність. Середньовіччя. Відродження. Бароко. Класицизм. — Тернопіль, 2002.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

БАРОКО

Велику роль у мистецтві XVII століття відіграло бароко, яке дозволило втілити безмежність і суперечливість світу й людини, ту складність буття, яка не підлягає раціональному осягненню, боріння різних сил і стихій, загадкову таїну сущого. Бароко дало можливість митцям висловити у різноманітних художніх формах уявлення про духовний стан світу й особистості, виразити моральні запити доби. Бароко стало результатом змін у світобаченні людства, що відбулися під впливом бурхливого розвитку науки й філософської думки.

Бачення світу та людини в XVII столітті

XVII ст. у Західній Європі відзначається надзвичайною складністю соціальних та духовних процесів. У цей час тривала криза феодалізму, який, однак, ще був досить сильним. Водночас відбувався активний процес формування національних держав, об'єднання країн під владою могутніх монархів. Невипадково XVII ст. називають «віком абсолютизму», бо в багатьох країнах Європи королі прагнули підкорити собі свавільних феодалів. Вони підтримували мистецтва і науки, вступали в союз із церквою, намагаючись панувати і у сфері ідеології. Формування монархічних інститутів проходило в запеклій боротьбі між дворянством і буржуазією в галузі політики та економіки. Загальна соціальна атмосфера у світі була вкрай неспокійною. Народи Європи потерпали від жорстоких битв за перерозподіл територій. На зміну релігійним війнам, що супроводжували Реформацію XVI ст., прийшла не менш кривава та руйнівна Тридцятилітня війна (1618-1648). Чимало людей загинули під час революційних подій в Нідерландах та Англії.

Релігія продовжувала відігравати провідну роль у країнах Європи, проте її позиції значно похитнулися у зв'язку із розвитком науки, техніки, торгівлі, мореплавства. З утвердженням капіталістичних відносин швидкими темпами розвивалося виробництво, зростало значення прикладних наук.

У Європі з'явилися перші наукові товариства: Лондонське наукове товариство і Паризька Академія. У XVII ст. відбулася справжня світоглядна революція, яка спричинила руйнацію традиційних уявлень про Всесвіт, формування нової картини світу і нового розуміння людини. Переворот у свідомості людства зумовили, передусім, *великі наукові відкриття*, що свідчили про розкріпачення людського розуму та його безмежні можливості в пізнанні світу.

Славетний італійський вчений Галілео Галілей перший знайшов докази на підтвердження теорії Коперника, яку він пристрасно захищав, незважаючи на гоніння з боку церкви. Галілей винайшов новий інструмент для дослідження небесних тіл — телескоп. З його допомогою він побачив неосяжний Всесвіт, відкрив чотири супутники Юпітера, гори на Місяці, плями на Сонці. Галілей заклав підвалини науки про рух — кінематики, закони якої вивів на підставі точних експериментів. Він сформулював принципи класичної механіки, розвинув закони статички, заклав основи небесної механіки. Відкриття Галілея сколихнули людство. Він стверджував безкінечність світу і необхідність досліджувати ще не вивчені закономірності його руху. Але це викликало гостру протидію з боку офіційної церкви, оскільки винаходи вченого підривали віру в Бога. Найвизначніший твір Галілея «Діалог про дві найголовніші системи світу — Птолемееву і Коперникову» (1632) був різко засуджений церквою (сама система Коперника була заборонена з 1616 року). Старого вченого змусили публічно зректися своїх ідей, і останні роки життя він перебував під домашнім арештом та пильним наглядом інквізиції.

Німецький математик і астроном Йоганн Кеплер узагальнив астрономічні спостереження чіткими математичними формулами, відкрив закони руху планет, що здобули назву законів Кеплера. У своїх працях «Нова астрономія» (1609), «Гармонія світу» (1619) вчений обґрунтував цілісну теорію руху всіх небесних тіл, висловив припущення про існування тяжіння між ними, пояснив океанські припливи й відливи впливом Місяця.

Цей час позначився рядом вагомих відкриттів у хімії, ботаніці, медицині. Вільям Гарвей, англійський лікар і природознавець, вивчав систему кровообігу і довів, що серце є її центром. Розвиток природознавчих наук змушував по-новому подивитися на людину, котра стала, як і оточуючий світ, об'єктом наукового дослідження.

Важливе значення для науки і культури XVII ст. мала проблема методів наукового пізнання. Англійський філософ і державний діяч Френсіс Бекон висловив думку про те, що наукове пізнання має ґрунтуватися на аналізі дослідних даних.

Французький філософ, фізик і математик Рене Декарт перший здійснив спробу побудувати універсальну фізико-космологічну і космогонічну картину світу. Намір дати загальний нарис побудови й розвитку світу, поклавши в основу ідею вічно рухливої матерії, виник у Декарта ще в юнацькі роки. Своім «Трактатом про систему світу» (1633) він започаткував новий напрям у філософії природо-

знавства, але, дізнавшись про суд, вчинений інквізицією над Галілеєм, учений не наважився опублікувати свою працю, що, однак, аж ніяк не зменшує її цінності. Декарт висловив сміливе припущення, що у світі немає нічого, окрім матерії, яка постійно рухається. Усі небесні тіла, на його думку, утворилися внаслідок «рухів вихру». Звісно, ця ідея в епоху, коли панувало уявлення про вічність і незмінність Всесвіту, здавалася надто революційною. Декарту належить ряд важливих відкриттів у галузі алгебри й геометрії. Основні принципи наукового пізнання він сформулював у «Роздумах про метод» (1637). Декарт розробив раціоналістичний метод наукового пізнання, стверджуючи, що тільки з допомогою розуму можна пізнати світ. Ученого по-стійно переслідували церковники, його вчення заборонили вивчати в усіх університетах Франції. Навіть після смерті Декарта його твори були піддані нищівній критиці з боку Ватикану і включені до папського «Індексу» заборонених книг. Своєрідним підсумком наукової революції XVII ст. стали здобутки англійського фізика, астронома і математика Ісаака Ньютона. Він заклав підвалини наукового розуміння законів світобудови, сформулював основні закони класичної механіки, відкрив і закон всесвітнього тяжіння та дисперсію світла, розробив методи диференціального та інтегрального числення. Гаслом ученого стали слова: «Гіпотез я не вигадую!» Справді, він зробив важливий крок у формуванні наукової картини світу, що відбито у його працях «Математичні начала натуральної філософії» (1687), «Оптика» (1704) та ін.

Незалежно від Ньютона німецький учений і філософ Готфрід Вільгельм Лейбніц розробив власну систему диференціального та інтегрального числення. Окрім того, він здійснив ряд відкриттів у галузі механіки, теорії коливань тощо. Лейбніц уперше висловив думку про «збереження живих сил», тобто про збереження і перетворення енергії. Учений цікавився також проблемами людської психіки. Він обґрунтував двомірність психічної діяльності людини, яка, за його словами, поділяється на усвідомлювані (апперцепції) та неусвідомлювані (перцепції) аспекти. З погляду Лейбніца, свідомість охоплює далеко не всю пізнавальну діяльність людини. Чимало утворюваних у процесі сприйняття дійсності уявлень залишаються лише у сновидіннях, мареннях, тобто ховаються за межами свідомості, у темних глибинах пам'яті. Але, попри їхню потаємність і невивченість, вони справляють великий вплив на людину, визначаючи внутрішні конфлікти й суперечливості в її душі.

Отже, наукові відкриття XVII ст. обумовили нове бачення світу та людини. **Світ** постав перед людьми не статичним і завершеним у своїх формах, а динамічним, вічно мінливим. Це безкрайї, розмаїтий, непізнаний до кінця світ. Він вабить і водночас лякає своєю таїною. У ньому панують не тільки божественні закони, а й передусім закони природні, невідомі сили й стихії, дію яких людство ще остаточно не збагнуло.

Людина XVII ст. відкрила силу власного розуму, своїх внутрішніх можливостей. Вона намагалася проникнути в глибини світу і своєї душі, та чим більше пізнавала, тим більше зустрічала загадок і протиріч, їй розкрився не-осяжний Всесвіт, але подеколи він жахав її своєю безмежністю. Людина прагнула до повноти й гармонії буття, однак приховані пристрасті та бажання спричиняли напружену душевну боротьбу, яка не завжди закінчувалася перемогою світла і добра. Вона повстала проти Бога, водночас постійно відчувала свою залежність від вищих сил.

Т. Ойзерман писав: «Нова астрологічна картина світу породжує не лише горду віру в могутність розуму, а й сумнів, тривогу, розуміння хисткості всіх підвалин, на яких, здавалося б, непорушне тримається існування людства».

Зрозумівши переваги розуму, люди XVII ст. замислилися над тим, чи можна лише з його допомогою приборкати пристрасті та побудувати гуманне суспільство. Подібні питання неоднозначно розв'язувалися мислителями того часу. Так, Рене Декарт з оптимізмом дивився у майбутнє, стверджуючи пріоритет розуму в перетворенні суспільства. А між тим Т. Гоббс і Б. Спіноза дотримувалися протилежної думки. Усе це зіткнення різних поглядів і думок зумовило трагічний гуманізм епохи, що знайшов яскраве втілення в долі видатного французького математика, фізика і філософа Блеза Паскаля. Він здійснив ряд відкриттів у галузі теорії чисел, алгебри, теорії ймовірностей, гідростатики. Та згодом розчарувався у можливостях точних наук і звернувся до релігійно-філософського мислення. Ставши ченцем абатства Пор-Рояль, учений багато років працював над своїм славетним твором «Думки». Паскаль писав, що істина осягається не лише розумом, а й серцем, підкреслював постійну «міжусобицю розуму й пристрастей в людині». А головне — розкрив трагедію особистості, самотності у безмежному космосі.

На розвитку європейської культури XVII ст. позначилася **криза ренесансних уявлень** про гармонійну особистість та ідеальне суспільство. Якщо для Відродження характерна віра в цілісну людину та гармонію світу, то в нову добу людина у мистецтві постає супер-

ечливою, вона переживає складні драми і постійну боротьбу у власній душі, вагається між почуттями, пристрастями і бажаннями та обов'язком і вірою. Світ у людських уявленнях теж втрачає єдність і гармонійність. Він прекрасний у своїй безмежності, але що таїть у собі ця безмежність — невідомо. Цей складний і суперечливий світ сповнений реального трагізму, боротьби різних начал і стихій. Виражаючи думку більшості своїх сучасників, англійський поет Джон Донн писав: «Так невимовне багато змінилося за останні роки в уявленнях про зірки і планети. Всесвіт розпадається на атоми, рвуться всі зв'язки, все розколюється на шматки, підвалини хитаються, і тепер усе стало для нас відносним».

Якщо в культурі епохи Відродження панував життєствердний пафос, то в XVII ст. митці відчували гостроту нерозв'язаних конфліктів. Діячі Ренесансу поетизували людину, возвеличували її, представники ж культури нового часу показували людину у більш реальному плані, намагалися проникнути в її духовний світ, відобразити боротьбу, що точиться в людській душі. На відміну від мистецтва Відродження, де переважало відчуття особистої свободи людини, в культурі XVII ст. героям доводилося постійно боротися із залежністю від Бога та ірраціональних сил, чинити опір прихованим у душі пристрастям, середовищу, обставинам. У творах гуманістів епохи Відродження центральне місце посідала людина, тоді як зображення її оточення мало лише другорядне значення. У XVII ст. зростає роль довкілля (природного чи соціального), воно постає не просто фоном для зображення життя людини, а сферою її буття, місцем, де відбуваються великі драми й зіткнення. Митці Відродження сприймали світ статичним і незмінним. А діячі культури XVII ст. зображували явища в постійному русі й мінливості їхніх форм.

Культура XVII ст. була не лише антитезою Відродженню, а й продовжувала певні його тенденції на новому етапі розвитку. Митці зверталися до античних сюжетів, сміливо вводячи їх у реальний контекст, насичуючи актуальним змістом. Вони розвинули думку про внутрішнє багатство людини, невичерпні можливості її розуму й душі, їх цікавила також проблема свободи, яку виборювали герої їхніх творів. Ідея загальної гармонії, що була наріжним каменем ренесансної культури, відчувається й у мистецтві XVII ст., але вона вже має зовсім інше підґрунтя. До того ж не всі митці були одностайні у своєму баченні шляхів досягнення гармонії між людиною і світом. Одні пов'язували гармонію з розумом, прагнучи підкорити йому людські пристрасті і бажання, а також

впорядкувати на раціональній основі все довкола. Інші вважали, що гармонія взагалі неможлива через протиріччя людської душі й дійсності. Треті ж убачали гармонію у вічному русі, невинному оновленні світу.

Особливістю мистецтва XVII ст. є співіснування в ньому двох головних художніх систем, двох стилів, двох напрямів — бароко і класицизму. Діячі культури XVII століття у своїй творчості виходили не з ренесансного визнання єдності природного начала, розуму й почуттів, а з їхнього протистояння. На перший план вони висували розум, інтелект, але водночас усвідомлювали і те загадкове й непізнанне, що приховано в глибинах людської психіки, відчували і в реальному житті ті могутні стихійні сили, які не завжди підвладні інтелекту. Класицисти шукали гармонії у світі, тоді як представники бароко показували його драматизм і суперечливість. Це були два боки бачення світу, що розкрився у XVII ст. в усій своїй широті та розмаїтті.

Основні ознаки бароко

Термін «бароко» пов'язують з італійським словом *barocco* — «дивний, химерний», а також із португальським виразом *perrola barroca* — «перлина неправильної форми». Хоча етимологія поняття остаточно не з'ясована, мабуть, в цьому тлумаченні є частка істини: бароко — це справжня перлина у мистецтві, і вона не стає гіршою від того, що досить дивна, химерна, має «неправильну форму», а навпаки, завдяки своїй «дивності» стає ще кращою, привабливішою, чарівнішою, вражаючи несподіваними гранями та дивовижними витворами фантазії митців.

Словом «бароко» позначають стиль у мистецтві XVII століття, художній напрям цієї доби і саму епоху.

Світ у культурі бароко постає в усій своїй складності, багатогранності виявів, безмежності і мінливості. Під впливом наукових відкриттів, які розширили горизонти пізнання і довели безкінечність буття, представники бароко намагалися досягнути природні стихії, навколишнє середовище, оточення людини — усе, що складає великий і досить непростий для розуміння Всесвіт. При цьому вони усвідомлювали обмеженість раціоналістичних засобів пізнання і тому значну роль відводили *інтуїції*, безпосередньому відчуттю, «прозрінню серця». Філософ Б. Паскаль писав: «Ми досягаємо істину не лише розумом, а й серцем. Саме серцем ми пізнаємо перші принципи, і марно розум, не маючи в них опертя, силкується їх спростувати. Адже пізнання перших принципів: простору, часу,

руху, числа — таке ж надійне, як і пізнання за допомогою розуму, саме на пізнання серця й інстинкту має спиратися розум і на них базувати все своє міркування».

У культурі бароко утвердилося уявлення про світ як про поєднання суперечливих начал, як про арену протилежних сил — світла й темряви, добра і зла, життя і смерті, Бога і диявола. Світ зображується митцями бароко у моменти найбільшої напруги, і людина, як невід'ємна частина світового буття, бере участь у розв'язанні його конфліктів, бере на себе весь тягар *трагізму світу*. Як зазначає Б. Парахонський, «бароко — перший стиль, позбавлений відчуття гармонійного часу і замкнутого Всесвіту; натомість він пов'язаний з осягненням порожнечі буття».

Однак представники бароко вміли бачити не тільки драматичні сторони, а й *красу життя*. Більше того, вони намагалися якомога виразніше й яскравіше прикрасити його, щоб подолати трагізм засобами краси, знайти через естетичне вихід із кола тяжких протиріч. Барокове мистецтво не тільки відбивало складність буття, а й нагадувало про його щедрість і повноту. Напрочуд тісно поєднані в бароко почуття жаху й відчаю і водночас велика жага життя та його втіх. Святкові форми бароко мали на меті створити для людини прообраз «раю на землі», аби через красу вона могла наблизитися до Бога. Невипадково барокові церкви відзначаються особливою пишністю й багатством оздоблення. Елементи урочистості в естетиці бароко зумовлені також завданнями становлення абсолютистських монархій. Коли функцію абсолютного начала став перебирати на себе монарх, весь предметний світ, який його оточував, прикрашався таким чином, щоб викликати побожне ставлення до земного володаря. Звідси та розкішна помпезність стилю, яка вражала простих смертних. В архітектурі XVII ст. палац перестав бути фортецею, як у Середні віки, він перетворився на обитель багатства і земних насолод. Сади бароко втілювали ідею достатку. Барокові фонтани вражали яскравими зовнішніми ефектами, прихлиливими каскадами води, уособлюючи багатогранність світу й буяння світових стихій. А в літературі утверджувався пишномовний стиль, тяжіння до красивих, вишуканих форм, широке застосування системи тропів, символіки, метафоричності мовлення.

В естетиці бароко посилюється інтерес не тільки до досконалих проявів буття, а й до *дисгармонійного, фантастичного, гротескного, навіть потворного*. Усе багатство світу, його естетична невичерпність розкриваються через *постійне підкреслення тайни світобудови*. Звідси — атмосфера містики, чогось надзвичайного,

що знаходиться поза межами свідомості. За допомогою ілюзій, снів, марень митці бароко відтворювали загадковість світу. Вони завжди відчували, що в житті діють сили, вищі за людське розуміння. Ці сили сприймалися досить серйозно, тому у творах часто поряд із реальними персонажами діють міфічні істоти, а дійсне і фантастичне, реальне та ірреальне настільки тісно переплітаються, що нерідко неможливо відділити одне від одного. Усе це — єдиний світ, такий, яким бачили його люди бароко: реальний і загадковий водночас. Створюючи нову естетику, митці прагнули вийти за межі видимого світу, за грань можливого.

Особистість у мистецтві бароко складна й багатогранна. Вона відзначається суперечливістю й напруженістю духовного буття, інтенсивністю емоцій, силою пристрастей. Людині в мистецтві бароко доводиться постійно розв'язувати внутрішні конфлікти. Нерідко вона не здатна їх вирішити і лише гостро переживає боріння прихованих сил у своїй душі. Б. Паскаль писав про людину своєї доби так: «Якби в неї був лише розум... Або ж тільки пристрасті... Але, наділена і розумом, і пристрастями, вона безперервно воює сама з собою, або мириться з розумом тільки тоді, коли воює з пристрастями, і навпаки. Тому вона завжди страждає, завжди її роздирають суперечності». У внутрішньому світі барокових героїв стикаються дух і плоть, нище і піднесене, нестримна жага насолод і суворий аскетизм. Митці відкрили небачені глибини людської душі, показавши, за словами українського дослідника А. Макарова, «сум за втраченою ілюзією гармонії й внутрішньої досконалості».

В епоху бароко продовжується ренесансна тенденція розуміння людини як індивідуальності, але вже не цілісної і гармонійної, а складної і суперечливої, далекої від схематизму. Хаотичний і дисгармонійний світ постійно втручається в її життя. Нерідко це сприймається нею як боротьба Бога і демонічних сил. Взагалі взаємини людини з Богом набувають інтимнішого характеру, стають справою і самої особистості. Людина постійно відчуває присутність вищого начала у світі, але її шлях до нього пролягає через важкі пошуки й вагання. Головним сюжетом барокового мистецтва стає **духовне випробування людини**. Представники бароко уявляли світ безладним і хаотичним, в ньому панували деструктивні сили, які нерідко уособлював сатана. І людині треба було протистояти цьому світу. Та чи здатна вона морально вистояти у важкій ситуації вибору, чи не піддасться спокусам диявола, чи знайде в собі сили досягнути вічні цінності?.. Людина у творах бароко постійно відчуває сумніви стосовно того, що є Бог, істина, буття, якою вона пови-

нна бути і як діяти в цьому складному бурхливому світі. Бароковий герой наділений певною свободою, він — вільна істота, чії вчинки обумовлені лише власними рішеннями. Проте герой залежить від різних обставин, долі, фатальної приреченості, яку прагне подолати.

Специфіка барокової культури полягає в тім, що вона стала своєрідним *художнім синтезом різних начал: Середньовіччя (готики) і Відродження, античних і християнських традицій*. Цю думку вперше висловив український літературознавець Д. Чижевський, який у своїй «Історії української літератури» (1956) писав: «Справді, культура бароко, не відмовляючись від досягнень епохи Ренесансу, повертається багато в чому до середньовічного змісту та форми; замість прозорої гармонійності Ренесансу зустрічаємо в бароко таку саму скомпліковану різноманітність, як у готичі; замість простоти Ренесансу зустрічаємо в бароко ускладненість готики; замість антропоцентризму, ставлення людини в центр усього в Ренесансі зустрічаємо в бароко виразний поворот до теоцентризму, до приділення центрального місця знову Богові, як у Середньовіччі; замість світського характеру культури Ренесансу бачимо в часи бароко релігійне забарвлення всієї культури — знову, як у Середньовіччі; замість визволення людини від пут соціальних та релігійних норм бачимо в бароко знову помітне посилення ролі церкви й держави». Барокове мистецтво багато в чому використовує здобутки Відродження, хоча йдеться не про пряме наслідування. Діячі культури бароко по-новому опановували античну спадщину, намагаючись поєднати її з християнством. Вони не відкинули ренесансний культ «сильної людини», але прагнули «поставити її на службу Богові». Якщо в епоху Середньовіччя митці спиралися на віру, а в епоху Відродження — на розум, то в епоху бароко вони спробували примирити розум і віру, поєднати їх у намаганні осмислити складність світу й людини.

Дослідники відзначають ренесансну основу художнього синтезу Середньовіччя й Відродження в культурі бароко. За словами польського літературознавця Ю. Кршижановського, «бароко завершило справу, не доведену Відродженням до кінця, воно гуманізувало культуру всієї Європи і всупереч перешкодам, які породжувалися політичними й релігійними антагонізмами, витворило спільну інтелектуальну й художню культуру». Гуманізація культури в епоху бароко полягала у зверненні до проблем духовного буття людства, прагненні проникнути в глибини людської психіки, досягнути таїну світу у зв'язку з вічними проблемами добра і зла, життя і смерті, віри і зневіри, любові і ненависті. Хоча людина вже не

ідеалізувалася, як в добу Відродження, представники бароко поставили її в центр своїх світоглядних шукань, порушивши питання про складність людської натури та її зв'язок з безмежним Всесвітом.

Визначальною рисою бароко є **універсальність художнього мислення, космобачення**. Митці зображують не просто епізоди із життя людей, а буття людства у всесвітньому, глобальному масштабі. Вони розповідають про боротьбу одвічних начал, безкінечність Космосу і місце людини в складному й роз-бурханому світі.

Характерною ознакою бароко є також його **динамізм**, що виявляється у постійному русі форм, які покликані відтворити рухливість світу і стан душевного неспокою людини. В образотворчому мистецтві та архітектурі динамізм бароко виявився у любові до складної кривої лінії, хвилястих кутів, на відміну від простої лінії та гострого кута чи півкола готики або ренесансу. В літературі — це, на думку Д. Чижевського, «потреба руху, зміни, мандрівки, трагічного напруження та катастрофи». Д. Наливайко відзначає, що динамізм у літературі бароко проявляється по-різному: це і тематичний динамізм (змалювання рухомих реальностей — плину води та хмар, струмків, водограїв тощо, а також всіляких змін та метаморфоз у житті героїв), і сюжетний динамізм (напружена дія, несподівані сюжетні повороти, мотив всевладдя долі, що грається з людьми та ін.), і психологічний динамізм (зображення духовної та емоційної рухливості героїв, частих змін їхнього внутрішнього стану, піднесень і криз, затьмарень і осяянь). Одним із важливих виявів динамізму в літературі бароко є тема швидкоплинності життя, марності існування, нетривкості всього суцього на землі. Вона зумовлює мотиви відчаю й песимізму, але нерідко викликає і новий гедонізм — прагнення наповнити кожен мить повнотою відчуттів, насолодами, красою. Тема швидкоплинності людського життя поєднується з філософськими роздумами про сенс існування. Митці надають великого значення моменту «духовного прозріння», коли людина, відчувши себе піщинкою у Всесвіті, відкриває саму себе, збагнувши одкровення, послане від самого Бога.

Синтетизм бароко виявляється і в **поєднанні несумісних начал**: природи і Бога, реального та ірреального, вишуканості стилю й брутальності, абстрактної символіки та натуралістичних деталей, примхливої вигадки та достовірності образів. Бароко тяжіє й до вражаючого уяву **синтезу мистецтв** в єдиному цілому. Поезія зближується з живописом та музикою, живопис — із скульп-

птурою тощо. У XVII ст. з'явилися нові різновиди мистецтва, що також засвідчили синтетизм бароко (ораторія та ін.).

Митці бароко мали на меті викликати не спокійне релігійне чи естетичне почуття, а розбурхати, пробудити людську душу, спонукати її до пошуку вічних істин, себе, Бога.. Барокові твори залишають враження неспокою, бентежать розум і серце, хвилюють уяву. Цьому сприяє система тропів, символів, алегорій, перебільшень, іносказань тощо. Твори бароко відзначаються підкресленою метафоричністю й символічністю, їх не варто сприймати розумом, бо вони розраховані не на логічне сприйняття, а передовсім на роботу уяви. Барокова символіка відзначається багатозначністю смислів, на відміну від символіки класицизму, де за кожним символом стоїть один-єдиний чітко визначений смисл або ідея.

Основою поезики бароко є *контрастність*. Суперечливості людської душі та світу митці передавали з допомогою різноманітних контрастів: світла і темряви, високого і нищого, сну і дійсності, добра і зла. Як слушно зазначає А. Макаров, «психологія людини бароко була сповнена контрастів. Митці й мислителі тих часів уже починали вгадувати в ній не лише відблиски добра, а й зла... Завдяки мислителям бароко в європейській культурі почав вироблятися й утверджуватися погляд на духовний світ особистості як на арену одвічної боротьби добра і зла, яка дає непередбачувані наслідки».

Представники бароко уникали міметичних засобів письма, тобто відтворення життя у формах самого життя. Вони хотіли не стільки відтворювати дійсність, скільки перетворювати її з допомогою уяви.. Ця дійсність, за словами німецького мистецтвознавця Г. Вельфліна, тяжіє до «ясності неясного», у чому відбивається розуміння митцями неосяжного й непізнанного світу. Порівнюючи дві великі епохи — Ренесанс і Бароко, Г. Вельфлін пише: «Існує краса цілком ясної, уповні сприйнятої форми, й поряд з нею краса, що ґрунтується саме на неповному сприйнятті, на таємничості, яка ніколи не розкриває свого обличчя, на загадковості, яка щомиті набуває іншого вигляду».

Велику роль у мистецтві бароко відігравали гостра думка, дотеп, несподіваний ефект. За виразом одного з представників барокового напрямку Дж. Маріно, «мета поета — *здивувати* й *вразити*». Задля цього митці вдавалися до поєднання «несхожого», вражаючих образів, концептизмів, іносказання тощо.

Особливістю барокового стилю є його пристрасність, рвучкість, артистизм форм, підкреслене особистісне начало, декоративність,

пишність, витіюватість засобів. Тут годі шукати спокійної рівноваги, гармонії композиції та образів. Усе у творах бароко підкреслювало думку про те, що мистецтво істотно відрізняється від науки. Художній дар у розумінні митців того часу дається Богом, і жодна теорія не здатна допомогти його здобути. С. Паллавічі писав: «Не теорія, а натхнення народжують творіння поета й музиканта». Справді, діячі культури бароко були натхненними співцями людини як частки космосу, водночас вони створили величний гімн на честь світу, що відкрився для них у вічно-му русі й багатогранності проявів.

Бароко виявилось у різних галузях мистецтва: літературі, архітектурі, живописі, музиці, скульптурі. **Архітектура бароко** відзначається широтою форм, масштабністю будівель, пануванням «хвилястих» ліній, неврівноважених композицій. Архітектурні ансамблі органічно вписуються в оточуюче середовище, стаючи частиною рухливого й мінливого світу. Яскравим прикладом архітектурного бароко є церква Сан Карло алле Куатро Фонтане (1665–1667), збудована за проектом Ф. Борроміні. В Україні також є багато зразків бароко в архітектурі, наприклад, Покровська церква (1766), церква Св. Андрія Первозванного (1747–1753), церкви Печерської лаври, Софіївського собору в Києві та ін.

В образотворчому мистецтві бароко виявилось у гіперболізації образів, контрастності й водночас колористичній єдності цілого. Художники розробляють релігійні та міфологічні сюжети, надаючи їм алегоричного змісту. Велику увагу митці приділяли світлотіні, прийомом розширення простору. Вони віддавали перевагу широким мазкам, вільній темпераментній манері письма. З полотен великих майстрів бароко дивляться люди, що живуть складним духовним життям, охоплені пристрастями й суперечностями. Значний внесок у культуру зробили такі видатні художники бароко, як Караваджо (Італія), Рубенс (Фландрія), Рембрандт (Голландія) та ін.

У скульптурі бароко привертає увагу живописність композицій, їхній динамізм, плинність ліній, що створює враження мінливості й постійного руху образів (Л. Берніні та ін.).

Бароко **в музиці** представляють Г. Ф. Гендель та Й. С. Бах, хоча їхня творчість виходить за межі цього напрямку. Для музикального бароко характерні сильні образи, прагнення відобразити внутрішній світ людини, драматизм її почуттів, спеціальні засоби виразності, що створюють велич, пишність, декоративність, емоційність музичних картин.

Літературне бароко відзначається поліфонізмом, ускладненням форм, поєднанням релігійних і світських мотивів і образів, тяжінням до різних контрастів, алегоризму й емблематичності, намаганням уразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору. Бароко багато взяло від стилю маньєризму, що сформувався наприкінці XVI — на початку XVII ст. (відтворення стихії ірраціонального, метафорична насиченість тексту, актуалізація тропів, мотиви самотності людини в безмежному космосі, боріння різних начал та ін.). Прикладами бароко є преціозна література у Франції, гонгоризм в Іспанії, марінізм в Італії, «метафізична поезія» в Англії та ін. Яскравими представниками бароко в Західній Європі були Л. Гонгора, П. Кальдерон, Т. де Моліна (Іспанія), Т. Тассо і Дж. Маріно (Італія), Дж. Мільтон і Дж. Донн (Англія), Г. Гріммельсгаузен (Німеччина). Бароко розцвіло пишним квітом і в українській літературі.

Бароко — **відкрита система**, що поєднує в собі різні засоби відтворення й перетворення дійсності. Воно багатозначне за змістом і розмаїте за формами. У ньому поєдналися ілюзія і реальність, прекрасне і жахливе, жага красивого життя і трагізм. Ця складність бароко мала відтворювати суперечливість людської душі, світу й самого буття, що в уявленні митців є суцільним лабіринтом, де особистість стикається з різними силами й постійно випробовується на духовну стійкість.

Бароко в Україні

Бароко набуло значного розвитку в українській культурі XVI–XVIII ст. Воно знайшло свій вияв в архітектурі, живописі, іконографії, літературі та інших видах мистецтва. Окрім загальноєвропейських рис, бароко в Україні мало свою специфіку. Цей напрям ґрунтувався тут на власних **національних джерелах**: киево-руських і фольклорних, що проявлялися на різних рівнях напряму — «ви-сокому», «середньому» та «низовому». У культуру українського бароко приходять загадкові, дивакуваті **характери**. Відчуваючи протиріччя між тілесним і духовним, багатством і бідністю, життєвими благами й моральними нормами, вони прагнуть до аскетичного самообмеження, духовного життя, хоча й не заперечують розкошів і насолод світу. Як пише А. Макаров у книзі «Світло українського бароко», **ідеал бароко** — «аскет-філософ», тобто людина, якій близька і зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але чию душу переповнює водночас жага небесного, вічного, немину-

щого». Митці того часу, хоча й усвідомлювали двозначність людини, вірили в можливість її духовного прозріння, по-новому розкриваючи її та світ довкола. Окрім того, українське бароко тісно пов'язане із суто національними проблемами, воно відбиває складний шлях формування української державності. Художники бароко поетизували духовний світ **козака**, утверджували образ діяльного героя, який віддано служить вітчизні. Твори українського бароко відзначаються підкресленим дидактизмом, риторичністю і посиленою увагою до етичних питань. Хоча ця культура досить поліфонічна за своїм звучанням, дослідники визначають у ній помітний **«життєстверджувальний»** струмінь, віру в перемогу вічного, морального, доброго, божественного. Д. Чижевський зауважує, що в культурі українського бароко релігійні мотиви домінують над світськими. Це спричинило численні світоглядні шукання митців, їхній інтерес до людини у її зв'язках із Богом, Вічністю, Часом, Всесвітом. Значний вплив на розвиток ук-раїнського бароко справила історія і культура козацтва, тому нерідко бароко в Україні називають «козацьким». Однак таке визначення звужує розуміння напряду, для формування якого велике значення мали й книжні, церковні традиції.

Літературне бароко простежується в різних жанрах, зокрема в поезії Л. Барановича, І. Величковського, Г. Сковороди, в ораторській прозі І. Галятовського, А. Радивиловського, у козацьких літописах Самовидця, Г. Грабянки, С. Величка та ін. Традиції бароко досить потужні і в сучасній українській літературі.

ЛІТЕРАТУРА

- Макаров А. Світло українського бароко. — К., 1994.
- Мацапура В. І. Це загадкове, примхливе бароко // Зарубіжна література в навчальних закладах України. — 1999. — № 2.
- Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981.
- Наливайко Д. С. Бароко і драма Кальдерона «Життя — це сон» // Тема. — 2000. — № 1.
- Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. — Харків, 2003.
- Парахонський Б. Бароко: поетика і символіка // Філософська і соціологічна думка. — 1993. — № 6.
- Чижевський Д. Історія української літератури. — Тернопіль, 1994.

КЛАСИЦИЗМ

Класицизм — художній напрям у західноєвропейському мистецтві та літературі, який став домінуючим у XVII ст., в епоху становлення абсолютистських держав, а у деяких країнах зберігав свої позиції аж до початку XIX ст. Художня система класицизму ґрунтується на принципах ідеалізації, узагальнення та гармонії. Класицизм зводить конкретні явища до певних уможливлених моделей і тим самим наслідує вічні ідеали прекрасного, висунуті ще в добу античності.

Виникнення та етапи розвитку класицизму

Формування класицизму почалося ще в XVI ст. Гуманісти епохи Відродження відкинули принципи середньовічної драми і поставили собі за мету відродити традиції Еврипіда, Сенеки, Плавта і Теренція. Вони й стали першими теоретиками класицизму (Ю. Скалігер). В античній драмі вони вбачали взірць художньої досконалості, на який, на їхню думку, мали орієнтуватися драматурги нового часу. В Італії, батьківщині класицистичного театру, ще до XVI ст. широкою популярністю користувалися «духовні вистави» (лат. *sacre rappresentazioni*). Згодом гуманісти почали ставити трагедії Сенеки. Драматург Триссіно (1478–1550) в 1515 р. написав за зразком п'єс Софокла трагедію «Софонізаба», взявши сюжет з римської історії Тіта Лівія. Раціоналістична побудова, урівноваженість і логічність сюжету, абстрактність художніх образів, величава мова — усі ці особливості п'єси стали обо-в'язковими для наступних поколінь класицистів. Це була перша класицистична трагедія, що започаткувала новий напрям. З Італії класицизм поширився по всій Європі — у Франції, Англії, Іспанії, Німеччині та інших країнах. Найбільш плідним виявився цей напрям у Франції XVII ст.

Становленню класицизму як літературного напрямку сприяло формування сильних **монархічних держав**. У мистецтві багатьох країн класицизм став першим напрямом, який офіційно визнала влада. Ідея національної єдності в політиці монархів відповідала завданням, що ставили перед собою класицисти. Тому царі і королі охоче наближали до себе письменників, а ті прославляли їх у своїх творах, проголошуючи необхідність громадського служіння, підкорення державним інтересам. Принципи **державності** й **дисципліни**, які стверджувалися в епоху абсолютизму, вплинули і на регламентацію у мистецтві. Твори набули більшої чіткості й урів-

новаженості, згідно із загаль-новизнаними канонами. Окрім того, формування націй потребувало і *впорядкування мови*, створення загальнонаціональних мов. У деяких країнах існували великі розбіжності між усною й писемною мовами. Класицисти роз-в'язують це завдання, висуваючи нові мовні норми, упорядковуючи елементи мови відповідно до ієрархії стилів та жанрів.

У своєму історичному розвитку класицизм пройшов два етапи. **Перший етап** пов'язаний із розквітом монархічних держав, коли абсолютизм сприяв розвитку всіх сфер життя суспільства (економіки, політики, науки, культури). Головним завданням класицистів на цьому етапі було прославлення монархії, утвердження національної єдності держави під владою короля і створення абсолютно-го ідеалу громадянина. Так, Ф. де Малерб (1555–1628), П. Корнель (1606–1684), М. Ломоносов (1711–1765) утверджували ідеал мудрого монарха і відданих йому підданих. Особливо відомі такі образи П. Корнеля, як Сід («Сід», 1637), Август («Цинна, або Милосердя Августа», 1639) та ін.

На **другому етапі** класицизму монархія виявила свої вади, що змінило спрямованість наряду. Письменники тепер не тільки прославляють монархів, а й критикують соціальні пороки, викривають людські недоліки, хоча й не заперечують абсолютизм взагалі. Наприклад, у трагедії Ж. Расіна (1639–1699) «Британік» (1669) засуджується жорстокість імператора Нерона, образ якого, на думку письменника, мав бути попередженням наступним поколінням монархів. У п'єсах Мольєра (1622–1673) викриваються святенницька мораль суспільства («Тартюф», 1664–1669), ганебне плазування буржуазії перед дворянством («Міщанин-шляхтич», 1670), згубний вплив золота на душі людей («Скнара», 1668) та інші пороки. Якщо на першому етапі домінували такі жанри, як ода, трагедія, героїчна поема, а художні образи були величними й піднесеними, то на другому етапі характери героїв більше наблизилися до реальних людей, а окрім трагедії та інших високих жанрів, на перший план виступили комедії, сатири, епіграми тощо. У кожній країні класицизм та його етапи мали свою специфіку при загальній нерівномірності розвитку літературного процесу.

В Україні через несприятливі історичні обставини класицизм не мав змоги розвинути як цілісна структурована система. Напрямок тут орієнтувався переважно на «низькі» жанри (очевидно, під впливом «низового» бароко). Деякі тенденції класицизму знайшли свій вияв у трагікомедії Ф. Прокоповича (1681–1736) «Володимир» (1722), поемі І. Котляревського (1769–1838) «Енеїда» (1798), тра-

вестійних одах П. Гулака-Артемовського (1790–1865), оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка (1778–1843) та ін.

Естетичне підгрунття класицизму

Термін «класицизм» походить з латинського *classicus*, що означає «зразковий». Класицисти брали за зразок твори античного мистецтва, водночас, орієнтуючись на шедеври античності, вони самі прагнули створювати «зразкове» мистецтво.

Естетичне підгрунття класицизму склала **антична теорія поезики** і, в першу чергу, «Поетика» Аристотеля, теоретичні засади якого втілювала в життя французька поетична школа доби Відродження — «Плеяда», утворена 1549 року і названа так на честь групи александрійських поетів III ст. до н. е. (котрі колись проголосили піднесеність і вченість поезії). До складу «Плеяди» входили сім поетів: П. де Ронсар, Ж. Дю Белле, Ж.-А. де Баїф, Е. Жодель, Р. Белло, Ж. Дора та П. де Тіар. Школа розпочала сміливу реформу літератури, опанувала нові для французької лірики жанри та форми (ода, сонет, елегія, еклога, комедія, трагедія тощо). У її пізньому періоді даються ознаки риси класицизму, тяжіння до «аристократизму духу». Слідом за поетами «Плеяди» класицисти проголосили античну літературу ідеальною, класичною, гідною наслідування. Цей художній напрям виявився спершу як теорія і практика наслідування античного мистецтва, але згодом, захоплені прикладом античних майстрів, класицисти прагнули самі встановлювати взірцеві канони мистецтва.

Філософська основа класицизму

Філософською основою класицизму став **раціоналізм** (лат. *rationalis* — розумний), учення в теорії пізнання, згідно з яким достовірні знання можуть бути здобуті лише з допомогою розуму або з понять, притаманних розуму людини від народження.

Згідно з уявленнями раціоналістів, досвід, практика, почуття не мають жодного значення, головне — це діяльність розуму, який є критерієм оцінки всього. Представниками раціоналізму в XVII ст. стали Декарт, Спіноза, Лейбніц. У XVIII ст. їхні ідеї продовжували Кант, Фіхте, Шеллінг, Гегель. У галузі етики раціоналізм проголосив раціональні мотиви й принципи моральної діяльності, в естетиці — раціональний (інтелектуальний) характер творчості. Раціоналісти стверджували віру в розум, пріоритет розумової діяльності людини над іншими проявами її натури.

Великою мірою сприяла тріумфу класицизму, насамперед у Франції, філософія Р. Декарта (1596–1650), який у своїх поглядах був дуалістом. Він визнавав існування двох незалежних начал: матеріальної і нематеріальної субстанцій. Головна ознака матеріальної субстанції — протяжність у просторі й часі, а нематеріальної — мислення. У теорії пізнання та психології Декарт — ідеаліст. Він піддавав сумніву достовірність набутих людством знань. На його переконання, ані відчуття, ані практичний досвід не можуть дати достовірних знань. Людські почуття так само оманливі. Філософ проголосив розум єдиним засобом здобуття знань. «Я мислю, значить, я існую», — таке гасло висунув Декарт. Велике значення мали його ідеї для розвитку аналітичних наук (геометрії, математики, фізики тощо). Для літератури важливими були думки філософа про незалежність розуму від почуттєвого сприйняття, про необхідність правильного використання розумових здібностей людини як способу уникнути небажаних помилок у житті. У «Роздумах про метод» (1637) Декарт обґрунтував тезу про здатність розуму наближатися до істини, і цю тезу також узяли на озброєння класицисти.

Крім раціоналізму, на розвиток класицизму вплинув і **сенсуалізм** (особливо у Франції), найповніше представлений у працях П. Гассенді (1592–1655). П. Гассенді також визнавав, що істину можна і треба пізнавати. Основа знання, на його думку, — відчуття, які впливають на розумову діяльність, між тим як істина досягається в процесі набуття досвіду, тому головне для вченого і філософа — це досвід та його розумне вивчення. Нормою поведінки для людини Гассенді вважав наслідування мудрих природних інстинктів, лише тоді життя людини буде справедливим, розумним і моральним.

Раціоналізм став філософською основою для творчих пошуків багатьох класицистів (П. Корнель, Ж. Расін та ін.). Втім, і у Гассенді були свої послідовники (Ж. Б. Мольєр, Ж. Лафонтен та ін.).

Теорія класицизму

Першою спробою сформулювати принципи класицизму була «Поетика» Ж. Шаплена (1638), але найпошлідовніший та найґрунтовніший виклад вони знайшли у теоретичному трактаті Н. Буало «Поетичне мистецтво» (1674), написаному в той час, коли літературний класицизм у Франції вже сформувався. Застосувавши філософський метод Декарта в літературі, який полягав в узагальненні досвіду класицистів, Буало визначив чіткі рамки для кожного жанру, узаконив жанрову специфіку. Він поділив жанри літератури за темами й особливостями стилю. Оді належало бути величавою й

оспівувати визначних осіб. Поема мала зображувати видатні історичні події та подвиги героїв. Трагедія, як правило, була ареною боротьби обов'язку та почуттів персонажів. Епіграма, байка, комедія наближалися до буденного життя людей, використовуючи живі, розмовні елементи. Однак і в них необхідно було зберігати струнку композицію і логіку розвитку характерів. У драматургії Буало висунав правило трьох єдностей (місця, дії, часу).

З погляду теоретика класицизму, розум — це істина й краса, що становлять найвищий ідеал мистецтва. У поняття «розум» Буало вкладав абсолютний, універсальний, витончений художній смак, вироблений в епоху античності і, на його думку, втрачений у Середньовіччі. Тепер (тобто в часи Буало) художній смак став надбанням культурних верств населення. Звідси орієнтація класицизму на «аристократизм духу», інтелектуалізацію мистецтва. За словами Буало, вищий художній смак досягається суто умоглядними шляхами. Теоретик класицизму вважав, що античні майстри створювали свої шедеври, наслідуючи певні правила, отже, слід скористатися цими правилами. Із цього випливають чітка регламентація класицизму, вимога дотримувалися в літературній творчості установлених канонів.

Буало стверджував, що краса в мистецтві є вічне, постійне, універсальне й абсолютне поняття, до якого мають прагнути митці. Окрім того, з його погляду, краса — це правда, і тому письменникам треба вивчати людську природу, бути достовірними в оцінці подій. У галузі мови він висував вимогу ясності та чистоти, його ідеалом була мова зрозуміла, афористична, понятійна, яка відповідала б засадам теорії трьох стилів.

Буало орієнтував письменників на створення гармонійного мистецтва. Він вважав, що кожен твір має бути цілісним з погляду задуму та форми, тематики й мови, жанру і композиції. Логічність, єдність, урівноваженість усіх елементів тексту — шлях до досконалості та естетичної довершеності.

Основні принципи класицизму

Які ж характерні риси творів класицизму? Класицисти утверджували *вічність ідеалу прекрасного*, і це спонукало їх наслідувати традиції митців античності. Вони стверджували, що якщо в одні часи створюються зразки прекрасного, то завдання митців пізніших часів — наблизитися до таких зразків. Звідси — встановлення загальних правил художньої творчості.

Класицистичні твори відзначаються високим ступенем **абстрактності, узагальнення**. Це мистецтво думки, ідеї, логіки.

У літературі простежується **ієрархія жанрів**, тобто чіткий розподіл творів на певні жанри: високі (ода, епопея, трагедія, героїчна поема), середні (наукові твори, елегії, сатири), низькі (комедія, пісні, листи в прозі, епіграми). Темі для творів високих жанрів — події загальнонаціонального та історичного значення, в яких брали участь царі, видатні діячі, придворні та ін. Писали ці твори величавою, урочистою мовою. Темами для середніх і низьких жанрів були наука, природа, людські вади, соціальні пороки. У творах цих жанрів діяли представники середніх і нижчих класів, мова наближалася до розмовної. Якщо у високих жанрах прославлялись ідеї монархії та громадського служіння, то в середніх і низьких жанрах утверджувались ідеї пізнання світу й людської природи, викривалися вади суспільства й людських характерів.

Д. Наливайко слушно відзначає: «Із теоретико-нормативним аспектом класицизму пов'язані такі його риси, як сувора регламентація системи його жанрів і видів, принцип їхньої «чистоти», що вимагав чіткого розмежування жанрів і повної визначеності їх структури. Специфічний характер класицизму виявляється і в тому, що його художні жанри і форми мислилися як реалізація певних умоглядних моделей з чітко встановленим числом і порядком складових частин, які мають, у свою чергу, так само визначені якості та функції».

Важливим елементом в естетиці класицизму є вчення про розум як головний критерій художньої правди і прекрасного в мистецтві. Класицисти вважали, що античні майстри творили за законами розуму. Письменникам нового часу теж слід дотримуватися цих законів. Звідси походить майже математична точність правил мистецтва класицизму (ієрархія жанрів, правило трьох єдностей у драматургії тощо). Усе це накладає на твори класицистів відбиток холодної безпристрасності та надмірної логічності.

В. Мартинов пише: «Усе, що виражено туманно, неясно, багатозначно, з точки зору класицизму сприймається як потворне... Мистецтво обмежувалося суворою регламентацією з боку розуму і було покликане демонструвати точний аналіз зображуваного світу. Головне завдання митця — переконувати логікою думки... Класицизм намагався утвердити такий тип краси, в якому, за словами давньоримського архітектора Вітрувія, неможливо нічого змінити, ні додати, ні відняти, не порушивши цілого».

Із ученням про абсолютність ідеалу прекрасного і з раціоналізмом класицистів пов'язане їхнє розуміння **універсальних типів**

людських характерів. Спираючись на трактат давньогрецького філософа Теофраста «Епічні характери», класицисти стверджували незмінність людської вдачі. Тому класицистичні образи відрізняються абстрактністю й універсальністю, втілюючи лише загальні риси, а не індивідуальні ознаки. Персонажі здебільшого схематичні, у кожного з них підкреслюється якась одна провідна риса (честь, обов'язок, хоробрість, лицемірство, жадібність тощо).

Характери у класицизмі чітко поділяються на позитивні та негативні, що має виконувати певні виховні завдання. **Ідеалом класицизму** була людина сувора, вольова, яка ставила державні інтереси вище особистих. Якщо в мистецтві Середніх віків людина співвідносила своє життя із Богом, а в культурі Ренесансу людина відчула силу власних можливостей, то в класицизмі всі вчинки та дії героїв обумовлюються суспільною необхідністю, справою почесного служіння монарху та державі. Понад усе в героях класицизму цінувалося верховне начало — розум, який усвідомлювався як чинник високої духовності й моралі.

Класицисти вважали людські пристрасті виявом стихійного, руйнівного начала. Вони вважали, що тільки розум може дати людині найвищу мету життя. В оцінці особистості важливу роль відігравали моральні принципи, поняття про норми поведінки та доброчесності. У творах класицистів маємо різке протиставлення добра і зла, піднесеного і буденного. Основний зміст їх складала протиріччя між природними бажаннями людини і громадським обов'язком, пристрастями й розумом. Герої класицизму жертвували собою заради обов'язку, а якщо й віддавалися пристрастям, то це призводило їх до трагедії.

Драматичні твори (трагедія, комедія) підпорядковуються **правилу трьох єдностей** — часу, місця, дії. П'єса показувала події, які відбувалися протягом одного дня і в одному місці.

Струнка композиція твору була засобом виявлення логіки задуму автора та певних рис персонажів. Художні твори відповідали правилам симетрії, гармонії всіх елементів, що відображали важливі й сповнені мудрості події буття.

Для класицизму загалом характерні аристократизм, орієнтування на вимоги та смаки вищих верств суспільства, хоча деякі представники класицизму (наприклад, Мольєр) порушували це правило.

Зображувані події митці оцінювали передовсім за їх **суспільним значенням**. Вони вважали, що головне завдання мистецтва — навчити людей бути щасливими, дати їм певні норми для насліду-

вання у поведінці та вчинках. Представники класицизму були переконані в існуванні двох головних умов людського щастя — суспільної (підкорення державним інтересам) та етичної (підкорення пристрастей розуму). Тому всі жанри класицизму відзначаються дидактичністю, прагненням повчати. При цьому митці повчали всіх — від короля та дворянства до представників третього стану, намагаючись наблизити до життя свій ідеал.

Естетичну цінність для класицистів становило лише вічне, непідвладне часу, зокрема твори античності. Наслідуючи давніх авторів, класицисти самі створювали «вічні» образи, які назавжди увійшли до скарбниці світової літератури (Тартюф, Сід, Горацій, Федра, Андромаха, міщанин-шляхтич, скнара, недоросток та ін.). Класицистичні твори стали торжеством гармонії, розуму і порядку над хаосом і суперечностями буття.

Класицисти втілювали у мистецтві ідеал прекрасного, що різко відрізнявся від реальної дійсності, але від цього не ставав менш величним.

Класицизм виявився у різних видах мистецтва. У літературі його представляють Ф. Малерб, Ф. Ларошфуко, П. Корнель, Ж. Расін (Франція), М. Ломоносов, Г. Державін (Росія) та ін.; у живописі — Н. Пуссен, К. Лоррен, К. Желле (Франція), К. Брюллов, О. Іванов (Росія) та ін.; в архітектурі — Л. Лево, А. Ленотр, Ж. Ардуен-Мансар, К. Перро (Франція); у музиці — Ж.Б. Люлі (Франція) та ін.

Класицизм — це мистецтво піднесеної думки і гармонії, потяг до впорядкування життя на противагу хаосу. Це приклад високої краси, що відображає одвічне прагнення людства до абсолюту.

ЛІТЕРАТУРА

- Кирилюк З. В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Відродження. Бароко. Класицизм. — Тернопіль, 2002.
- Леонов С. Література класицизму в шкільному изученні. — М., 1997.
- Мартынов В. Мировая художественная культура. — Минск, 1997.
- Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981.
- Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. — Харків, 2003.
- Пушкарская В. М. Изучение классической зарубежной литературы в школе. — К., 1983.

ПРОСВІТНИЦТВО

Доба Просвітництва відзначається строкатістю в ідейному та художньому плані. Просвітництво не створило якогось одного художнього напрямку чи стилю. У цей час розвивалися просвітницький класицизм, просвітницький реалізм, сентименталізм, рококо, преромантизм. І все ж таки попри всю розбіжність в ідейних та естетичних поглядах, представників Просвітництва єднає дещо спільне, що дозволяє виокремити цю добу в історії духовної культури людства.

Історичні умови та провідні концепції Просвітництва

XVIII століття — епоха великих соціальних зрушень у країнах Європи. Головною ознакою доби стала криза феодальної системи і формування буржуазних стосунків. У 1688–1689 роках спалахнула буржуазна революція в Англії, у 1789–1794 роках — Велика Французька революція, в інших країнах теж розпочалися процеси розбудови нових державних устроїв. На арену політичної боротьби вийшли представники третього стану. «Усе рухалося, вирувало, було охоплено думкою, як жити далі», — писав про свою епоху Вольтер.

У цей час переосмислювалися колишні соціальні відносини і висувалися нові концепції подальшого розвитку світу. У XVIII ст. відбувся *глобальний переворот у сфері ідеології*. Якщо XVII століття було *добою абсолютизму*, то XVIII ст. стало віком філософії. *Філософія* відіграла провідну роль у духовному житті європейських країн. Саме вона, а не релігія, посіла тепер перше місце в культурі людства, визначала його свідомість. Становлення капіталістичних відносин також безпосередньо залежало від змін у світоглядній сфері. Так, Велика Французька революція стала закономірним результатом ідейних шукань суспільства. А в Англії, навпаки, буржуазна революція дала поштовх до переосмислення загальної світобудови. У той час філософію розуміли як «науку про щастя» та економічне процвітання людства (Е. Е. К. Шефтсбері, французькі енциклопедисти та ін.). Філософія проникала в усі сфери суспільства й активізувала їх, кардинально впливаючи на соціальне та культурне тло епохи.

В епоху Просвітництва розгорнувся широкий ідейно-культурний рух, який охопив усі країни Європи і виявився в різних видах мистецтва, в тому числі й у літературі. За словами А. Єлистратової, література стала «передовим плацдармом, де перевірялися найно-

віші й найсміливіші погляди на людину й суспільство». Різноманітні філософські теорії знаходили відображення на сторінках літературних творів, а письменники нерідко самі ставали філософами, висуваючи власні концепції.

У цей час у філософії співіснували раціоналізм, сенсуалізм, матеріалізм, суб'єктивний ідеалізм, скептицизм, а кінець епохи ознаменувався появою трансцендентального ідеалізму. Представники Просвітництва по-різному ставилися до людини, світу, Бога. Одні з них визнавали (повністю чи частково) Бога, другі — заперечували його, треті, на противагу християнській релігії, висували «релігію серця», «релігію природи» або «релігію розуму». Не було єдності й в оцінках державного устрою. Пропонувалися різні моделі державної влади: просвічений абсолютизм, конституційна монархія, демократична республіка та ін. І все ж таки деякі ідеї були спільними для діячів Просвітництва.

Перш за все просвітелі великого значення надають *розуму*. Твір Джона Локка «Досвід про людський розум» (1691) умовно називають початком нової доби. Дж. Локк писав: «Віра не має сили авторитету перед лицем ясних і очевидних доказів розуму». У розумі просвітелі вбачали основний критерій оцінки дійсності та засіб перетворення світу. Вони стверджували великі можливості людини, яка здатна досліджувати світ і змінювати його на розумних началах. Раціоналізм просвітелів відрізнявся від раціоналізму Р. Декарта. Дж. Локк заперечував теорію вроджених ідей, проголосивши досвід єдиним джерелом здобуття знань. Англійський філософ підкреслював велику роль досвіду у формуванні людини. За його висловом, розум людини — це чиста дошка (*tabula rasa*), на якій досвід залишає свої письмена. Джерелом знань, на думку філософа, є почуття людини, її відчуття навколишнього світу і досвід його опанування.

Слідом за Локком й інші просвітелі вважали, що людину формує досвід, до того ж досвід розумний, бо розум — критерій істини і справедливості.

Представники Просвітництва засуджували існуючий суспільний устрій, як нерозумний і щиро вірили в те, що можна поліпшити світ з допомогою ідей, просвіти людей, їх розумового розвитку й морального виховання. *«Ідеї правлять світом»*, — ця думка стала своєрідним гаслом доби, коли реальною вважалася можливість побудови «царства розуму». Просвітелі утверджували пріоритет науки та моралі у суспільстві. Вони виступали з різкою критикою недосконалого суспільного ладу, соціально-політичних інститутів,

які негативно впливають на людину, і висували нові, розумні, засади перебудови суспільства. Боротьба за новий порядок мислилася як повернення до розумності й природності. Локк стверджував: «Природний стан є стан свободи, а не свавілля, він обумовлений законами природи, якій кожен повинен підкорятися; розум, що відкриває ці закони, навчає всіх людей, що ніхто не має права шкодити життю, здоров'ю, волі, майну іншого». А. Поп зазначає: «Загальний розумний порядок, з якого все почалося, міститься як у природі, так і в людині».

Отже, в епоху Просвітництва, поряд із поняттям «розум», чільне місце посідає поняття *«природа»*. Поєднання цих двох понять визначає специфіку просвітницького світогляду. Мислителі вважали природу розумною, а розум — виявом природи. У поняття «природа» вони включали не тільки природний світ, а й всю оточуючу дійсність і саму людину. Просвітителі прагнули пізнати логіку природи, збагнути її закони та животворну силу. Однак, як слушно зазначає український літературознавець Д. Наливайко, «хоча просвітителі всіляко підкреслювали наукові принципи й витоки свого філософського розуміння природи, насправді з наукою воно не мало нічого спільного, воно ближче до ренесансно-гуманістичної концепції природи, сутність його — у тій самій ідеальній інтерпретації природи як розумної і благої сили, закони й веління якої ведуть людство шляхом щастя й доброчесності».

Ж. Ж. Руссо, Й. Г. Гердер та інші вважали, що старий суспільний лад суперечить самій природі, її законам та порядку. На їхню думку, зло у житті зумовлене тим, що людство порушило природні закономірності, а суспільний устрій, побудований на брехні й насильстві, згубно вплинув на особистість. Руссо протиставляв «природну» людину «культурній» людині, наголошуючи на небезпеці відходу від природного, тобто гармонійного (такого, що відповідає законам розуму, справедливості й моралі), життя. Просвітителі наполягали на необхідності перетворення суспільства згідно із законами природи, що, за їхніми уявленнями, визначається самою будовою світу, вищою логікою буття.

Одним із центральних питань в епоху Просвітництва стала *проблема людини* та її внутрішньої, духовної природи. Просвітителі виокремили риси, які з'явилися в людині під впливом цивілізації, і дійшли висновку, що від на-родження всі люди рівні й добрі. Мудра природа наділила їх уродженням милосердя, прагненням до добра, краси, справедливості, свободи. А суспільство, на думку мислителів, спотворює людську природу, тому велику увагу вони

приділяли дослідженню впливу соціального середовища на людину. Просвітителі вірили, що людину можна морально виправити через навернення її до знань, духовних ідеалів, природних законів. Процес формування нової людини вони тісно пов'язували зі зміною суспільних порядків, але головним, на їхню думку, є все ж таки «те, що приховане в душі людини, а не навколо неї» (Г. Філдінг). Оптимістичною вірою в людину, в її природу, творчі можливості й активність просякнуто багато творів тієї доби. Просвітителі стверджували цінність особистості незалежно від її соціального походження і майнового стану. Вони були великими гуманістами, проголосивши рівність людей і право кожного на щастя.

Представники Просвітництва виступали як **«громадяни світу»**, вірили у можливість з'єднання всього людства на основі розуму й природи. Німецький письменник Ф. Шиллер зазначав: «Я пишу як громадянин світу, котрий не служить жодному князю». Італійський драматург К. Гольдоні у посвяті до однієї зі своїх комедій писав: «Письменники всіх країн складають єдину республіку і завдяки цій прекрасній матері є її громадянами й братами. Віддаленість території, різниця у кліматі, несхожість мови не роблять різними серце й дух, і вчені, котрі живуть у різних містах, провінціях і країнах усього світу, ставляться один до одного як жителі однієї країни, що мешкають у різних будинках. Тому помиляється той, хто зневажає інші народи, поважаючи тільки свій власний, але не менше помиляється той, хто вихваляє іноземців, зневажаючи співвітчизників».

Цілком закономірно, що, проголосивши перевагу розуму та природи, просвітителі звернулися до самого життя. На протигагу уможлидним схемам і концепціям, що панували в епоху класицизму, у мистецтві Просвітництва висвітлюються **реальне життя людей**, соціальні умови формування особистості. Особлива увага приділяється представникам третього стану, які, ставши «справжніми героями дійсності», стали героями й у мистецтві. Митці оспівували їхню енергію, активність, здатність перетворювати життя довкола (Д. Дефо, Дж. Свіфт та ін.), уважно придивлялися до внутрішнього світу людини.

Великого значення мислителі й митці Просвітництва надавали вихованню. Вони розуміли його в широкому плані — це і освіта людини, і її моральний розвиток, і навчання нормам поведінки у суспільстві тощо. Просвітителі повчали всіх — від представників народу до монархів. А література і мистецтво розглядалися ними як засоби поширення ідей, здатних змінити світ і людину. Тому

літературні твори в добу Просвітництва набувають **філософського спрямування й дидактизму**. Вони вчили мислити, впливали на почуття, формували свідомість нової людини. Так, Вольтер писав: «Істинна трагедія є школою добродетності. Різниця між трагедією і виховними книгами полягає в тому, що у трагедії повчання пропонується ідеєю «Д. Дідро пішов далі, проголосивши обов'язкову підпорядкованість усього мистецтва моралі. Г. Е. Лессінг критикував погляд на мистецтво як на яскраву забавку, розвагу для народу: «Геній має на увазі більш глибокі й піднесені цілі: навчити нас, що ми повинні робити і чого не повинні; ознайомити нас з істинною суттю добра і зла, пристойного і смішного; показати нам красу першого в усіх його сполученнях і наслідках... і з'ясувати, навпаки, неподобство останнього... і постійно показувати ці предмети в їх справжньому світлі, щоб ми не захоплювалися фальшивим блиском».

Метою суспільного виховання в добу Просвітництва стало формування людини-митця, бо «мистецтво» набуло в той час досить широкого значення і включало також поняття ремесла, мореплавства, лікування тощо. **Мистецтво** символізувало найвищий ступінь досконалості. Мірабо зазначав: «Найвільніші й найщасливіші нації — це ті, які щедріше заохочують таланти. Ентузіазм у мистецтві живить ентузіазм патріотизму».

Просвітители прагнули бачити в людині «природну» особистість (Ж. Ж. Руссо), поєднання «краси й добра» (Й. Й. Вінкельман), «розумну» істоту (Вольтер), «практичну» людину (Д. Дефо), «справедливу» людину (Д. Дідро), але всіх їх об'єднує розуміння **залежності суспільного життя від виховання людини**. Вольтерові належить відомий вислів: «Чим людина розумніша, тим вона вільніша». Отже, представники Просвітництва щиро вважали, що ідеї розуму та природи, які вони поширювали, здатні змінити людську натуру, а через неї — й увесь світ.

Весь пафос Просвітництва полягає у програмі оновлення життя, формування нової людини, утвердженні нових ідеалів і цінностей, нових стосунків між людьми і концепцій, які, на думку мислителів, мали призвести до загального добра й всесвітньої гармонії.

Дух Просвітництва знайшов відбиток у філософії (Дж. Локк, К. А. Гельвецій, А. Баумгартен, Е. Е. К. Шефтсбері та ін.), літературі (Вольтер, Д. Дідро, Ш. Л. Монтеск'є, Дж. Свіфт, Д. Дефо, Г. Філдінг, Й. В. Гете, Ф. Шиллер, Г. Е. Лессінг, Й. Г. Гердер та ін.), живописі (В. Хогарт, Т. Гейнсборо, Ж. Б. Грез, Ж. Б. С. Шарден та ін.), музиці (Й. С. Бах, Й. Гайдн, К. В. Глюк та ін.), скульптурі (Е. М. Фальконе, Ж. А. Гудон).

У XVIII ст. паралельно розвивалися три основні художні напрями — просвітницький класицизм, просвітницький реалізм і сентименталізм. Дещо осторонь стояло мистецтво рококо, тісно пов'язане з бароко. Наприкінці століття виник преромантизм, що став підґрунтям романтичного напрямку, який зайняв домінуючі позиції у першій половині XIX століття.

Просвітницький класицизм

Просвітницький класицизм продовжував традиції класицизму XVII ст., але на новій основі. Відродження класицизму в XVIII ст. багато в чому обумовлене «культу розуму», який панував у добу Просвітництва. Просвітителі прагнули досліджувати людські вчинки і пристрасті, соціальне середовище, взаємозв'язок людини й світу. Звідси в їхніх творах з'являється раціоналістичний аналіз мотивів і наслідків діяльності особистості, глибоке висвітлення тих чи інших рис людини та дійсності, засоби художньої типізації з чітким виділенням суттєвого в характерах персонажів та художньому просторі. Представники просвітницького класицизму віддавали перевагу об'єктивним законам мистецтва, що спиралися на розум. Вони тяжіли до загального, а не індивідуально-конкретного, зберігали жанрову ієрархію та гармонійність у побудові творів. Велику роль художники відводили ідеї, що ставала змістовим і структурно організуючим центром їхніх творів. Література просвітницького класицизму була рупором філософських та політичних ідей, з допомогою яких просвітителі намагалися виховати нову людину і змінити світ. Саме цим пояснюється дидактичний характер їхніх творів. Класицисти XVIII ст. прагнули повчати людей, формувати нові моральні цінності та ідеали. Тому літературні жанри нерідко набували відкрито полемічного або публіцистичного характеру. Улюбленими жанрами письменників були трагедії, епопеї, оди та ін. Монологи героїв, філософські диспути, авторські відступи та настанови мали сприяти активному втіленню в життя просвітницьких ідей.

Однак, окрім *традиційних рис класицизму* (раціоналізм, перевага загального над особистим, гармонійність побудови, дидактизм), що сформувалися ще в XVII ст., у просвітницькому класицизмі з'являються нові ознаки. Перш за все змінюється сам зміст творів: якщо в XVII ст. письменники проголошували ідею служіння монарху й державі, то в наступному віці стверджується вже думка про необхідність служіння всьому суспільству, справі свободи й справедливості. Герої просвітницьких творів захоплені ідеєю

зміни існуючого порядку і встановлення замість нього більш розумного і гуманного. Звідси походить критичний пафос багатьох творів просвітницького класицизму, наближення їхніх сюжетів до тогочасної дійсності. Змінюється і природа конфліктів: митці зосереджують тепер увагу не на боротьбі пристрастей й обов'язку, а на тих конфліктах, які виникають внаслідок зіткнення героїв із недосконалим суспільством і труднощами при виконанні ними свого гро-мадського обов'язку. Проблематика творів стає більш актуальною, соціальне значущою. Питання, які висвітлюються, не втрачаючи тісного зв'язку з конкретною дійсністю, набувають філософського змісту, важливого для всіх країн і народів.

Автори надавали своїм творам практичного значення. Вони розглядали їх як наочне узагальнення «зла» і «добра», як певну дидактично-моралізаторську настанову, керівництво до дії для всього людства. Такий прагматичний характер мистецтва класицистів XVIII століття визначався пафосом перетворення суспільства, що становив дух Просвітництва.

На відміну від класицистів XVII століття, які орієнтувалися на смаки вищих верств суспільства, представники просвітницького класицизму виражали інтереси третього стану, що вийшов у цей час на арену політичної боротьби. Вони обстоювали думку про те, що особистою справою кожного громадянина має стати служіння свободі і встановленню «царству розуму» на землі. Герої, взяті з реальної дійсності, ставали уособленням суспільного обов'язку, відповідального ставлення до життя, суворої дисципліни, доброчесності. Піднесені й гармонійні образи мали виховувати читачів у душі відданості й самопожертви заради загального добра.

Великий вплив на просвітницький класицизм, як і на класицизм XVII століття, мала *антична спадщина*. Однак представники Просвітництва переосмислювали її, пристосовуючи до нових світоглядних концепцій доби. Так, Д. Дідро мріяв про відродження грецького мистецтва як засобу естетичного й морального виховання народу. Він тлумачив античність у просвітницькому плані, пов'язуючи її із завданнями боротьби за соціальну перебудову суспільства. Звідси випливають вимоги суворої регламентації, гармонійності мистецтва: «Малювати так, як говорили у Спарті». Література просвітницького класицизму тяжіла до місткості та емоційної виразності форм при лаконізмі художніх засобів.

Г. Е. Лессінг також убачав в античності загальнолюдський ідеал прекрасного, що ґрунтувався на розумі й втілювався в нормах і образах античного мистецтва й поезії. Велику роль в опануванні

класицистами нового часу античної спадщини відіграли праці німецького філософа і теоретика мистецтва Й. Й. Вінкельмана, що стали відомими за межами Німеччини й сприяли становленню напрямку. У трактаті «Думки щодо наслідування грецьких творів у живописі та скульптурі» Вінкельман писав: «Єдиний шлях для нас зробитися великими і, якщо можливо, навіть неперевершеними, - це наслідування древніх». Сутність мистецтва, з точки зору філософа, полягає у наслідуванні природи, яке може бути або спрямоване на якийсь предмет (так виникає схожа копія), або узагальнювати спостереження над багатьма предметами (так виникає ідеальне зображення). Другий шлях Вінкельман вважав більш плідним. Отже, вихідною позицією в концепціях філософа було поняття «узагальнена краса», образ, що «творить з допомогою розуму духовна природа»: «Пензель, яким працює художник, слід завчасно окропити розумом». Поняття краси (ідеальної, «розумної» краси) Вінкельман поширює і на людину. Ідеал особистості він знаходить у мистецтві Стародавньої Греції, зокрема в образі Філоктета, героя однойменної трагедії Софокла, та у скульптурній групі «Лаокоон», виконаній митцями з острова Родос. Вінкельман був певен, що основою для формування ідеальної людини є демократичний лад, бо краса з'являється лише там, де є свобода: «Свобода, що царювала в державному устрої країни, була однією з причин розквіту мистецтва в Греції». Підкреслюючи героїчний і демократичний характер античної спадщини, німецький теоретик мистецтва надавав їй великого значення в боротьбі проти існуючого ладу і встановленні справедливого порядку, завдяки якому розквітне пишним цвітом духовна краса людини і утвердяться розум та гармонія в стосунках між людьми.

Просвітницький класицизм знайшов утілення у «вольтерівському класицизмі» (Вольтер, А. Поп та ін.), «веймарському класицизмі» (Й. В. Гете, Ф. Шиллер), а наприкінці XVIII ст. сформувався так званий неокласицизм (А. Шеньє, Д. Паріні, Жан-Поль та ін.). На останньому етапі просвітницький класицизм, на відміну від французького, не обтяжувався естетичними нормами, а тяжів до жанрового розмаїття, масштабності образів, вільної композиції.

Окрім літератури, класицистичний тип творчості поширився і на інші види мистецтва XVIII ст.: живопис (Ж. Л. Давід, Д. Рейнольдс), графіку (Д. Піранезі), музику (К. В. Глюк) та ін.

В епоху Просвітництва класицизм став особливо *дієвим*, пов'язаним з актуальними проблемами того часу, боротьбою за нове суспільство. Яскравим свідченням цього є те, що він став домі-

нуючим напрямом в літературі і мистецтві в період Великої Французької революції 1789–1794 років.

Громадянська спрямованість, політичний характер ідей і настроїв, експресивність їх вираження у містких і патетичних формах, широке використання античних мотивів та образів, тяжіння до масовості мистецтва — усе це якнайкраще відповідало духу Просвітництва, завданню перетворення дійсності, яке висунули митці й філософи.

Просвітницький реалізм

Просвітницький реалізм, в основу якого був покладений *принцип наслідування природі*, став виявом реалістичного типу творчості. Д. Дідро закликав вивчати природу, уважно придивлятися до її життя і законів. У «Досвіді про живопис» він писав: «Чим досконалішим є наслідування, тим більше воно відповідає першозразку, тим більше воно нас задовольняє». Письменник-філософ підкреслював *пізнавальну функцію мистецтва*: воно має в художній формі досліджувати життя й людей, бо тільки так краса може поєднатися з істиною. «Краса у мистецтві, — зазначав Дідро, — має таку саму основу, як і істина в філософії. Що таке істина? Відповідність наших суджень явищам. Що таке краса наслідування? Відповідність зображення предмету». Дідро проголосив необхідність аналізу соціального середовища і внутрішнього світу людини: «Нехай він (митець — *авт.*) стане філософом і нехай зазирне в самого себе, нехай побачить там людську природу». Разом з тим він писав: «Нехай він глибоко вивчить суспільні шари, нехай пізнає їх призначення і вагу, їх негаразди і переваги».

Г. Е. Лессінг також обґрунтовував думку про те, що «мистецтво за нових часів надзвичайно розширило свої межі, воно наслідує тепер усю видиму природу, в якій краса складає лише малу частку». Лессінг уважав, що мистецтво має відображати всі прояви життя — не тільки прекрасне, а й потворне, непривабливе. Він закликав митців проникати в усі галузі суспільства і достовірно відображати їх. Статичності класицизму філософ протиставив динамізм нового мистецтва. У пафосі руху, дії, боротьби, на його думку, і виявляється справжня краса — жива і правдива, а не холодна й абстрактна, як у класицистів. *Правдивість мистецтва* — основний естетичний принцип Лессінга: «Не може бути величним те, що неправдиво». Утім, він застерігав проти простого копіювання дійсності: «Вигадувати й наслідувати, маючи певну мету, — це діяльність, що відрізняє справжнього генія від маленьких художників, які вигаду-

ють лише задля того, щоб вигадувати, наслідують лише задля того, щоб наслідувати». Великого значення митець надавав типізації, у якій, на його думку, і виявляється правдивість характерів та ситуацій. З його погляду, митець повинен зображувати не окремі вчинки однієї людини, а те, як «може вчинити будь-яка людина нашого часу», звісно, відповідно до свого суспільного стану й морального розвитку («людина з певним характером за певних умов»).

Представники просвітницького реалізму обрали головним об'єктом зображення *суспільне життя свого часу*, їх цікавили різні сфери соціального буття, стосунки між різними соціальними верствами, вплив середовища на людину. Оскільки просвітителі прагнули змінити існуючий лад, вони намагалися глибоко вивчати умови життя людей, аби потім визначити шляхи поліпшення їх існування. Тому соціальний аналіз посідає центральне місце в художній системі просвітницького реалізму. Мистецтво його представників відзначалося конкретністю, розмаїттям фактів, узятих із реального життя, і водночас прагненням узагальнити і проаналізувати свої спостереження, знайти типове в індивідуальному, визначити закономірності суспільного розвитку. Тому не випадково у просвітницькому реалізмі на перший план виходить роман з його аналітичністю та всебічним зображенням дійсності.

Письменників, що належали до цього напрямку, відзначає інтерес до приватного життя людей, їхнього побуту, подій особистого значення. Це обумовило появу таких жанрів, як «міщанська драма», «сльозна комедія», що відображали тогочасну дійсність.

Досліджуючи суспільне життя, митці виявляли в ньому чимало негативних рис. І вони сміливо виступали із соціальною критикою, викриттям несправедливих порядків і вад суспільства та їх згубного впливу на людину. «Правда відкрила їм очі на світ і людство», — слушно зазначає літературознавець В. Жирмунський. Реалістичні просвітителі виступали борцями проти всього нерозумного, антигуманного, утверджували в літературі *тип активного, діяльного героя*. Такий тип вони знайшли у представниках третього стану. На сторінках творів просвітителів з'явилися звичайні люди зі звичайного життя. Митців цікавила доля простої людини у її зв'язках із суспільством. Герої просвітницького реалізму потрапляли у складні соціальні умови та ситуації, вони немовби випробовувалися на моральну стійкість (Робінзон Крузо, Гуллівер, Том Джонс та ін.), але письменники вірили в духовну природу людини, її творчі можливості, здатність подолати труднощі і перетворити себе та світ. Поява таких героїв зумовила демократизм творчості реалістів-про-

світителів. «Вони оспівували реальну людину, яка може стати на повний зріст і вповні виявити свою людську сутність, дбаючи вже не тільки про себе, а й про інших», — відзначає В. Гриб.

Новим для літератури цього періоду було те, що характер героїв зображувався в його еволюції, у зв'язках із природним та соціальним середовищем. Людина виступала носієм типових, родових якостей.

Особливу увагу представники просвітницького реалізму приділяли **проблемі виховання людини**, становленню її характеру в певних умовах. Однак, як зазначає М. Берковський, «останнє слово в сюжеті належить більш оптимістичним силам — тут уже не влада, не багатство, не суспільне становище зумовлюють розв'язку колізії, а внутрішня стійкість людини, її природне право й закон суспільної гармонії». Звідси випливають певна ідеалізація героїв та дидактизм творів цього напрямку.

У літературі просвітницький реалізм розвивався у взаємодії з іншими напрямами (цим пояснюються коливання деяких письменників між класицизмом і реалізмом, реалізмом і сентименталізмом). Він став початковим етапом формування художньої системи реалізму ХІХ століття і тому не досяг властивої останньому всебічності й всеосяжності зображення дійсності, історизму, багатогранності характерів, однак це аж ніяк не применшує здобутків представників просвітницького реалізму, їхня творчість стала новим словом у літературі, відкривши міметичні засоби зображення дійсності (зображення життя у формах самого життя), які знайшли свій розвиток пізніше. Вони безпосередньо наблизилися до реального життя і розробили художні способи його відображення, поєднавши мистецтво з актуальними проблемами тогочасної дійсності. Представниками просвітницького реалізму в літературі були Д. Дідро, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, Р. Б. Шерідан та ін. Реалістичні тенденції виявилися також в інших видах мистецтва, наприклад, у живописі (В. Хогарт, Ж. Б. С. Шарден).

Сентименталізм

Не менш важливу роль у культурному житті Європи того періоду відіграв сентименталізм, який, на противагу **«культу розуму»**, утверджував **«культ почуттів»**, **«культ серця»**. Цей напрям здобув свою назву від твору англійського письменника Л. Стерна **«Сентиментальна подорож»** (1768) і поширився в різних жанрах — у повістях, романах, мелодрамах тощо.

Сентименталізму притаманні такі *рис*, як увага до внутрішнього світу людини, возвеличення почуттів, підкреслене емоційне начало, апологія задушевності, простоти й природності. Тогочасне письменство відкрило здатність простої людини до глибоких почуттів, пристрастей й переживань. Життя людського серця стало головною об'єктом зображення сентименталістів. Мистецтво їх відзначається глибоким *демократизмом*. Вони проголосили цінність людської особистості незалежно від її соціального стану, і ця цінність визначалася передусім порухами душі, природністю й щирістю почуттів. Увага до внутрішнього життя людини зумовила посилення психологічного, суб'єктивно-го начала в літературі.

Філософським підґрунтям сентименталізму став *руссоїзм*. Ж. Ж. Руссо обстоював право мистецтва на зображення почуттів. Він утверджував багатство людської особистості, невичерпне розмаїття її пристрастей. Абсолютизації розуму в класицизмі митець протиставив інший абсолют — серце. Саме цей абсолют, на його думку, визначає духовне і соціальне життя людини, скеровує її вчинки і відкриває шлях до пізнання істинного й прекрасного. Руссо пропонував письменникам зображувати звичайну просту людину, працювиту, добродішну й моральну.

У своєму романі «Еміль, або Про виховання» Руссо виступив проти уявлення, що гарний смак властивий тільки освіченій меншості. Він радив своєму героєві, Емілю, вивчати поезію, читати книги, а головне — звернутися до природи, бо віддалення від неї, з погляду автора, спотворює людські смаки. Надзвичайний вплив на духовне життя епохи справила «Сповідь» Руссо, в якій показана цінність неповторної, унікальної особистості. Закликаючи митців відмовитися від зайвої героїки та піднесеної патетики, письменник-філософ обстоював принципи простоти, ясності, доступності стилю, натуральності у зображенні життєвих явищ, щирості в емоційному тоні оповіді. «Культ серця» в теорії Руссо органічно поєднувався з «культу природи», оскільки, на його думку, тільки на лоні природи і в тісному зв'язку з нею людські почуття розвиваються вільно й природно. Ця думка становить головну тему роману «Юлія, або Нова Елоїза». Руссо вважав, що природа — мудрий учитель людини, порадник у сердечних справах, утілення гармонії і приклад для наслідування. Ідеалом митця була «природна» людина, яка перебуває у злагоді з природою і, зберігаючи в душі вроджені начала добра, протистоїть згубному впливу цивілізації, живе напруженим духовним життям, прислухаючись до голосу серця.

Якщо у просвітницькому реалізмі переважав соціальний аналіз, то сентименталісти глибоко досліджували почуття людини. Представники даного напрямку покладали великі надії на внутрішні можливості особистості в процесі перетворення життя. А щоб розкрити цей духовний потенціал, треба «виховати серце» і збудити душу людини, сповнити її високих поривань шляхом навернення до природи. **Виховання почуттів** безпосередньо пов'язувалося з протистоянням негативному впливу середовища. У творах сентименталістів знайшла відображення висока культура почуттів, благородство людської натури, краса духовного життя особистості.

Найяскравіше розвинувся сентименталізм в Англії (Л. Стерн, С. Річардсон), Франції (Ж. Ж. Руссо), Росії (М. Карамзін). Цей напрям був досить плідним у живописі (Т. Гейнсборо) та інших видах мистецтва.

Преромантизм

В останній третині XVIII століття в європейських літературах виник преромантизм, який виявився у творчості німецьких поетів — представників «Бурі й натиску», в англійській поезії тощо. Із сентименталізмом преромантизм єднає **увага до почуттів людини, культ особистості та природи**, але, на відміну від сентименталістів, провісники романтизму наголошували на **стихійності, непізнаності, ірраціональності людських почуттів**. Якщо сентименталісти прагнули досліджувати людську природу, то зачинателі романтичного напрямку зробили акцент на **втаємниченні духовного життя особистості**. Думка про загадковість людини та світу згодом знайшла подальший розвиток у романтизмі XIX ст.

Рококо

Окремо від основних художніх напрямів доби розвивалося мистецтво рококо, в якому літературознавець Д. Наливайко справедливо вбачає «опозицію до ідеології Просвітництва». Справді, якщо дух Просвітництва визначав пафос перетворення суспільства, то представники рококо намагались уникнути суспільних проблем, вони втілювали в мистецтві **красу й насолоду**, аж ніяк не пов'язані з соціальним життям, а цінні, на їхню думку, самі по собі.

Рококо сформувалось у Франції періоду Регентства, поширившись звідси в інші країни. На той час процес формування абсолютистської держави був завершений, тому героїка класицизму відійшла на другий план. Громадянські проблеми поступилися місцем **гедоністичним мотивам**.

На протигагу загальній демократизації мистецтва в епоху Просвітництва, творчість митців рококо була більш вузькою, камерною, інтимною.

Вони орієнтувалися на смаки аристократії, а тому їхні твори відзначаються особливою **вишуканістю** та **витонченістю форм**, пишністю й багатством засобів художньої виразності. Для даного стилю характерні естетизм, святковість, декоративність, театральність, увага до найменших дрібниць. Художники вважали, що витвір мистецтва має радувати й вражати зір, слух та уяву, нагадуючи про насолоди життя — красу, кохання тощо.

Мистецтво рококо зображувало життя приємним, вишуканим, красивим. Тому не випадково в ньому переважали **анакреонтичні мотиви**. Митці віддавали перевагу любовним, еротичним сюжетам. За об'єкти зображення обиралися образи, явища й події, позбавлені політичного змісту.

Рококо тісно пов'язане з бароко своєю асиметричністю, несталістю форм та ліній, стихійністю, ірраціоналізмом творчості. Представники цього стилю збагатили мистецтво новими зображально-виражальними знахідками, їхні твори вражали розмаїттям форм та засобів художнього мовлення.

У літературі стиль рококо позначився на творчості П. О. Бомарше, Д. Дідро, Х. М. Віланда, Ф. М. Вольтера, на ранній ліриці Й. В. Гете, анакреонтичних творах М. Ломоносова. У живописі його репрезентують Ж. А. Ватто, Ф. Буше. Стиль знайшов своє втілення також в архітектурі, скульптурі, музиці, предметах побуту, інтер'єрі тощо.

ЛІТЕРАТУРА

Безвершук Ж. О. Історія і теорія світової та вітчизняної культури. — К., 1991.

Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981.

Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. — Харків, 2003.

РОМАНТИЗМ

Починаючи з останнього десятиліття XVIII ст. і в першій третині XIX століття у європейських країнах (пізніше в США) виникає і швидко утверджується романтизм. Його появу більшість дослідників називають романтичною революцією в художній культурі людства. І для цього є певні підстави. Романтики докорінно змінили ставлення до оточуючого світу, до мистецтва, до творця та його ролі в суспільстві, а головне — висунули принципово новий погляд на особистість та її проблеми. Вони відмовились від уявлення про незмінні якості і постійну залежність людини інших сил (від Бога, суспільних обставин, фатуму тощо), вбачаючи в ній абсолютну свободу, безмежність проявів внутрішнього світу, небачені можливості для саморозвитку й одухотворення дійсності.

Історія виникнення

Поява і розвиток романтизму обумовлені багатьма чинниками: естетичними, світоглядними, суспільно-політичними.

На думку Д. Наливайка, елементи романтизму простежуються вже у творах неокласицизму, який панував у деяких європейських країнах, починаючи з другої половини XVIII століття. Це яскраво засвідчила, наприклад, творчість Жана Поля, у якого з'явився новий, «дивакуватий» герой, а романи будувалися всупереч класичним канонам — у довільній формі (на зразок творів Стерна). Жан Поль у своїй «Підготовчій школі естетики» (1804) оголосив поезію духовним наслідуванням природи. Цю тезу, що походила ще від Аристотеля, романтики взяли за один із провідних принципів свого мистецтва. Проте романтизм став запереченням *естетики класицизму*. Романтики відкидали будь-які канони в мистецтві, в тому числі правило трьох єдностей, жанрову ієрархію, статичність характерів, домінування якоїсь однієї риси при зображенні образів, регламентацію мови тощо. На відміну від класицистів романтики висунули ідею про абсолютну свободу митця, його творчу волю й незалежність від усіляких обмежень у літературній праці. Замість однозначних і статичних образів класицистів вони ввели в мистецтво нового героя — духовно багату особистість, що відзначається безкінечністю проявів свого внутрішнього світу, здатністю до саморозвитку, самозаглиблення, самооцінки й самоудосконалення.

Розглядаючи історію виникнення романтизму, не можна обійти й *здобутки письменників доби Просвітництва*, зокрема Й.В.

Гете і Ф. Шиллера. У їхніх творах формуються елементи романтичної естетики. Митці багато зробили для відтворення складного й багатогранного життя людини. Вони возвеличили силу людського духу, могутність розуму в осягненні світу й природи. Вони утверджували волю особистості та велику роль мистецтва, творчості. Гете, Шиллер, поети «Бурі й натиску» збирали фольклор і широко використовували його в художній літературі. Цю плідну працю продовжували потім письменники-романтики.

На формування романтизму вплинули й досягнення сентименталістів, зокрема їх увага до внутрішнього світу особистості, культ природної людини, проголошення пріоритету почуттів над розумом.

Величезне значення для формування романтизму мала ідеалістична філософія. І. Кант підходив до явищ дійсності та людини з позицій дуалізму. З його точки зору, світ має певні межі і водночас він безкінечний, на людину впливають умови існування і разом з тим вона вільна у своїх почуттях і вчинках. Як відомо, у романтизмі також поєдналися різнорідні начала: історизм та універсалізм, земне й піднесене, конкретне й абстрактне, дійсність та ідеал тощо. В основі «Науковчення» (1794) Й. Г. Фіхте лежить теорія суб'єктивного ідеалізму. Філософ зробив спробу вивести все розмаїття форм пізнання з одного — суб'єктивно-ідеалістичного начала. Він вірив, що людина — абсолютний активний суб'єкт, здатний одухотворити світ. Думку про «внутрішню» (духовну) активність особистості підхопили письменники-романтики, надавши людині безмежні права в осягненні й перетворенні себе і світу.

У Німеччині, в Ієні, 1797 року навколо братів Августа і Фрідріха Шлегелів згуртувалося товариство письменників і вчених, серед яких були Новаліс, Л. Тік, В. Ваккенродер, філософи Ф. Шеллінг та Й. Фіхте. Близькими за поглядами були до цього гуртка поет К. Брентано і філософ Ф. Шлеєрмахер.

Перший систематичний виклад романтичної теорії належить Ф. В. Шлегелю. У своїх «Фрагментах» (1797–1798) він абсолютизує окрему особистість, наголошуючи на тому, що романтизм створює зовсім новий порівняно з літературою класицизму тип героя: він, на відміну від колишніх персонажів, неповторна особистість, і він сам уже диктує дійсності свої закони (а не змушений вчиняти так, як того вимагали закони дійсності). Ф. Шлегель також обґрунтував принцип історизму, згідно з яким кожне явище повинно розглядатися в розвитку, а також вимогу зв'язку літератури з дійсністю. Філософ підкреслював «універсальність» романтичної літератури, яка, на його думку, покликана осягнути універсальні, всезагальні

закономірності світобудови, а творча інтуїція, за його словами, є найдосконалішим і найповнішим засобом пізнання. У зв'язку з «універсальністю» мистецтва Ф.Шлегель привертає увагу письменників до міфологічної типізації. Філософ вважає міфологічний образ виявом цієї універсальності, оскільки він містить у собі певне поняття, категорію.

А. В. Шлегель у берлінському та віденському курсах лекцій не просто обстоює ідеї свого молодшого брата, а висуває ряд принципово нових ідей: теорію про активну, перетворюючу роль мистецтва по відношенню до дійсності, а також теорію контрастів.

Ф. Шеллінг, котрий у 1790-ті роки виступив з низкою філософських робіт, розвинув філософію природи, утверджуючи думку про її динаміку через боротьбу суперечностей. Саме з його праць романтики запозичили ідеї про безмежність проявів природи, панування в ній різних стихій, про багатство й неповторність її форм.

Актуальними для романтизму були й думки Ф. Шеллінга про «рефлексію» свідомості (тобто занурення у власне «я» з приводу своєї діяльності), про пріоритет інтуїції у пізнанні світу, про свободу виявлення особистості. Шеллінг розробив також «філософію тотожності», що стала важливою для формування світоглядних засад романтизму. Головна проблема даного вчення — це ідея тотожності об'єкта і суб'єкта, а вищим законом проголошується закон тотожності єдиного розуму із самим собою. Велике значення філософ надавав природі. На його думку, природа дає зразок пізнання світу у всіх його проявах, цілісності й багатогранності, тому для пізнання світу, як уважав Шеллінг, треба обирати такі засоби, які б не зводилися до чистої логіки, раціональної схеми, зокрема інтуїцію, «відкриття» (прозріння), що шукають істину за межею раціонального — у сфері почуттів, надсвідомого.

Формуванню романтизму сприяла і філософія Просвітництва. Зокрема романтики певною мірою спиралися на *руссоїзм* — філософію Ж.Ж. Руссо, особливо на його ідеї про протиставлення природи й цивілізації, людини «природної» і людини «культурної» («штучної»). Слідом за Руссо вони відмовлялися від раціонального розуміння людської природи, утверджували велику роль почуттів у формуванні особистості й осягненні нею світу.

Підґрунтям романтизму стала й *теорія Й. Гердера*, котрий висував цілу програму оновлення мистецтва шляхом звернення до народно-національних витоків. Він уважав, що література і культура живляться традиціями, духовними здобутками різних народів. Слідом за Гердером романтики збирають народні пісні, казки,

легенди, обробляють і видають їх, а головне — проймаються духом народної творчості, яка дала поштовх для їх мистецьких шукань.

Романтизм як літературний напрям зазнав і **суспільно- історичних впливів**. Звісно, їх не можна абсолютизувати, бо література розвивається передусім за власними, іманентними законами, проте не можна не враховувати й тієї суспільно-історичної ситуації, що склалася на той час. Серед найважливіших подій епохи та історичних передумов романтизму слід назвати Велику Французьку революцію (1789–1794). В.Гюго зазначав: «Письменники ХІХ ст. — діти Французької революції». Молоді митці-романтики (Новаліс, Колрідж, Вордсворт, Тік, Ваккенродер та ін.) захоплювалися ідеями Рівності, Братерства, Свободи. Наприклад, Л. Тік писав у 1792 р. Ваккенродеру із Геттінгена: «О, бути б зараз у Франції — яке це, напевно, неповторне відчуття! Боротися під прапорами Демур'є, нехай навіть загинути — що таке життя без волі?.. Про Францію я тільки й думаю днями й ночами: якщо на Францію очікує нещастя, я буду зневажати весь світ й розчаруюся в його силі». У цьому листі Л. Тік мимовільно відчув драму, що пізніше зазнало все суспільство, і перш за все романтики, — драму розчарування. Високі ідеї революції не справдилися. Натомість обіцяних волі й братерства багато безневинних жертв загинуло під гільйотиною. Замість суспільної рівності був встановлений жорстокий терор. Духовні цінності поступилися владі грошей, буржуазному розрахункові. Звичайно, це не могло не викликати протест у письменників. Побачивши, що інтереси людини й моральні пріоритети всього людства зневажені, вони, всупереч реальній дійсності, утверджують цінність особистості, її право на вільне життя. Не знайшовши в реальному світі бажаної гармонії, романтики створюють власний світ фантастики, екзотики, минулого, намагаючись з позиції створеної ними художньої реальності осмислити глобальні проблеми буття. Це був особливий засіб художнього мислення, що відзначався універсальністю й філософічністю. Звісно, романтиків хвилювали певні історичні події та явища, але вони вміли узагальнювати їх так, що вони набували значення не лише для конкретного народу в конкретний період, а для всього людства й світу загалом. Всезагальність мислення — характерна риса романтичного світосприйняття.

Основні ознаки романтизму

Передусім зазначимо, що немає сенсу шукати якусь одну визначальну рису романтизму, усі ознаки романтизму значущі по-своєму,

а осягнути це складне й багатогранне явище можна тільки цілісно, у комплексі усіх його проявів.

Поміж інших літературних напрямів романтизм вирізняє передусім **суб'єктивна природа творчості**. Романтики заглиблюються у внутрішній світ особистості і намагаються передати приховані порухи людської душі. Об'єктом романтичної літератури стає не навколишня дійсність, як це було, наприклад, в просвітницькому реалізмі чи класицизмі, а людина як суб'єкт, неповторна індивідуальність. **Почуття й переживання людини** завжди на першому плані у романтиків, а якщо вони й зображують реальні явища і події, то роблять це передусім з точки зору особистості, виходячи з її бажань, мрій, прагнень та ідеалів. Романтики зробили акцент не на зображенні світу, а на вираженні свого ставлення до нього, до природи, до вічних проблем буття.

Тому і герой романтизму принципово відрізняється від героїв попередніх епох. Романтики відкрили нові духовні виміри особистості. Вони поставили її в центр світобудови і показали, що людина є величезним і розмаїтим світом, безмежним у своїх проявах. **Романтичний герой** переймається глобальними питаннями буття, його хвилює не тільки власне існування, а й життя всього людства. Він бере на себе весь тягар філософських, морально-етичних і суспільно-історичних проблем світу. В цьому плані образ романтичного героя є всезагальним, універсальним, бо в ньому втілено ідеї романтиків про величезні можливості людського духу в пізнанні світу. Романтичний герой пізнає не розумом, а душею, серцем, інтуїцією. Тонко відчуваючи атмосферу епохи, він належить їй і водночас зазирає за межі реального — у світ можливого.

Образ героя у романтизмі наділений великою творчою силою. Він здатен не тільки осягати дійсне, а й творити у своїй уяві нові світи, де його душа знаходить сама себе. Особистість, внутрішній світ романтичного героя підноситься митцями на високий щабель, навіть вищий за реальну дійсність, бо саме тут відбувається реальне життя людини, тут вона живе й дихає на повні груди, тут, у своєму власному світі, вона є, врешті-решт, сама собою, вільна й незалежна від будь-яких обставин.

Романтики проголосили **свободу і творчий політ фантазії** однією з основних умов існування особистості. Без внутрішньої свободи людина не існує, вона не може бути в повній мірі людиною. Втім, митці стверджували необхідність волі й у суспільному житті. Прагнення до свободи, духовне звільнення людини й усього людства визначає пафос багатьох творів романтиків. Суспільній залежності,

підкоренню обов'язку, що становили зміст класицизму, представники романтичного напрямку протиставили абсолютну свободу особистості.

Людина у творчості романтиків стоїть на перетині історичних епох і суперечливих начал. Світ навколо неї сповнений протиріч і борні, стихійних сил і нерозгаданих таємниць. І романтичний герой намагається проникнути в нерозкрити таїну світу і природи, аби досягти бажаної гармонії. Однак цей процес є надзвичайно напруженим і драматичним, що визначає високий ступінь напруги в душі романтичного героя. У його внутрішньому світі не просто змінюються певні почуття й переживання, психологічні стани, а відбувається справжня особистісна драма. Драматизм романтичного героя відображає і його власний душевний біль, і невлаштованість світу загалом, і проблеми високого духовного значення.

У романтизмі немає приглушених тонів і кольорів, тут все — порив, пристрасть, бурхливі поривання людського духу. Внутрішнє напруження сягає крайньої межі. Особистість — оголений нерв епохи та всесвіту, а її внутрішні конфлікти виражають моральну атмосферу дійсності.

Велике значення романтики надають зануренню у **світ підсвідомого, ірраціонального, таємничого**. У їхніх творах чимало містики, фантастики, які допомагають розкрити приховані душевні колізії. Людина для них — це таємниця, до кінця ще не розгадана. Вона живе внутрішнім життям духу, яке оспівується митцями. Возвеличення «буття духу» є однією із визначальних рис романтизму.

Романтична свідомість характеризується також зміною ставлення до світу. Якщо в попередні віки світ у мистецтві поставав у завершених і досконалих формах, то у романтиків світ представлений як живе і рухливе ціле, розмаїтий у своїх проявах, мінливий і аж ніяк не довершений. **Стихія руху, динаміка світу** виразно передається романтиками різноманітними засобами. Тут усе пов'язане одне з одним, і людина є невід'ємною часткою цього постійного світового руху. Грандіозні описи природи, боротьба різних стихій, протиборство «дня» і «ночі», контрастні образи передають напругу, що панує у світі. Цей вічний рух і взаємозв'язок усього з усім і становить **таїну світу**, яку намагаються розгадати романтики. Вони прагнуть проникнути в глибини світового буття, пізнати внутрішню сутність подій та явищ. Проте таємниця світу так і лишається остаточно не розгаданою, тому у романтичних творах багато недовказаного, загадкового, що дає простір читацькій уяві.

Усталеною в літературознавстві є думка про протиставлення двох світів у романтизмі — дійсного (реального) та уявного (ідеаль-

ного). Проте вона є справедливою лише почасти. Справді, романтичний герой творить світ своєї уяви, ідеалів, відмінний від світу реального, сповненого суперечностей і трагізму. Героя не влаштовує буденна дійсність, недосконалість навколишнього світу, моральна нищість людства. Однак він не тікає від дійсності, а намагається перетворити її силою своєї уяви, думки, фантазії, тобто одухотворити світ. Цей процес одухотворення істотно впливає на розуміння стосунків між двома світами в романтизмі. Тут, певно, слід говорити не про протиставлення, а про співіснування, взаємопроникнення, взаємовплив. Прагнучи долучитися до таємниці світу, романтичний герой опановує дійсність (хоча й не приймає її) духовно — через власне «я».

У зв'язку з цим людина в романтичних творах показана і як неповторна індивідуальність, і як історична особа. Дійсність, історичний рух можуть не сприйматися романтичним героєм, але він належить цьому рухові, є його частиною і прагне сам проникнути в глибинні процеси, що визначають хід історії.

Велику роль у романтичній творчості відіграє *іронія*, яка виконує різноманітні функції. З одного боку, вона є вираженням звільнення людського духу, здобуття внутрішньої свободи, а з іншого — допомагає героєві тверезо оцінити недосконалий світ, побачити його й себе у реальному вигляді.

Серцевину романтизму становлять *вічні питання*: сенс буття, кохання, воля, стосунки між людьми, таємниці природи тощо. Ці глобальні проблеми вимагали й особливої поетики. Характерною особливістю романтизму як художньої системи є використання *символіки*, яка дозволила митцям говорити про найважливіше для всього людства. Символ, на відміну від тропів, не містить у собі прямого зіставлення предметів та явищ, він є вираженням глибинної сутності певного об'єкта через суб'єктивне сприйняття. Символ якнайкраще втілює особистісне ставлення до світу і пошук того прихованого смислу, що містить у собі цей світ. Символ є знаком потаємного змісту. Символіка слугувала у творах романтиків відображенню тієї таїни, яку вони вбачали в людині й у світі.

Пристрасть до символіки визначає високий ступінь абстракції романтичних творів. У зв'язку з цим можна говорити про інтелектуальність мистецтва романтиків, але водночас їхнє мистецтво відзначалося й великим емоційно-експресивним потенціалом. Поєднання інтелектуального та емоційно-експресивного начал у романтизмі дало плідні результати. Шедеври романтиків нерідко називають «поезією думки та почуття». Через почуття митці праг-

нули впливати на душу й серце, а думка пробуджувала в читачах бажання розібратися в основах людського буття.

Характерною для романтизму була й поетика **контрастів**. Через контрасти митці показували протиборство різних начал у світі, внутрішні конфлікти особистості, несумісність високих ідеалів з буденною дійсністю, недосконалістю людства тощо. Контраст стає структуроутворюючим принципом у романтиків. Він організує образну систему, простір і час, систему тропів та ін. Контраст був вираженням того буремного й бентежного духу, що визначав пафос романтизму.

Шукаючи нових шляхів розвитку мистецтва, романтики звертаються до **національних традицій, фольклорних основ**. У їхній творчості нерідко використовуються традиційні народні жанри (пісня, романс, плач тощо), усталені образи, постійні тропи тощо. Однак митці переймають не лише формальні засоби фольклору, вони проймаються всім духом, способом мислення, художньою будовою народної творчості. Фольклорні форми давали великі можливості для реалізації зв'язку літератури та дійсності (адже фольклор, за висловом Й.Г.Гердера, не може бути «абстрактним», він завжди пов'язаний з реальними фактами людського буття) і водночас були прекрасним засобом вираження особистісного світовідчуття.

Велику роль у творах романтиків відіграє **природа**. Романтики бачили у природі не «породження своєї безладної уяви», а «абсолютну реальність» (Л.Тік). Природа для них — не об'єкт підкорення, а поклоніння. Вона — взірць гармонії, живого й розмаїтого буття, рухливої і органічної цілісності. Водночас природа — осереддя потаємних, стихійних, суперечливих сил, втілення одвічної таємниці світу. Згідно з філософією романтизму, поезія і мистецтво — це засоби, що здатні проникнути в глибини природи, не порушивши її первісної гармонії. На думку романтиків, поет має говорити мовою самої природи. І тільки повний спектр розвинених людських якостей робить особистість «природною істотою», ведучи до злиття з природою. Романтики оспівували природу, поетизували її силу, красу, різноманітність проявів, цілісність, таїну. Їх хвилювало порушення гармонії у стосунках людини й природи. Природа для них не лише великий Вчитель, вона — невід'ємна частина їхньої душі, а вони, в свою чергу, її віддані сини й співці вільного природного начала.

Романтики приділяли надзвичайну увагу створенню образів природи, які часто ставали символічними: наприклад, розбурхане море — символ бентежної людської душі і символ свободи, зірка — символ ідеалу, небо — символ пошуку смислу буття тощо. Митців приваблювали прекрасні земні пейзажі, нерідко екзотичні, у яких вони знаходили співзвуччя своїм душевним станам.

Одне із центральних місць у романтичній літературі посідає тема **кохання**. Ф. Шлегель писав: «Чоловік у жінці вперше відкриває красу світу, а жінка у чоловікові — безмежність людини». Він же стверджував: «Гарне суспільство те, де всі закохані один в одного». Романтики поетизували кохання і образи коханих. Любов для них — велика й страшна сила, бо має надзвичайний вплив на людину, її почуття і настрої. Кохання у зображенні митців — пристрасть і порив, найнапруженіший момент духовного буття. Воно відкриває в людині нові моральні якості, викликає до життя приховані сили.

Розуміння кохання як війни, де є своя тактика і стратегія, що панувало в галантні епохи класицизму й Просвітництва, не сприймалося романтиками. Навколо «я» і «ти» у романтизмі немає місця для маневрів і немає шляху назад: тут або повне злиття, духовне єднання, або кінець, світова катастрофа. Романтики вірили в магічну, чарівну силу кохання, але вони відчували себе беззахисними в полоні почуттів, що нерідко порівнювалися з морем або повноводною рікою. Кохання у романтичних творах майже завжди поєднувалося зі стражданнями. І все ж таки романтики сміливо ступали в цей бурхливий потік. Любов для них — це життя, а відсутність любові — смерть. Кохання — сила, що дає життя людській душі, а тільки таке повнокровне внутрішнє життя й мало вартість для романтиків.

Слід підкреслити й велике значення **міфологізму** для розвитку романтичного напрямку. Міф дозволяв романтикам говорити про універсальні закони людського буття, про глобальні проблеми суспільства і про вічні питання особистості. Міф був засобом поєднання минулого і сучасного, відкриваючи вікно у світ можливого майбутнього. Завдяки міфу людина у творах романтиків постає в широкому філософському, культурному та історичному аспектах.

Отже, романтизм утвердив цінність людської особистості, багатство її внутрішнього світу, право на вільне життя, здатність одухотворювати світ. Водночас романтики змінили своє ставлення до дійсності. Протиставивши їй світ більш досконалий і гармонійний (ідеальний світ романтичного героя), вони разом з тим прагнули осягнути таємниці буття, вічного руху, що відбувається в історії, природі, суспільстві. Поетиці романтизму властиві різноманітні контрасти, багатство символіки, звернення до фольклору та міфології, романтична іронія та ін. Усе це дозволяє говорити про романтизм як про справжній художній переворот, який відбувся у Європі наприкінці XVIII — на початку XIX століть.

Романтизм як явище не був однорідним. У межах романтичного напрямку співіснували різні течії, що нерідко взаємодіяли між собою.

Д. С. Наливайко та К. О. Шахова в книзі «Література ХІХ ст. Доба романтизму» виділяють такі течії романтизму:

- ранній (універсальний, філософський) романтизм (Ф. і А. Шлегелі, Л. Тік, Новаліс, Ф. Гельдерлін, В. Блейк, С. Колрідж та ін.);
- народно-фольклорний романтизм (Г. Гейне, А. Міцкевич, Т. Шевченко, Ш. Петефі та ін.);
- байронічна течія (Дж. Байрон, А. де Віньї, А. де Мюссе, Г. Гейне, А. Міцкевич, О. Пушкін, М. Лермонтов та ін.);
- гротескно-романтична (гофманівська) течія (Е. Т. А. Гофман, Е. По, М. Гоголь, О. де Бальзак та ін.);
- утопічна течія (В. Годвін, П.Б. Шеллі, В. Гюго, Жорж Санд, Е. Сю, Г. Гейне та ін.);
- історична (вальтерскоттівська) течія (В. Скотт, О. Пушкін, О. де Бальзак, П. Меріме та ін.);
- релігійно-містична течія (ієнські романтики, С. Т. Колрідж, Ф. Р. де Шатобріан, А. Міцкевич та ін.).

Ці течії є досить умовними, бо в творчості одного письменника могли виявлятися риси різних течій.

Крім літератури, романтизм виявився в інших видах мистецтва, наприклад, у живописі (Т. Жеріко, Е. Делакруа, Ф. Гойя, Й. А. Кох, К. Д. Фрідріх, О. Кіпренський, О. Орловський та ін.), музиці (Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Ф. Ліст, С. Гулак-Артемовський, М. Лисенко та ін.).

Романтизм та інші напрями

Після того, як у першій третині ХІХ століття, відбувся справжній злет романтичної літератури, у наступні десятиліття романтизм не зникає повністю: продовжують творити письменники-романтики (наприклад, В. Гюго), елементи романтичного стилю зберігаються у творчості багатьох реалістів (наприклад, Бальзак, Стендаль). В Америці зрілий та пізній етапи романтизму припадають на 40–60-ті роки ХІХ ст.

Романтизм не закрита, а відкрита й дуже динамічна художня система. Він тісно взаємодіяв з іншими літературними напрямками. У надрах романтизму зароджується **модернізм**. Логіка розвитку романтизму з його підкресленою суб'єктивною природою творчості, культом «я» закономірно призвела до народження модерністського світовідчуття. Невипадково першими модерністами стали пізні романтики (Ш.Бодлер та ін.). Від романтизму модерністи взяли пріоритет почуттєвого, утвердження цінності особистості, її здатність до творення нових світів, засоби символіки та ін.

Однак і реалізм, хоча й сильно відрізнявся від романтизму (передовсім міметичними засобами зображення життя), не був протиставлений романтизму повністю. Це доводить хоча б те, що в творчості багатьох реалістів відчуються досить сильні романтичні тенденції. Деякі риси романтизму (наприклад, історизм, прагнення до освоєння дійсності, критичне ставлення до недосконалості світу, художні засоби — гротеск, іронія та ін.) розвинули представники реалістичного напрямку. Усе це свідчить про складність і багатовекторність літературного процесу. У літературі немає і не може бути чітких меж між літературними напрямками, течіями, стилями. Вони тісно взаємодіють між собою, і їх взаємодія та взаємовплив визначають рух літератури як динамічного живого організму. Це якнайкраще доводить історія розвитку романтизму, що й зараз вражає нас своїми художніми відкриттями.

Романтизм в Україні

Формування романтизму в Україні сприяло пробудженню національної свідомості, утвердженню історичної самобутності народу, його «духу», культурних традицій, мови й літератури. Український романтизм тісно пов'язаний з національно-визвольним рухом, що визначив теми, мотиви, пафос цього напрямку. Т. Бовсунівська зазначає: «Прагнення поєднати загальнолюдське й національне на єдиному сакральному вістрі й утворило неповторність українського романтизму на всіх рівнях його художнього простору».

Метою українських романтиків було відтворення історичного й духовного буття народу в усьому багатстві його традицій, культури, виявів у світі. Українські романтики звернулися до минувшини, старовини, наголошуючи на своєрідності розвитку українського народу та його праві на свободу. Вони збирали й широко використовували етнографічні матеріали, що, за виразом Д. Чижевського, «також стало завданням національним». Вітчизняний фольклор і міфологія значно збагатили художню палітру українського романтизму, у давніх формах митці шукали вираження духу народу, «його одвічних мрій і прагнень» (С. Єфремов). Особливою рисою українського романтизму був «кордоцентризм», основи якого закладені в «філософії серця» Г. Сковороди. Особлива щирість і задушевність, багатогранне розкриття напруженого «життя серця» — характерні ознаки творів українських романтиків.

Українські митці утверджували ідеал тісно пов'язаної зі своєю землею і своїм народом вільної особистості, що всіма силами душі прагне служити Україні. Вони спроектували християнство на

сучасний їм стан суспільства, аби відшукати істинні шляхи українського народу (тема пророка та його служіння людству, образ української жінки-матері Марії та ін.). Представники українського романтизму чимало зробили для становлення й утвердження української літературної мови та культури загалом. Водночас вони творчо опанували світові досягнення минулих епох і сучасної їм доби, створивши яскраві зразки балади, історичного роману, історичної драми. Своєрідного розвитку набули в їхній творчості жанри інтимної, пейзажної та громадянської лірики.

Українська романтична література зароджується на межі 1820–1830-х років у Харкові (І. Срезневський, І. Розковшенко, Ф. і О. Євєцькі, О. Шпигоцький та ін.). Водночас у Галичині під гаслом національного відродження виступила «Руська трійця» (М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Гловацький). Їхніми послідовниками були М. Ус-тиянович, А. Могильницький, О. Духнович. З кінця 1830-х — початку 1840-х років з'явилося нове покоління романтиків: А. Метлинський, Є. Гребінка та ін. Провідна роль в утвердженні романтичного типу творчості належить П. Кулішеві та Т. Шевченкові. Дослідники умовно виділяють чотири тематично-стильові течії українського романтизму: фольклорно-побутова, фольклорно-історична, громадянська, психологічна. Розвиток романтизму у другій половині XIX ст. пов'язаний з іменами О. Стороженка, І. Манжури, Я. Щоголева, Ю. Федьковича та ін. Наприкінці XIX століття та на початку XX ст. романтизм трансформується в неоромантизм (Леся Українка, О. Влизько, Ю. Яновський, М. Хвильовий, О. Теліга, М. Вінграновський та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

- Безвершук Ж. О.* Історія і теорія світової та вітчизняної культури. — К., 1991.
- Бовсунівська Т. В.* Феномен українського романтизму. — Ч. 1. — К., 1997.
- Наливайко Д. С., Шахова К. О.* Зарубіжна література XIX століття. Доба романтизму. — К., 1997; 2002.
- Ніколенко О. М.* Романтизм у поезії. Г.Гейне, Дж.Байрон, А.Міцкевич, Г. Лонгфелло. — Харків, 2003.
- Чижевський Д.* Історія української літератури. — Тернопіль, 1994.
- Яценко М. Т.* Українська романтична поезія XIX ст. // Українські поети романтики. — К., 1987.

РЕАЛІЗМ ТА НАТУРАЛІЗМ

XIX століття небезпідставно вважають золотим періодом розвитку літератури. Це визначна літературна епоха, яка збагатила світову культуру новими іменами та напрямками. Література цієї доби у кожній країні мала свої особливості, пов'язані зі специфікою суспільного життя, історії, національного характеру. Але, незважаючи на строкатість літературного процесу різних країн і народів, у ньому простежуються певні закономірності. У цей час провідну роль поруч із романтизмом відігравав такий літературний напрям, як реалізм. У першій половині XIX століття реалізм був пов'язаний із романтизмом, а в другій половині — з натуралізмом. Реалізм продовжував розвиватися і в XX столітті, взаємодіючи з модернізмом і давши нові яскраві зразки словесного мистецтва.

Поняття про реалізм та історія його формування

Реалізм (лат. *realis* — речовий, дійсний) — літературно-мистецький напрям, який полягає у всебічному відображенні взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування особистості.

Починаючи з 1830-х років у європейських країнах (Франції, Росії, Англії та ін.) під впливом певних філософських, соціально-економічних та естетичних чинників утверджується реалізм.

Слід пам'ятати, що термін «реалізм» з'явився пізніше, ніж саме явище, — в працях маловідомих французьких письменників Ж. Шанфльорі та Л.-Е.-Е. Дюранті, які виступили з утвердженням принципів реалізму у збірці «Реалізм» (1857) та журналі «Реалізм» (1856–1857). Протягом першої половини XIX століття для означення реалістичних явищ, як правило, вживався термін «романтизм», а починаючи з другої половини століття поняття «реалізм» стає загальноживаним.

Однак історія реалізму як мистецького явища сягає в глибокі віки. Г. Маркевич вважає, що передісторію цього поняття слід шукати ще в описі щита Ахілла в «Іліаді» Гомера.

Реалізм ґрунтується на понятті «мімесису». Метафора мистецтво — «дзеркало» належить Платону, а закінчені форми міметична теорія знайшла в «Поетиці» Аристотеля. Оскільки ця теорія набуває пізніше класицистичного трактування, то вона надовго розійшлася з процесом формування реалізму як поняття.

Д. С. Наливайко у книзі «Искусство: направления, течения, стили» зазначає, що не варто використовувати термін «реалізм» по

відношенню до античності та середньовіччя, коли внаслідок специфічних соціально-історичних умов реалізм не міг оформитися як художня система, можна говорити лише про елементи реалізму переважно в комічних жанрах. Д.С.Лихачов слушно запропонував термін «реалістичність», що передбачає дискретне існування реалістичних елементів і тенденцій, не зведених ще в систему художнього світосприйняття.

Естетичними чинниками оформлення реалізму як художньої системи в ХІХ ст. був ренесансний реалізм, а також просвітницький реалізм. На межі ХVІІІ–ХІХ ст. поступово сформувалося поняття «реаліст» у його естетико-художньому значенні: це художник, який звертається не до абстрактних ідеалів і норм, а до емпіричного досвіду, керується у своїй творчості вивченням дійсності, співвідносить свої образи та ідеї з реальністю. До речі, в очах Ф. Шиллера таким митцем був Й. В. Гете. Справді, Й. В. Гете з його могутнім відчуттям реального умів бути вірним дійсності, проникати в її закони. І хоча у своїй творчості він нерідко користувався нереалістичними методами, його кращим творам притаманна вірність дійсності.

Теоретичне обґрунтування нового напрямку міститься у працях Стендаля, О. де Бальзака та ін. У трактаті «Расін і Шекспір» Стендаль критикує естетичну систему класициста Ж. Расіна і пропонує наслідувати В. Шекспіра у способі вивчення явищ. Порівнюючи В. Скотта і письменницю ХVІІІ ст. де Лафайєт («Вальтер Скотт і «Принцеса Клевська»), він надає перевагу її роману «Принцеса Клевська»), в якому майстерно зображені душевні переживання, соціальний стан і побут.

О. де Бальзак у передмові до «Людської комедії», одному з програмних документів реалізму, обґрунтовує свій задум — відобразити сучасну Францію. «Самим істориком повинно бути французьке суспільство, мені залишається тільки бути його секретарем, — зазначає він. — Зображуючи характери, відбираючи головні події з життя суспільства, створюючи типи шляхом об'єднання окремих рис численних однорідних характерів, можливо, мені поталанило б написати історію, забуту стількома істориками — історію звичайв». І цей грандіозний план, подібний до наполеонівського, письменник втілює у «Людській комедії». «Як і Наполеон, він примушує весь світ рухатися по орбіті Франції, центр якої — Париж. І в середині цієї орбіти, у самому Парижі, письменник виділяє велику кількість прошарків: аристократію, духовенство, робітників, поетів, письменників, художників, вчених. Із шістдесяти аристократичних салонів він створює один — герцогині де Кадіньян, із сотень банкі-

рів — одного, барона Нусінгена, з усіх лихварів — Гобсека, з усіх лікарів — Ораса Бьяншона. «Його герої — це екстракти», — так писав про Бальзака Стефан Цвейг, підкреслюючи бажання письменника бути правдивим, його вміння типізувати.

Бальзак доходить висновку, що суспільство подібне до природи: у ньому, як і в природі, існують певні види. Щоб вивчити їх, він звертається до досвіду природничих наук, до праць філософів, згадуючи імена видатних учених: Ж. Кюв'є, Сент-Ілера, Г.-В. Лейбніца, Ж.-Л. Бюффона та ін. Це важливо для розуміння філософських засад нового напрямку. Розвиток природничих наук, філософії позитивізму вплинув на формування реалістичного світогляду.

Класичних ознак реалізм набув саме в ХІХ ст. Найраніше реалізм утвердився в літературі, хоча потім він знайшов яскраве втілення й в інших видах мистецтва, наприклад, у живописі — В. Хогарт, Ж. Б. Шарден, Д. Констебл, О. Дом'є, П. Федотов, Г. Курбе, К.Коро, Е. Мане, І. Репін, В. Суриков, І. Крамської, В. Перов та ін.

Характерні ознаки реалізму як літературного напрямку

Реалізм має свою специфіку у відображенні життєвих явищ. До типологічних рис реалізму належать:

- тяжіння до достовірності, об'єктивності;
- втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим;
- звільнення від канонічності, переважання індивідуальних стилів над «спільними»;
- відмова від поділу стилів на «високі» та «низькі» залежно від сфер зображення, а також відмова від розмежування явищ на «естетичні» та «неестетичні»;
- пізнавальне спрямування (зв'язки з природознавством, історією, соціологією, психологією);
- аналітичний підхід до дійсності, намагання відтворити світ як складну єдність;
- увага до проблем взаємодії людини і середовища;
- зображення типових характерів за типових обставин;
- перенесення центру уваги на соціальну сферу;
- переважання епічного начала;
- романізація жанрів та драматизація роману;
- поява синтетичних індивідуальних стилів, які поєднували реалістичні та романтичні елементи;
- психологізація всієї атмосфери твору, його предметно-емоційного світу (портрет, інтер'єр, пейзаж тощо).

Реалізм відзначається передусім тим, що він пов'язаний із конкретикою життя, з його різноманітними формами та взаємовідносинами. Для цього напрям характерно тяжіння до наслідування життю, природі (в широкому значенні), тобто використання міметичних засобів письма (відображення життя у формах самого життя).

Д. Наливайко зазначає: «Реалізм від інших типів художньої творчості відрізняється тим, що йому в принципі притаманне «неупереджене» ставлення до дійсності, він «довіряє» їй, заглиблюється в неї з метою об'єктивного пізнання і достовірного відтворення відповідно до справжніх її закономірностей, добутий «правді», іманентно притаманній дійсності».

Реалізм відрізняється від попередніх художніх систем, зокрема класицизму з його нормативною естетикою та романтизму з його увагою до незвичайного, виняткового, намаганням втекти від буденної реальності у світ мрій, фантастики та екзотики. Проте реалісти запозичували прийоми, засоби, теми у своїх попередників. Вони, як і романтики, вільні від догм і правил, їм близький романтичний історизм, реалісти використовують досягнення романтиків у відтворенні внутрішнього світу людини, але водночас для них велике значення має суспільний бік людського буття загалом. Якщо для романтика В. Гюго «буденність — смерть мистецтва», то реалісти (О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Г. Флобер, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний та ін.) приділяють їй значну увагу.

Відомо, що нове у літературному розвитку не перекреслює попередніх надбань. У XIX ст. реалізм деякий час розвивається паралельно з романтизмом, враховуючи кращі його здобутки. У творчій практиці багатьох письменників, які вважаються реалістами, помітні **романтичні тенденції**. Так, зображуючи внутрішній світ Жульєна Сореля в романі «Червоне і чорне» (1830), Ф. Стендаль вдається до деяких романтичних прийомів. Багато років О. де Бальзак розробляє типово романтичну тему втрачених ілюзій не лише в романі «Втрачені ілюзії» (1837-1842), а й у багатьох інших творах «Людської комедії». Використання елементів фантастики, характерних для романтичної поетики, допомагає письменникові у романі «Шагренева шкіра» (1830-1831) реалізувати філософський задум твору. У новелістиці П. Меріме вплив романтизму виявляється у зображенні незвичайних, яскравих характерів (Кармен, Таманго, Матео Фальконе) та екзотичних картин. Подібну взаємодію двох літературних напрямів можна простежити й у творчості О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя в російській літературі, Ч. Діккенса та сестер Бронте — в англійській, В. Вігмена та Г. Мелвілла — в

американській, Т. Шевченка та П. Куліша — в українській. У цьому немає нічого дивного, тому що жоден літературний напрям у чистому вигляді не існує, але на окремих етапах історичного та культурного розвитку виокремлюється як домінуючий.

Аналітичне начало — одне з провідних в естетиці реалізму, на відміну від емоційного, особистісного начала, на яке орієнтувалися романтики. Так, перш ніж описати почуття кохання в художніх творах, Ф. Стендаль вивчає його як учений і пише трактат «Про кохання» (1822), в якому виокремлює різні види цього почуття і простежує етапи його зародження. Аналітизм Г.Флобера став навіть предметом жартів: художник Ж. Лемо зобразив письменника, який розглядає серце своєї героїні, наколоте на вістря ножа. Відомо, що сам Флобер називав роман «Пані Боварі» анатомічним, а сучасники порівнювали перо його автора зі скальпелем.

Однією з рис реалізму є тяжіння до **правдоподібності**, що виявляється в зображенні характерів, обставин, найменших подробиць життя. Романи Ч. Діккенса настільки вразили Л. Толстого, що він назвав їх автора генієм: «У нього оживають навіть неживі речі». Те саме можна сказати про самого творця «Війни і миру» та багатьох інших письменників. Силою своєї уяви реалісти ХІХ ст. створювали новий художній світ, а читачеві він часто здавався не менш реальним, ніж справжній. Епіграф «Правда, гірка правда» і підзаголовок «Хроніка ХІХ століття» до роману Ф. Стендаля «Червоне і чорне» свідчать про намагання автора наблизитися до реального життя. Але правдивість не можна вважати найважливішою рисою реалізму, бо з цього, як зазначає Д.В. Затонський, «випливає, що всі інші мистецькі форми не є правдивими чи принаймні є такими недостатньо», з чим сьогодні не можна погодитися. На думку вченого, «правдивість» — позаестетичний критерій.

Важливу роль у творчості письменників реалістичного напрямку відіграє **мотивація вчинків героїв**. Наприклад, є певна закономірність у тому, як і чому пішли з життя Анна Кареніна з однойменного роману Л. Толстого, Емма Боварі з роману Г. Флобера та Катерина з п'єси О. Островського «Гроза». До трагічних наслідків у житті героїнь призвело розчарування у коханні, а воно було в ті часи єдиною сферою їхнього життя, в якій вони могли себе реалізувати. Але Емма Боварі має ще одну причину, досить банальну, на перший погляд, — нестаток грошей, неспроможність сплатити борги. Панас Мирний у романі «Повія», змальовуючи трагічну долю сільської дівчини Христі, детально аналізує причини соціального й етичного характеру, які призвели до сумних наслідків — до

морального падіння героїні та її передчасної смерті.

Об'єктивована манера оповіді у творах багатьох реалістів справляє враження саморозвитку подій і характерів, невтручання автора в їхній хід. «Автор повинен бути невидимим у своєму творі, як Бог у Всесвіті», — писав Г. Флобер. Майстерність письменника виявляється у вмінні примусити героя здійснювати вчинки відповідно до логіки розвитку його характеру. Це важлива закономірність реалістичної поетики. Наприклад, вчинки героїні роману О. Пушкіна «Євгеній Онегін» Тетяни Ларіної не здаються випадковими, тому що зумовлені рисами її характеру, зокрема його цілісністю.

Якщо у романтиків провідну роль відігравала виняткова особистість за виняткових обставин, то реалісти керуються у своїй творчості іншим правилом — **типовий характер за типових обставин**. Літературні типи концентрують у собі риси характеру, погляди та спосіб мислення, властиві певній групі людей або нації, але при цьому залишаються індивідуальними і неповторними. Наприклад, Жульєн Сорель, Гобсек, батько Горіо, Растіньяк, Емма та Шарль Боварі, містер Домбі — яскраві образи-типи. При цьому у кожного автора узагальнення має свої особливості. Наприклад, Ф. Стендаль акцентує увагу на психологічному аналізі, О. де Бальзак — на характеристиці середовища і його впливі, Ч. Діккенс — на змалюванні деталей.

Реалісти ХІХ ст. підкреслювали **соціальну зумовленість** суспільних взаємовідносин. Вони досліджували зв'язок людини і середовища, вплив влади грошей на формування характерів (Домбі, Растіньяк, Гранде, Гобсек). Коментуючи сцену з роману Ч. Діккенса «Домбі і син», в якій п'ятирічний Поль запитує свого батька про те, що таке гроші, французький письменник Луї Арагон пише: «Подібні питання ні в якому віці не могли б хвилювати Поля Домбі, якби він був героєм Філдінга або Жан-Жака Руссо».

Реалізму як напрямку, який утвердився в літературі 30-40-х років ХІХ ст., відповідала певна система жанрів. Провідну роль у ній відігравали прозові твори, зокрема роман, повість та фізіологічний нарис. У цей час реалізм набуває чітко визначених ознак, що дало підставу дослідникам назвати його **класичним**.

Реалізм 50-60-х років ХІХ ст. помітно відрізняється від реалізму попереднього етапу. Г. Флобер відчував себе художником «переходу», а в одному з листів зізнавався, що «революція 1848 р. вирила безодню між двома Франціями». Її поразка зруйнувала віру в утопічні ідеали. Він не поділяє великої надії позитивістів на роль

науки й техніки, навколишній світ здається йому ницим і вбогим. Невипадково, працюючи над романом «Пані Боварі» (1851–1856), письменник зазначає: «Пишу сірим по сірому». Е. Золя пізніше відзначав, що публікація цього роману «засвідчила нову епоху в літературі». Особливість цієї епохи полягала, зокрема, у намаганні знайти відповідну нову форму для відображення змісту тогочасного життя.

Напружена праця над стилем зближує Г. Флобера з представниками «чистого мистецтва», яке набуло популярності не лише у Франції (парнасці, Ш. Бодлер, символісти), а й у Росії (Ф. Тютчев, А. Фет, А. Майков та ін.).

Реаліст Г. Флобер звертається до романтичних тем (романтична туга, мрія про ідеальне всепоглинаюче кохання) і водночас із точністю, подібною до наукової, відтворює сцени провінційного життя. У його творах поєднуються тонкий психологізм і детальна точність у зображенні образів і явищ. Письменник уводить у художній твір фізіологічні описи. Наприклад, він зізнавався, що, описуючи сцену отруєння Емми Боварі, відчував у роті справжній смак миш'яку.

Розвиток реалізму в другій половині XIX ст. у різних країнах мав свої особливості, зумовлені багатьма чинниками — соціальними, національними, культурно-історичними. Наприклад, в Україні у цей період можливості націо-нально-культурного розвитку були обмежені дією Валуєвського циркуляру (1863), згідно з яким твори художньої літератури, написані українською мовою, піддавалися жорсткій цензурі, та Емського указу (1876), що забороняв друкувати в Російській імперії будь-які книжки українською мовою. Проте, незважаючи на утиски й перешкоди, українська нація збагатила світову культуру художньою спадщиною таких письменників, як Т.Шевченко, П. Куліш, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький та багато інших.

Російська література другої половини XIX ст. розвивалася особливо динамічно. Вона починає відігравати виняткову роль у житті суспільства. Складаються особливі зв'язки автора і читача, в яких письменникові відводиться місце духовного наставника, проповідника. Такими були у сприйнятті читачів Л. Толстой і Ф. Достоевський. Творці реалістичних романів передавали складні душевні переживання героїв. Кожен із прозаїків робить свій внесок у розвиток роману — найпоширенішого жанру в літературі цього періоду. Твори І. Тургенєва відзначаються глибоким і тонким ліризмом, Л. Толстого — «діалектикою душі», внутрішніми монологами, Ф. Достоевського — тонким психологізмом і поліфонією, М. Сал-

тикова-Щедрина — сатирою і гротеском.

Англійську літературу другої половини ХІХ ст. репрезентують Ч. Діккенс, У. Теккерей, Е. Троллоп, Ч. Доджсон (відомий під псевдонімом — Льюїс Керрол), Дж. Мередит, Джордж Еліот, Т. Харді, С. Батлер та ін. У романах Ч. Діккенса цього періоду все рідше трапляються романтичні мотиви й образи. Письменник по-іншому підходить до розкриття теми грошей. Якщо в ранніх його творах здобуття багатства призводило до щасливої розв'язки, то в пізніх розвінчується мрія героїв про те, що гроші можуть зробити їх щасливими.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. відбувається поступовий перехід до модернізму. Однак реалістичний метод відображення дійсності, який ґрунтувався на принципах історизму і достовірності, отримав новий імпульс для розвитку. До класичних шкіл реалізму в Англії й Франції наблизилися інші країни — Італія, Іспанія, Німеччина, Сполучені Штати Америки. В них утверджується жанр соціального роману, що тяжів до циклізації, зразком для якої була «Людська комедія» О. де Бальзака. Найвідомішими романістами того часу були Е. Золя, А. Франс, Т. Манн, Т. Драйзер та ін. Виникає реалістична новелістика. Драматурги теж прагнуть до переважного зображення реального життя, показу, за словами Б. Шоу, «сучасних людей за звичних для них обставин».

Серед реалістичних засобів наприкінці ХІХ ст. помітно посилюється суб'єктивне начало. Наприклад, як представник ХІХ ст. англо-американський письменник Генрі Джеймс найвищим досягненням роману вважав «повітря реальності» (вірність типізації), а також «ілюзію життя», однак як представник нового ХХ ст. убачав «вищий смисл» у «безмежній волі», «всіляких експериментах», «авторській суб'єктивності». У реалізмі велику роль починають відігравати художні засоби модернізму: контраст кольорів і звуків, символи та алегорії, послаблення фабульності, ліричний підтекст тощо (К. Гамсун, І. Бунін, І. Купрін, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, А. Чехов та ін.).

Протягом ХХ ст. реалізм виявляє схильність до взаємодії з модернізмом, хоча модернізм спершу виник як заперечення мімітичних засобів письма. Про взаємодію реалізму й модернізму свідчить творчість Дж.Джойса, Ф.Кафки, М.Булгакова та ін.

У ХХ ст. реалізм не відіграє провідної ролі, проте його різновиди досить цікаві, наприклад, магічний реалізм — напрям, у якому органічно поєднуються елементи дійсного та уявного, реального і фантастичного, побутового та міфологічного, ймовірного і таємничого

го, повсякденного буття і вічності. Магічний реалізм найбільш розвинувся в латиноамериканській літературі (А. Карпент'єр, Ж. Амаду, Г. Гарсія Маркес, М. Варгас Льоса, М. Астуріас та ін.) Особливу роль у творчості цих авторів відіграє міф, який виступає основою твору. Митець, намагаючись осмислити різноманітні явища (реальні, культурні, свідомі, підсвідомі та ін.), прагне до універсальності своїх образів і створення загальної моделі буття. Класичним зразком такого методу є роман Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» (1967), де в міфічно-реальних образах відтворено історію Колумбії та всієї Латинської Америки. На думку А. Карпент'єра, специфіку латиноамериканського магічного реалізму зумовлює прихильність письменників до барокових форм, які дозволяють створити дивовижний і яскравий світ, «де поєдналися всі раси й культури і зустрілися всі епохи». Автори намагаються осмислити історичний досвід людства у широкому міфологічному і культурному контексті, не зосереджуючись на окремих фактах чи подіях, а висвітлюючи загальні тенденції духовної та суспільної еволюції.

У другій половині ХХ століття розвивається і традиційний реалізм, який набуває нових ознак. Зображення індивідуального буття все більше поєднується з історичним аналізом, що зумовлено прагненням митців усвідомити логіку соціальних законів (Г. Белль, Е.-М. Ремарк, В. Биков, Н. Думбадзе та ін.). У художній прозі помітне місце посідають філософські, інтелектуальні, соціально-психологічні тенденції. Реалісти ХХ ст. намагаються досягнути духовний стан сучасного світу, розкрити загальні закономірності буття, відобразити епохальні події.

Ускладнюються засоби побудови твору: в оповіді переплітаються різні часові й просторові плани, події розгортаються в різних напрямках. Нерідко використовується композиційний принцип контрапункту — поєднання відносно незалежних сюжетних ліній, які розвиваються з неоднаковою швидкістю і не завжди послідовно (Б. Пастернак, У. Фолкнер та ін.). Цей принцип допомагає письменникам відтворити багатогранність сучасної епохи.

Помітне прагнення реалістів до широких узагальнень, що виявляється в зображенні подій різних країн і народів від глибокої давнини до наших днів. Світ неначе отримує втрачену цілісність в уяві письменників, які тяжіють до возз'єднання реальних зв'язків і стосунків (Ч. Айтматов, Е. Хемінгуей та ін.). Однак синтетизм оповіді часто порушується — і в змісті, і в композиції, і в стилі твору, що засвідчує відсутність гармонійної єдності в навколишній дійсності.

Як зауважив О. Зверев, реалістична література ХХ ст. відбила розпад всесвіту на окремі світи, показала драматизм існування людини, у якої не залишилося «іншого реалізму, крім реалізму особистого життя — самотнього, жадливого, безнадійного, але все-таки справжнього».

За радянських часів поняття «реалізм» було значною мірою заідеологізованим. Інколи реалізм розглядали як апофеоз мистецтва, а в літературознавстві спостерігався помітний «реалізоцентризм». Хибність подібних міркувань нині очевидна, бо мистецтво розвивається за законами, відмінними від суспільних. Термін «реалізм» (на думку літературознавця К. Шахової) «потрібно розглядати як усталену, хоч і недосконалу (як майже всі терміни) назву певної сукупності естетичних принципів, формальних прийомів, тематично-образних комплексів тощо. Поглиблене вивчення цієї сукупності в кожному творі будь-якого автора дає змогу побачити безліч відмінностей, індивідуальних рис, розмаїтих мовно-образних комбінацій, які залежать від безлічі чинників у кожному окремому випадку». Справді, усі великі письменники, яких традиційно називають реалістами, дуже не схожі один на одного, хоч і мають типологічно спільні риси у своїй творчості. Але усі вони — яскраві творчі індивідуальності. Чимало шедеврів реалістичної літератури назавжди увійшли в скарбницю світової культури. Реалізм і сьогодні вражає багатством прийомів зображення людини і навколишнього світу.

Натуралізм та його риси

Розвиток реалістичної літератури певною мірою пов'язаний із натуралізмом, особливо у другій половині ХІХ ст., хоча, звісно, ці напрями не можна ототожнювати.

Натуралізм (фр. *naturaliste*, лат. *nature* — природа) — літературний напрям, який характеризується прагненням до об'єкти-віст-ського, фактографічного зображення дійсності та людських характерів, зумовлених біологічними, спадковими чинниками і соціально-матеріальним середовищем.

Виник у Франції в 70-ті роки ХІХ століття й охопив у 80- 90-ті літературу Західної Європи та США (брати Ж. та Е. Гонкури, Е. Золя, Гі де Мопассан, Г. Гауптман, Г. Ібсен, С. Крейн, Ф. Норріс та ін).

Останнім часом вчені підкреслюють спорідненість реалізму і натуралізму, а деякі розглядають натуралізм як одну із крайніх течій реалізму. І підстави для цього існують, бо в художній системі натуралізму життєподібність досягає крайнього вираження. Натуралісти, як і реалісти, використовують міметичні засоби письма,

прагнуть вести розповідь в об'єктивному плані. Велику роль у їхніх творах відіграють документалізм, бажання охопити соціальні явища і живу природу. У натуралістів подвійна мотивація вчинків героїв: причинами соціальними і природними, біологічними. Вони сприймають людину не тільки як соціальний феномен, а й природний, підкреслюючи проблеми спадковості.

Філософським підґрунтям натуралізму був позитивізм. Позитивізм (лат. *positivus* — позитивний) — напрям філософії, в якому єдиним джерелом знань вважають конкретні (емпіричні) науки. Виник у Франції в 30-х роках XIX ст. Його основоположником був французький філософ і соціолог О. Конт. Позитивісти не визнавали абстрактних теоретичних міркувань, які, на їхню думку, не дають справжньої картини життя. Своєю філософією вони оголосили конкретні науки, які спираються на досвід людини.

Програму, натуралізму виклав Еміль Золя у книгах «Експериментальний роман» (1880), «Романісти-натуралісти» (1881). Натуралісти намагалися наблизити мистецтво до науки, їхні твори ставали своєрідним «клінічним документом», історією спадкової хвороби, протоколом судової експертизи. Велике значення надавалося фактам, точним описам, конкретності у зображенні деталей і явищ. Однак інколи, як зазначала Леся Українка, за «правдою факту» натуралісти не бачили «узагальненої правди», обмежуючи себе у проникненні до глибин суспільного буття, що неминуче призводило до естетичних втрат. Утім позитивний досвід натуралістичної літератури збагатив інші напрями. Наприклад, художні знахідки натуралізму були освоєні реалістами другої половини XIX ст., які виявляли підвищений інтерес до конкретики, опису фактів як засобу розширення соціально-об'єктивних меж у мистецтві.

Натуралістичні елементи час від часу з'являлися і в літературі інших епох: на межі XIX–XX ст., у першій половині XX ст., наприкінці XX ст. Натуралізм взаємодіяв не тільки з реалізмом, а й з іншими напрямими — модернізмом та постмодернізмом. Однак головне призначення натуралізму, як зазначав російський вчений О. Зверев, завжди залишалося незмінним — посилити враження від реальної дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

Зарубіжна література XIX століття: Посібник / За ред. О. М. Ніколенко, В. І. Мацапури. — К.: Академія, 1999.

Затонский Д. В. Реализм — это сомнение? — К., 1992.

Крутікова Н. До питання про реалізм // Слово і час. — 2003. — № 12.

Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985.

ДЕКАДАНС, МОДЕРНІЗМ, АВАНГАРДИЗМ

З кінця XIX ст. розпочинається епоха глобальних зрушень у світовій літературі й культурі, пов'язаних передусім з принципово новим розумінням мистецтва і його співвідношенням з людським буттям. Мистецтво втрачає функцію наслідування життя, звільняється від соціальної залежності, головною його ознакою стають свобода самовиявлення митця і активне новаторство у галузі художньої творчості. На межі XIX—XX віків відбулася зміна мистецьких форм. Романтизм і реалізм відійшли на другий план, поступившись місцем новому напрямку — модернізму, який став естетичним вираженням духовного перевороту і домінував протягом XX ст.. Література ввібрала в себе філософські та моральні проблеми епохи, збагатила художній досвід людства новими напрямками, течіями, стилями.

Виникнення і сутність декадансу

Кінець XIX — початок XX ст. позначається загальною кризою, яка охопила різні сфери життя — економіку, політику, культуру. Однак ідейне бродіння умів, невпевненість у майбутньому, передчуття близьких історичних і соціальних перетворень, хоча і сповнювали тривогою душі людей, але захолювали до пошуків нових ідеалів у житті й творчості. Т. Манн відзначив «напружену гостроту кінця століття», коли «європейська інтелігенція вперше повстала проти святенницької моралі свого вікторіанського буржуазного століття», а філософія Ф. Ніцше втілила «обурення духу проти раціоналізму, який панував у XVIII та XIX ст.»

Ситуація кінця XIX ст. відзначається суперечливістю в історичному, естетичному і світоглядному планах. Якщо О. де Бальзак, за його словами, творив «при світлі двох великих істин — релігії й монархії», то на зламі віків Ф. Ніцше оголосив про смерть Бога («померли всі боги») як про існуючий факт, а суспільство опинилося неначе на роздоріжжі, не знаючи що протиставити розпаду традиційних державних форм, моралі, віри. Мистецтво теж шукало нових засобів відображення змін, які відбувалися передусім у людській свідомості.

Нестабільність і хаос життя, втрата ідеалів і колишніх цінностей знайшли вираження у декадансі — специфічному умонастрої кінця XIX ст.

Декаданс (фр. *decadance* — занепад) — узагальнена назва кризового світосприйняття, яке виявляється в літературі, мистецтві, культурі.

Уперше цей термін використав поет Т. Готьє 1869 р. у передмові до книги Ш. Бодлера «Квіти зла». Пізніше про декаданс писав П. Верлен у віршах 80-х років XIX ст. («Нудьга» та ін.). На межі XIX — XX ст. декадентське світовідчуття поширилося у багатьох країнах.

Декадентський герой — це людина, яка відчуває свою відчуженість у світі, втрату моральних ідеалів, віри в майбутнє. Вона не сприймає брутальної дійсності, надаючи перевагу самозаглибленню і самоспогляданню. Єдина дія, на яку вона здатна, за словами французького письменника П. Клоделя, — лише «пристрасна нудьга». За визначенням критика Л. Тайада, декаденти — це «покоління, яке співає і плаче»: плаче від «прози життя, «незатишної дійсності», а співає, щоб не втратити «сердечного настрою», хоча «серце вже перетворилося на кладовище нездійснених мрій і надій». **Основними мотивами** письменників-декадентів були сум, відчай, песимізм, розчарування, скарги беззахисної душі. Підкреслена хворобливість і згасання життя стають улюбленими темами, які перетворюються на джерело витончених переживань.

Мистецтво декадансу знайшло адекватні форми для відображення духовного напруження й розгубленості людей доби і дало яскраві зразки дійсно художніх творів. Декаданс у літературі не має спільної поетики, він ґрунтується на **поєднанні різних напрямів, течій, стилів**. Наприклад, від романтизму він бере неприйняття навколишнього суспільства, розчарування в дійсності, прагнення втекти від недосконалого життя у світ краси й прекрасної ілюзії. Одним із провідних мотивів декадентських творів є утвердження ролі мистецтва, його переваги над реальністю. Звідси прихильність до естетизму О. Уайльда, І. Анненського та інших письменників.

Декаденти тяжіють до фантастики, ірраціональності, містики, які допомагають відобразити складні зрушення у свідомості людини (М. Швоб, К. Мендес та ін.). Нерідко герой декадентських творів має вразливу психіку, що сприяє глибоким прозрінням, а навколишній світ змальовується у підкреслено брутальних тонах. Так відбувається поєднання натуралізму з романтизмом у межах декадансу (К. Гюїсманс, Ф. Сологуб та ін.). Декадентські мотиви притаманні й деяким загалом реалістичним творам, надаючи їм особливої трагічності та безнадії (А. Стріндберг, В. Винниченко, М. Арцибашев та ін.).

Використання різних напрямів і стилів в епоху декадансу засвідчило різнопланові шукання мистецтва кінця XIX — початку XX ст., яке поступово наближалось до кардинальної зміни естетичної системи й появи модернізму.

Уплив філософії

У другій половині XIX — на початку XX століть великий вплив на мистецтво мали філософські теорії А.Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фройда.

Естетика А. Шопенгауера. Артур Шопенгауер (1788–1860) — німецький філософ-ідеаліст. Його основний твір «Світ як воля і уявлення» вийшов 1819 р., однак широкої популярності набув у другій половині XIX ст. Філософ утверджував невгамовний і непоправний хаос життя, тому що понад усім буттям, за його словами, панує «світова несвідома воля», невблаганна і зла. Втім існує й об'єктивна ція воля. Першою такою об'єкти-вацією є світ ідей, другою — матеріальний світ. На думку Шопенгауера, «зла воля» спричиняє всесвітній абсурд і катастрофи, тому вона виключає будь-які закономірності природи й суспільства, звідси — неможливо пізнати й подолати цю волю за допомогою законів логіки та розуму. Справжній вихід за межі «світової волі» — це заглиблення в інтелект, споглядання волі без участі в її процесах, тобто «лише уявлення», а не «безпосередня дія».

Шопенгауер розрізняв три категорії людської сутності: що таке людина (тобто особистість у широкому розумінні слова — здоров'я, сила, краса, темперамент, мораль, розум), що вона має (матеріальні блага) і хто є людина в уявленнях інших. «Живучи навіть за однакових обставин, люди все-таки опиняються в різних світах, — писав філософ. — Світ, в якому живе людина, залежить від того, як вона його розуміє, тобто від особливостей її мозку: згідно з останнім, світ видається то бідним, нудним і вульгарним, то, навпаки, багатим, сповненим краси й величі».

Світова воля, за словами філософа, внаслідок своєї некерованості й абсурду не може бути прекрасною, а отже, і предметом мистецтва. Але заглиблений у себе інтелект (особистості або всього людства) існує незалежно від неї, і його «уявлення» про волю мають естетичний зміст, що повинно відображати мистецтво. «Уявлення про волю є музикою, а естетична насолода, яку отримує людина від неї, стає єдиною втіхою і спасінням світу», — писав Шопенгауер. Він заперечував методи наукового пізнання, реалістичне мистецтво, проповідував пріоритет творчої інтуїції в процесі споглядання волі, утверджував естетизм «уявлень» натомість реальних фактів життя.

Філософ підкреслював значення людської особистості, вважаючи, що уявлення про світ залежать лише від суб'єкта. Цінність осо-

бистості абсолютна, вона є умовою щастя, яке, на думку Шопенгауера, полягає не в матеріальних, а в духовних благах, у внутрішньому багатстві душі: «Усі насолоди та розкіш, сприйняті туманною свідомістю дурня, виявляються жалюгідними порівняно зі свідомістю Сервантеса, який пише у тій же в'язниці свого Дон-Кіхота». За словами Ф. Ніцше, відмову від дійсності, самозаглиблення інтелекту Шопенгауер проголосив як «самостійні цінності», а мінливий ідеал «нірвани¹» як «свято духу». Ці ідеї привернули увагу письменників другої половини ХІХ ст., які стали більше цікавитися процесами людської свідомості й підсвідомості, надаючи перевагу суто естетичним принципам.

Учнем Шопенгауера вважав себе Ф. Ніцше, який у багатьох питаннях пішов далі свого вчителя. «Інстинкти самозаглиблення, самозречення і самоспоглядання, — писав він, — призвели Шопенгауера до заперечення життя і самого себе... Тому потрібно, нарешті, засумніватися в цінності цих цінностей»

Філософія Ф. Ніцше. Німецький філософ і письменник Фрідріх Ніцше (1844–1900) — творець складної та суперечливої концепції «філософії життя», оригінальних теорій про сутність мистецтва, про історію культури і людства взагалі. Центральною категорією його вчення є «життя». Поняття «Бог», на його думку, вигадане, як протилежність поняттю життя. Ніцше проголошував значення категорії «життя», що як єдина реальність звільнена від матеріальності, є формою вияву «космічної закономірності». Поняття «по той бік», «істинний світ», на його думку, теж вигадані, щоб знецінити єдиний світ, який існує, щоб не залишити ніякої мети, ніякого розуму, ніякого завдання для нашої земної реальності!.. Поняття людського «самозречення» є ознакою декадансу, невміння знайти свою користь. Саморуїнвання проголошено «святістю» й «божественністю» людини, а в поняття доброї людини вміщено все найбільш слабке, хворе, невдале, все, що має загинути...».

Ніцше оголосив початок великої всесвітньої кризи: «Уся наша європейська культура... прямує до катастрофи». Занепад життя він бачив у послабленні віри, песимізмі, нехтуванні моральними цінностями. Утім загальній катастрофічності світу німецький філософ протиставляє людину. «Померли всі Боги, залишилась одна люди-

¹ *Нірвана* — згідно з релігійними догматами буддизму та джайнізму, вищий стан «блаженства» людської душі, коли вона звільняється від безперервного потоку перевтілень, страждань і зливається з духовною, «божественною» першоосновою світу

на», — писав він, оспівуючи культ «надлюдини», якій повинні підкоритися земля, природа, суспільство. Ніцше бачив свою роль у тому, щоб виявити дійсний хаос життя, кризу суспільства, яке прямує до катастрофи, оскільки не цінує буття і головного рушія прогресу — людину. Він писав: «Я блукаю серед уламків майбутнього, яке бачу лише я. І всі мої зусилля спрямовані на те, щоб зібрати й з'єднати всі уламки, загадки й жахливі випадковості. Хіба міг би я бути людиною, якби людина не була також поетом, відгадником і рятувальником!.. О людство, в камінні прихований образ людини, який я уявляю!.. Мій молот опускається на камінь, від нього летять уламки... Краса надлюдини наблизилася до мене, як тінь. Яке мені тепер діло — до богів!..».

Заперечивши Бога, Ніцше проголосив пріоритет людини — сильної, гордої, впевненої у своїх силах, від якої залежить майбутнє. Людина, на його думку, має надзвичайні можливості для розвитку духу й життя. Вона навіть «більша за Бога, бо може сама перетворювати світ навколо себе». Філософ заперечував логіку розуму в пізнанні дійсності. Тільки людина з її волею і сильною душею здатна проникнути в таємниці всесвіту. «Усе дозволено!» — таке гасло висунув він, вважаючи, що весь світ повинен служити людині та її життю, а людина, в свою чергу, може робити все, до чого прагне її душа. Ніцше протиставив ідеал надлюдини слабким і хворобливим героям декадентських творів. Сильну волю особистості вважав єдиною силою, яка може опанувати хаос буття. Він оголошує боротьбу пасивному самоспогляданню і самозосередженню, утверджує активну волю і здатність людини творити нову реальність, змінюючи світ навколо себе.

Ніцшеанські ідеї життя і людської особистості зумовили початок величезного духовного перевороту, який вплинув на розвиток мистецтва, зокрема на формування модернізму. Т. Манн у книзі «Роздуми аполітичного» (1918) відзначив сміливість Ніцше, який повстав «проти богів, хаосу сучасного і катастрофічності майбутнього», кинувши виклик усьому людству, змусивши його усвідомити «свою велич і водночас безцільні блукання в темряві», піднятися на повний «зріст свого вільного, сильного духу». Манн порівнював здійснюваний ним переворот у світогляді людства з діяльністю Ж.-Ж. Руссо у XVIII ст.: обидва філософи запропонували оцінити дійсність з незвичної точки зору, яка суперечила загальноприйнятим поглядам. Руссо виявляв «первісну доброту людини» навіть у її «дикому, нерозвинутому стані», а Ніцше, навпаки, побачив у душі особистості темний хаос, прихований вулкан непізнаних сил

і пристрастей. Як раніше Руссо, він відчував себе бунтівником, який повстав проти усталених істин.

Модерністи сприйняли ідеї Ніцше про багатогранність і цінність життя людини, про особистість як центр і мету всесвіту, її здатність «творити нові світи», про необхідність відмови від раціоналізму і пошук нових форм пізнання буття. Письменник А. Альберт про значення Ніцше висловився так: «Його вплив на нашу молоду літературу був надзвичайним. І зростатиме з кожним днем... Він дає нам новий матеріал для роздумів, новий поштовх до життя й мистецтва».

Інтуїтивізм А. Бергсона. Теорія А. Бергсона тісно пов'язана з філософією Ф. Ніцше. Інтуїтивізм (лат. *intuitivo* — уява, споглядання) — в літературознавстві напрям, що абсолютизує інтуїцію як момент безпосереднього осягнення світу завдяки творчій фантазії, яка сприяє його естетичному сприйняттю й оцінці. Основоположником його є французький філософ Анрі Бергсон (1859-1941). Першоосновою світу він вважав «чисту тривалість», а матерію, час, рух — лише формами її прояву. На його думку, пізнати цю «тривалість» можна лише за допомогою інтуїції, яку він розумів як безпосереднє «прозріння», де «акт пізнання збігається з актом, що породжує нову дійсність у свідомості людини». Найвищим знанням філософ проголосив індивідуальне переживання, інтуїцію, а мистецтво — формою такого пізнання світу, оскільки джерело художньої уяви — душа людини, неповторна й унікальна.

Бергсон вважав, що розум нездатний осягнути глибинну сутність, вона «підкоряється лише інтуїції», особливо за допомогою мистецтва, яке має безпосередній зв'язок з «тривалістю». Таке мистецтво не зображує, а натякає, воно сугестивно (з допомогою натяку, навіювання) впливає на почуття й відчуття.

Філософ обґрунтував думку про «гіпнотичну силу» поезії, в якій «б'ються серце автора і душа світу». Він уважав, що не лише зміст, а й сам ритм поезії відображає внутрішнє буття особистості й спонукає її до нових відкриттів у собі та дійсності за допомогою власної інтуїції. Наголошував на необхідності пошуку нових естетичних форм, здатних відображувати передусім враження і почуття людини. Особливий вплив ідеї Бергсона справили на модерністську поезію.

Психоаналіз З. Фрейда. Австрійський лікар Зігмунд Фрейд (1856–1939) був автором теорії і методу психоаналізу. Досліджуючи причини психічних процесів, він дійшов висновку, що не можна

пояснити матеріальними чинниками акт свідомості й підсвідомості. Він розглядає психіку як самостійну категорію, яка існує незалежно від матеріальних умов і керується особливими, вічними психічними силами, що знаходяться за межами свідомості людини. На думку З. Фрейда, над душею особистості тяжіють як певна фатальність незмінні конфлікти, зумовлені потягом до насолод і підсвідомих бажань. Вічними конфліктами людської психіки філософ пояснює зміст і розвиток моралі, мистецтва, релігії, держави, права тощо. Митець занурюється в світ своїх фантазій, «щоб знайти там насолоду». Усвідомлення письменником власних емоційних конфліктів — шлях до «одужання душі й світу». У цьому плані З. Фрейд розглядає мистецтво як засіб психічного лікування кожної окремої особистості та суспільства взагалі.

Теорія Фрейда позначилася на естетичних пошуках Т. Манна, А.Ленормана, В. Набокова, О. Хакслі, В. Підмогильного та інших письменників. Фрейдівське розуміння несвідомого вплинуло на деякі модерністські течії, зокрема сюрреалізм.

Спираючись на філософські вчення, модернізм висував на перше місце інтуїцію, що мала проникати в таємничу сутність буття. Вищим знанням проголошувалася не наука, а художня творчість, здатна одухотворювати світ, відкривати нікому не відомі глибини індивідуального життя. Письменники дедалі більше звертаються до проблем особистості, яка, за словами С. Малларме, «відчула потребу духовного пробудження і почала блукання в не-трях своєї душі».

Український модернізм постав не лише під впливом філософських і мистецьких віянь Заходу, а й на основі відновлюваної вітчизняної традиції, зокрема «філософії серця», біля витоків якої стояв Григорій Сковорода, «Істиною людини», — писав він, — є серце в людині, глибоке ж серце — одному лише Богу досяжне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто суттєва істота, сила, поза якою ми є мертва тінь». Особливої актуальності «філософія серця» набула на межі ХІХ–ХХ ст. під впливом європейської «філософії життя». На їх перетині сформувався український модернізм.

Естетичні передумови модернізму

Підґрунтям раннього модернізму в літературі була творчість романтиків. Модерністське світовідчуття приховане в самій природі романтизму, від якого ранні модерністи перейняли неприйняття нищої реальності, протиставлення бездуховному світові сили духу й мистецтва незалежної особистості, утвердження твор-

чої свободи митця, розвиток символічної природи мистецтва, творення нової художньої дійсності.

Романтичні пошуки піднесеного світу, протиставленого буденності, прагнення з'ясувати сенс духовного буття, полинати в царину високих ідеалів призвели до появи нового напрямку, що засвідчила, наприклад, творчість французького письменника Шарля Бодлера (1821–1867) — пізнього романтика і зачинателя модернізму. У його книзі «Квіти зла» (1857) традиції романтизму виявляються в запереченні земного світу, позбавленого духовних цінностей, у створенні волелюбних образів, які уособлюють творчу незалежність поета, у зверненні до далеких зірок, запалених силою його духу і протиставлених темній реальності. Поетика контрастів, характерна для віршів поета, теж зумовлена романтизмом. Водночас ліричний герой Бодлера виявляє модерністське світовідчуття. Він не просто прагне відірватися від буденності й полинати в ідеальний світ, а намагається зазирнути в свою душу, що, за словами М. Вороного, «є цілим всесвітом, і творить все нові й нові галактики». Бодлерові відкрилися небачені глибини людського духу, який підноситься на крилах своєї фантазії й творчої уяви. Душа для поета — поєднання суперечливих начал, помешкання Бога й Диявола, місце боротьби добра і зла, тілесного й духовного. Споглядаючи навколишню дійсність, письменник намагається з'ясувати прихований зміст кожного предмета й явища, встановити їх глибинні зв'язки, які мають допомогти з'ясувати загальний духовний зміст світу. Формування модерністської поетики засвідчив вірш «Відповідності», в якому звуки, запахи, кольори спілітаються в багатогранну картину. Бодлер відійшов від об'єктивістської манери зображення реальності, його світ живе, рухається, звучить, марить, а поштовхом для створення цієї неперевершеної симфонії став закон «відповідностей усього всьому». Бодлерівська природа вмє розмовляти мовою символів-відповідностей. Душа поета відчуває таємний зв'язок з «душею речей», вона чує і розуміє їхні голоси, бо має чарівний дар — творчу уяву, яка перетворює миттеві враження на філософські узагальнення заради пізнання глибинної сутності. Поет відмовляється від логіки, раціоналізму, об'єктивних спостережень, для нього головне — його інтуїція, внутрішні порухи серця, злети й падіння фантазії. «Непізнання, таємнича суть світу вперше оголосила про себе в поезії Бодлера», — зазначав І. Анненський. Окрім того, французький поет надавав перевагу естетичним (суто мистецьким) чинникам, що також було характерним для його послідовників-модерністів, які вважали Красу єдиною метою і кри-

терієм мистецтва. Бодлер вбачає прекрасне в кожній речі, незалежно від її етичного змісту — позитивного або аморального. «І пекло, й рай однаково принадні», — пише поет, маючи на увазі, що пізнання естетичної природи різних явищ наближає до досягнення «вічної таїни» світу.

Творчі пошуки інших поетів другої половини XIX ст. теж готували появу модернізму. У цей час виникають різні школи, угруповання, течії, в яких письменників об'єднує ідея «чистого мистецтва», вічного і прекрасного, незалежного від натовпу, бруду і хаосу сучасності (група «Парнас», школа «чистого мистецтва» в російській поезії та ін.). Замість романтичного образу співця-пророка в літературу приходять образ поета-майстра, поета-філософа, поета-естета. Замість колишньої споглядальності застосовується пластична описовість, а потім — відтворення особливого внутрішнього світу особистості, ціннішого за дійсність.

Французька група *«Парнас»* (Л. де Ліль, Ж.-М. де Ередія, Т. де Банвіль та ін.) оголосила нові принципи, які суперечили романтичним і реалістичним тенденціям. Завдяки високій культурі художнього мислення, майстерному володінню технікою вірша, прагненню відкрити нові шляхи в літературі твори парнасців стали визначним явищем у розвитку поетичного мистецтва. З «Парнасом» пов'язана рання творчість символістів П. Верлена і С. Малларме. В Україні творчість парнасців цікавила багатьох поетів, передусім модерністів. Особливу близькість до цієї творчої групи відчували неокласики, зокрема Микола Зеров. Як і парнасці, вони шанували талант, цінували літературу за художніми, а не позамистецькими критеріями. Традиції парнасців спостерігаються й в інших неокласиків. Не випадково М. Рильського, М. Драй-Хмару, П. Филиповича, О. Бургарда та М. Зерова називали «п'ятеро з Парнасу».

Представники *школи «чистого мистецтва»* в російській поезії (А. Фет, Ф. Тютчев, Я. Полонський та ін.) обстоювали ідеали самоцінного мистецтва на противагу мистецтву заангажованому з революційно-демократичними тенденціями, вони надавали великого значення розкриттю переживань людини, її духовних взаємозв'язків зі світом, а також виявляли посилений інтерес до вдосконалення художньої форми. У творчості поетів «чистого мистецтва» виявилися окремі риси імпресіонізму та символізму.

В українській романтичній поезії кінця XIX ст. також помітні модерністські тенденції, що засвідчує пізня творчість І. Франка, Лесі Українки та ін.

У європейській **прозі** того часу відбуваються суттєві зміни. Сюжетна гострота відступає на другий план. Інколи фабульність повністю поступається ліричній оповіді, філософським роздумам. У центрі уваги письменників — передусім думки й почуття героїв, процеси свідомого й несвідомого. Велику роль у творах відіграють пейзаж, емоційний підтекст, враження, спогади, асоціації героїв. Усе це свідчило про збагачення реалістичного методу новітніми засобами, зокрема імпресіонізму, символізму, неоромантизму. Модерністські тенденції спершу виявилися в прозі О. Уайльда, К. Гамсуна, А. Чехова, М. Коцюбинського та ін.

З другої половини XIX ст. і драматурги шукали нових форм мистецтва, що призвело до народження і активного розвитку **«нової драми»**, яка, за словами Б. Шоу, «кардинально змінила своє ставлення до проблем етики та естетики». «Нова драматургія» більше наблизилася до сучасності, до внутрішнього світу людини. Якщо в старому театрі йшлося про окрему трагедію в житті, то в новому — про загальну трагедію життя особистості та людства. Внутрішні порухи душі набули узагальнюючого значення, стали критерієм оцінки філософських, соціальних та моральних проблем буття. Театр перетворився на місце ідейних дискусій і духовних поривань. Зовнішня дія поступилася внутрішнім колізіям. Прагнучи розкрити духовну атмосферу епохи, митці, використовуючи принципи реалізму та натуралізму, дедалі більше зверталися до можливостей модернізму, який набирив сили і відкривав нові обрії для мистецтва. Біля витоків «нової драми» стояли Г. Ібсен, К. Гамсун, А. Стріндберг, Г. Гауптман, А. Чехов та ін. «Нова драма» стала початком докорінної перебудови драматургії, яка тривала протягом XX ст..

Отже, літературі кінця XIX ст. була притаманна різноплановість пошуків, однак багатьох митців об'єднує дещо спільне — любов до краси та прагнення пізнати духовну сутність людини й світу, що зумовлювало появу модернізму.

Модернізм — переворот у мистецтві

Модернізм (фр. *modern* — сучасний, найновіший) — загальна назва нових літературно-мистецьких течій XX ст. нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. Виник у 60–70-х роках XIX ст. у Франції (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо та ін.), невдовзі поширився в Бельгії (група «Молода Бельгія»), Польщі («Молода Польща»),

Росії (О. Блок, І. Анненський, О. Мандельштам та ін.), Австрії (Р.-М. Рільке) та інших країнах. Врешті став однією з визначальних прикмет літератури ХХ ст. В Україні модернізм утверджується на початку ХХ ст. у творчості М. Вороного, О. Олеса, М. Коцюбинського, М. Хвильового, М. Зерова та ін.

Виникнення модернізму передовсім пов'язане з принципово новим баченням людини та мистецтва. Людина, як ніколи дотепер, стала величною й цікавою для митців. Вони поставили її в самий центр своїх творів, зробивши її внутрішній світ головним об'єктом мистецтва. Почуття, враження, переживання особистості привернули увагу модерністів, які оголосили людину найбільшою цінністю на землі. Фактично революція у мистецтві розпочалася з усвідомлення того, що «померли всі боги, залишилась одна людина» (Ф. Ніцше). Вона стає центром художнього твору як самостійна категорія, як особливий і неперевершений світ, що має свої закони. Пізнання законів людської свідомості — головне покликання митців-модерністів. Особистість постає надзвичайно величною з точки зору духовного саморозвитку і водночас суперечливою і незахищеною перед лицем всесвіту. Але головне, чим визначається розвиток культури ХХ ст. — це прагнення розкрити проблеми кожної окремої людини у контексті вічних законів духовного буття. Герої творів перестають бути «соціальними типами». Митців більше цікавить те, що вирізняє людину серед інших. «Цілісну особистість» заступає «людина як непересічна особа», «людина як симптом» (О. Зверев), позбавлена багатьох типових рис і відносно не залежна від дійсності, проте більше пов'язана з іншою реальністю — «життям душі».

Революцію у мистецтві засвідчили малярські полотна П. Сезанна і П. Пікассо, поезії Г. Аполлінера, Т.-С. Еліота і Р.-М. Рільке, романи Дж. Джойса і М. Пруста, вистави П. Дягилева, Вс. Мейерхольда, Л. Курбаса, музика М. Равеля та І. Стравінського, кіно Дж. Гріффіта, С. Ейзенштейна, О. Довженка та ін. Однією з характерних ознак цієї епохи є взаємодія різних видів мистецтва. Наприклад, метафоричний живопис П. Пікассо вплинув на творчу манеру Г. Аполлінера, П. Елюара, Б. Сандрара, творчість художників-імпресіоністів — на художню практику П. Верлена, А. Рембо, К. Гамсуна, Олександра Олеса, М. Вороного та ін., скульптура Родена — на поетику Р.-М. Рільке, естетика кубістів — на мову і композицію творів Г. Стайн, В. Маяковського, Г. Аполлінера, прийом кінематографічного монтажу — на романи «потоків свідомості» Дж. Джойса, М. Пруста тощо.

У модернізмі *художній твір* усвідомлюється як самостійний, довершений *світ, що має власну цінність*.

Мистецтво шукає *нових форм побудови*, відмінних від традиційних. Це відзначив у 1881 р. П. Гоген, назвавши живопис П. Сезанна пошуками «формули рецепту, як сконцентрувати виразність своїх почуттів і відчуттів в одному-єдиному прийомі». Протягом усього ХХ ст. мистецтво перебуває у пошуку різноманітних художніх «формул».

На розвиток культури великий вплив мали філософські концепції. Мистецтво стало приділяти більше уваги *питанням світоглядного характеру*, намагаючись визначити місце особистості у всесвіті, загальні закони духовної еволюції людства, моральні чинники розвитку цивілізації. У цьому плані велике значення мали ідеї Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фройда та ін. Нерідко письменники самі стають філософами, поєднуючи у своїй творчості художню уяву і концептуальне (філософське) мислення (В. Розанов, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Р. Барт та ін.).

У період «художньої революції» виявилася ще одна риса, яка визначила розвиток культури ХХ ст. Це рух *від аналізу до синтезу* на рівні структури, композиції, змісту і мови твору. У літературі постають принцип багатотематизму, прийоми сміливого поєднання різних часових планів і просторів, монтажу тощо. Така синтетичність сприяла осмисленню суб'єктивного і об'єктивного світів як певної єдності, багатогранної й неоднозначної.

У модерністській літературі помітну роль відіграє *міфологізм*. За допомогою міфу письменники прагнуть усвідомити логіку розвитку світу, розгадати таємницю духовної еволюції людства, створити універсальні моделі буття.

Головна увага у модерністських творах зосереджена на вираженні *глибинної сутності людини й одвічних проблем буття*, пошуках шляхів виходу за межі конкретного й історичного, притаманних реалізму та натуралізму, можливостях досягнення «високої всезагальності», тобто на відкритті універсальних тенденцій духовного розвитку людства.

Для світового модернізму характерні *активне новаторство в царині змісту й форми*, а також підкреслена умовність стилю, що відбиває не лише індивідуально-конкретне, а й загальне у певних тенденціях розвитку. У центрі твору — людина, яка шукає сенс буття, прислухаючись до власних переживань і стаючи немовби оголеним нервом епохи.

У модерністському творі поєднуються свідоме й підсвідоме, земне й космічне, що здійснюється передусім у психологічній площині — душі особистості, яка прагне усвідомити сутність свого існування з позиції вічності.

Загальні риси модернізму:

- особлива увага до внутрішнього світу особистості;
- орієнтація на вічні закони буття і мистецтва;
- надання переваги творчій інтуїції;
- розуміння літератури як найвищого знання, що здатне проникнути у найінтимніші глибини існування особистості й одухотворити світ;
- схильність до містицизму, до занурення у підсвідоме;
- пошук нових формальних засобів у мистецтві (метамова, символіка, міфопоетика тощо);
- прагнення до відкриття вічних ідей, які можуть перетворити світ за законами краси й мистецтва;
- створення нової художньої реальності, рівнозначної довколишній дійсності, та експерименти (літературна гра) з цією новою реальністю.

У своєму розвитку модернізм пройшов два етапи: ранній (остання третина XIX — 10-ті роки XX ст.) і зрілий (з 10-х років XX ст. до останньої третини XX ст.).

Ранній модернізм — умовна назва ранніх модерністських течій, що виникли в останній третині XIX ст. і передували остаточному формуванню модернізму як нового культурного напрямку (символізм, імпресіонізм, неоромантизм). Ранній модернізм уперше відмовляється від зображення «життя у формах життя». Головною у творчості письменників стає естетична проблематика. Художній твір усвідомлюється не як «засіб суспільного прозріння і виховання», а як вияв творчої свободи митця. Незалежна і духовно багата особистість, її думки, враження, свідомість визначають розвиток сюжету, що дедалі більше позбавляється фабульності й переходить у площину самозосередження і самопоглядання.

Ранній модернізм пориває з традиціями реалізму, натуралізму XIX ст. Однак зовсім іншим було його відношення до романтизму, систему якого він не відкидав, а, навпаки, використовував як вихідну. Зачинателями раннього модернізму були, як правило, пізні романтики (Ш. Бодлер, Леся Українка та ін.). Не випадково в Німеччині й Австрії явища літератури кінця XIX ст. об'єднували під спільною назвою неоромантизму. Від романтизму ранні модерністи перейняли неприйняття недосконалої дійсності, протистав-

лення бездуховній реальності сили духу й мистецтва, поетику контрасту й антитези.

Зрілий модернізм складається в 10-х роках ХХ ст. У ньому простежується відхід від позиції зневажливого заперечення дійсності до її освоєння, пошуку нових форм одухотворення реальності, що найвиразніше виявилось у поезії пізнього Р.-М. Рільке, Г. Аполлінера, Т.-С. Еліота, Б. Пастернака та ін. До зрілого модернізму належать такі течії, як імажизм, акмеїзм та ін. У першій половині ХХ ст. остаточно сформувалися загальні риси модернізму: увага до внутрішніх проблем особистості, проголошення самоцінності людини й мистецтва, прагнення до роз'єднання часу й простору, осмислення загальних тенденцій духовного буття, що найвиразніше виявилися у творчості Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Пруста, У.Фолкнера та ін.

Питання про **взаємодію модернізму з іншими напрямками складне**. Безперечним є розрив раннього модернізму з естетикою мімесису, тобто розумінням мистецтва як наслідування життя, на чому ґрунтувалися художні системи від ренесансу до класицизму, а в ХІХ ст. — реалізм і натуралізм.

Проте вже в 10-20-х роках ХХ ст. в модерністських творах (Р.-М. Рільке, Г. Аполлінера, Б. Пастернака, М. Хвильового, Г. Ко-синки та ін.) простежується тенденція до «поетики синтезу», відображення буття сучасного світу в його складності й розмаїтості. Загалом культурні традиції живили модерністські пошуки.

Наприклад, найвизначніші з течій кінця ХІХ — початку ХХ ст. символізм і неоромантизм тісно пов'язані з романтизмом, є його пізніми модифікаціями. Слід відзначити також неокласицизм Т.-С. Еліота, А. Жіда, творчість М.Пруста, який навчався у французьких і російських майстрів психологічного роману, а також культ античності в творах українських неокласиків, англійському та американському імажизмі. Навіть російські кубофутуристи на чолі з В.Маяковським, які оголосили завдання «скинути класику з корабля сучасності», теж деякою мірою розвивали культурні традиції, зокрема тонічного віршування, і цим збагатили систему версифікації, знайшли нові структури й жанри.

Загалом модернізм — це **динамічна відкрита система**, яка використовує різні художні традиції та стилі. Тому невиняково в модернізмі поширюються течії та школи з префіксом нео-: неоромантизм, неокласицизм, необароко, неоготика тощо.

У кожній країні модернізм мав свою специфіку. Так, наприклад, в Україні були свої особливості розвитку модернізму. Уперше

за свою історію українське письменство віддало перевагу в мистецтві естетичному критерію, не забуваючи при цьому своєї ролі й у загальнонаціональному процесі. Національний чинник мав велике значення у формуванні українського модернізму, що визначило його своєрідність на тлі світового мистецтва ХХ ст.

Авангардизм

Авангардизм (фр. *avant-garde* — передовий загін) — термін на означення так званих «лівих течій» у мистецтві.

Щодо авангардизму в літературознавстві немає одностайності: одні вважають, що авангардизм є одним із помітних відгалужень модернізму, інші надають йому виключної самостійності. При всій розбіжності підходів можна стверджувати, що авангардизм виникає у кризові періоди історії мистецтва, коли певний напрям або стиль переживає вичерпаність своїх зображально-виражальних можливостей. Роль авангардизму полягає у розкритті кризових, хворобливих явищ у житті й культурі, які нерідко подаються у гіпертрофованій формі, у запереченні традиції й шуканнях супернової естетики.

Якщо модернізм знаменує глибинний переворот естетико-художнього мислення і творчості, то авангардизм є проявом цього перевороту в найбільш радикальних і навіть екстремальних формах. Авангардизмові притаманне активне новаторство, а точніше — бунтарство, яке, починаючи з бунту проти «застарілих» форм мистецтва, поширювалося й на форми суспільного життя, що засвідчують російський футуризм, німецький експресіонізм, французький сюрреалізм тощо. Заперечення традиційних мистецьких форм поєднується в авангардизмі зі сміливим пошуком нових жанрів, стилю, мови. Експерименти авангардистів не завжди були конструктивними, але не можна заперечувати їхнього внеску в оновлення й збагачення зображально-виражальних засобів мистецтва. Визначними письменниками-авангардистами стали Гійом Аполлінер, В. Маяковський, М. Семенко, Г. Тракль та ін.

Течії модернізму та авангардизму

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. сформувалися течії раннього модернізму — імпресіонізм, символізм, неоромантизм.

Ранні модерністські течії спочатку розвивалися паралельно з іншими напрямками — реалізмом, натуралізмом, пізнім романтизмом, — але поступово виходили на перший план, відкриваючи

широкий простір для подальших мистецьких пошуків, для інших течій модернізму та авангардизму. На відміну від реалістів, які завжди прагнули дати логічне пояснення подій з точки зору соціально-духовної еволюції, модерністи нічого не пояснюють — вони лише фіксують зрушення в суб'єктивному й об'єктивному світі за допомогою знаків, символів, натяків. Модерністи заперечували й методи натуралізму з його конкретністю та фактографічністю, для них головне — знайти узагальнену глибинну сутність. Однак ранній модернізм спирався на традиції романтизму, який ставив понад усе творчу волю і свободу митця. Модерністи протиставили реальності новостворений ними світ, що існує лише в душі та ідеях, але має свої закони, які необхідно усвідомити. На перше місце вони висували інтуїцію, яка мала проникати в таємничу сутність буття. Вищим знанням проголошували не науку, а художню творчість, здатну одухотворювати дійсність, відкривати нікому не відомі глибини індивідуального життя.

Імпресіонізм (фр. *impression* — враження) — течія модернізму, яка відзначається ушляхетненим, витонченим відтворенням особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань.

Сформувався у Франції в другій половині XIX ст. насамперед у малярстві (назва походить від картини К. Моне «Імпресія. Схід сонця», 1873). Його представники — художники К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега та ін. — головним завданням вважали найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої. «Я малюю те, що зараз відчуваю», — зізнався К. Піссарро.

Імпресіонізм виявився плідним і для музики (М. Равель, К. Дебюссі, М. де Фалья, Дж. Пуччіні, С. Скотт та ін.). К. Дебюссі зазначав: «Займаються метафізикою, а не музикою... Не дослухаються навколо себе до нескінченних шумів природи... Ось, на мою думку, новий шлях. Це мистецтво вільне, іскристе, мистецтво вільного повітря, мистецтво, порівняне зі стихіями, вітром, небом, морем! Я тільки намагаюся виразити з найбільшою щирістю відчуття і почуття, які переживаю: Інше мало що для мене важить...»

У літературі представниками імпресіонізму були брати Гонкури, А. Доде, Гі де Мопассан, П. Верлен (Франція), С. Цвейг, А. Шніцлер (Австрія), С. Віткевич, С. Жеромський (Польща), М. Коцюбинський, М. Вороний (Україна) та ін. Імпресіоністи змальовували світ таким, яким він видавався у процесі безпосереднього бачення. «Бачити, відчувати, виражати — в цьому все моє мистецтво», — так

словами братів Гонкурів могли б сказати про себе майстри імпресіонізму. Для імпресіоністичних творів характерні суб'єктивність зображення, підкреслений ліризм, використання тропів (метафор, епітетів, символів та ін.), які створюють певний настрій, посилюють асоціативність почуттів і вражень. Описи стають більш епізодичними, фрагментарними, велике значення в них мають засоби відтворення кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, які передають зміну внутрішнього стану автора, його почуттів. Часто письменники використовують ліричний монолог, незакінчені фрази і думки, які допомагають показати плин настроїв та вражень героя.

У поезії імпресіонізм був близький до символізму.

Символізм (грецьк. *symbolon* — знак, символ, ознака) — одна з течій раннього модернізму, в якій замість художнього образу, що відтворює певне явище, застосовується художній символ, що є знаком мінливого «життя душі» і пошуку «вічної істини».

Виник у Франції в 60–70-х роках ХІХ ст., звідки поширився в інші країни. Термін запропонував французький поет Ж. Мореас у статті «Символізм» (1886). Домінуючою ознакою нової тенденції він вважав вияв «прихованої близькості до первісних ідей», підкреслюючи, що мистецтво прагне втілити ідею в чуттєву форму, перетворити первинні емоції на лінії, кольорові плями, звуки, яким слід надати символічного значення. На його думку, художник-символіст повинен малювати не предмет, а ефект, який той створює, а поет має оспівувати не об'єкт, а враження й почуття, що виникають у митця.

Символізм будувався на сформульованому Ш. Бодлером законі «відповідностей», розімкнутах у безмежний, постійно оновлюваний світ, де відбувається «активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє», їх синтез. Символісти вважали, що сутність світу не може бути пізнана за допомогою раціоналістичних засобів, а доступна лише інтуїції, на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння.

Ж. Мореас писав, що символічна поезія — ворог «об'єктивного опису», конкретні явища для неї — лише видимість. В основі естетичної системи символізму покладено символ як засіб уникнення повсякденності, досягнення ідеальної сутності світу — краси. Художній символ наводить людину на думку про існування ідеального начала, доступного для звичайного пізнання світу, — «сфери таємничого» (С. Малларме), «невидимих і фатальних сил» (М. Метерлінк). Слово у символізмі — натяк, образ — загадка. Великий

вплив на розвиток естетичної концепції символізму справили німецький романтизм, а також ідеї А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, В. Соловйова.

Символісти розуміли поета як божество, оскільки він інтуїтивно відчуває шлях до істини. А інтуїцію ототожнювали з містичним прозрінням, бо завдяки їй поет пізнає правду «більш таємничу і більш глибоку, ніж правда матеріальна» (М. Метерлінк).

Заглиблюючись у світ духовних переживань особистості й шукаючи «вічну істину», символісти використовували такі художні засоби, як складний метафоризм, інакомовлення, натяки, символіку, музичність, багатозначність слів, абстрактність образів тощо. Все це зумовлювало високий ступінь умовності символістських творів.

У Франції найвідомішими представниками символізму були П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме; у Бельгії — М. Метерлінк, Е. Верхарн; у Німеччині — С. Георге; в Австрії — Р.-М. Рільке, Г. Гофмансталь; у Росії — В. Брюсов, А. Бєлий, О. Блок, В українській літературі символізм найбільш притаманний представникам «Молодої музи», «Української хати», а також угруповання «Митуса». М. Вороний, Олександр Олесь, О. Слісаренко, Д. Загул, П. Тичина, С. Черкасенко наповнили символістські форми актуальним національним змістом. Відстоюючи право митця на свободу, українські символісти не відмовлялися від громадських обов'язків літератури. В їхній творчості органічно поєднуються принципи Краси і Правди, відчувається туга за казковим і прекрасним світом, у якому особа і нація злились би в одне ціле, подолавши відчуженість. Спираючись на «філософію серця», вітчизняні письменники збагатили скарбницю світового символізму новими формами вираження душевних почуттів (особливою милозвучністю, використанням жанрів українського фольклору — пісні, думи, казки тощо, поєднанням абстрактних символів з реальними враженнями тощо).

Неоромантизм — стильова течія модернізму, визначальною рисою якої є подолання розриву між ідеалом і дійсністю, характерною для романтизму, завдяки могутній силі особистості, здатної перетворити бажане на дійсне.

Характерні ознаки неоромантизму відчуваються у творчості К. Гамсуна, Г. Гауптмана, Р.-Л. Стівенсона, Р. Шилінга, представників «Молодої Польщі», М. Гумільова. В українській літературі неоромантизм найповніше виявився в ліриці та драматичних творах Лесі Українки, яка своїм «проривом у блакить» створювала основу для естетичних і національних шукань в українській поезії.

Могутній життєлюбний заряд неоромантизму наснажував пізніше О. Влизька, М. Йогансена, Ю. Яновського, Олену Телігу, О. Ольжича та ін.

Починаючи з кінця XIX ст., художній текст усвідомлюється модерністами як самостійний, довершений світ, що має власну цінність. Він повинен відображати порухи людської душі, враження і відчуття особистості, а також проникати в глибинну сутність буття й духу. Модерністи активно шукають для своїх творів нову мову — метамову, яка має стати, на їхню думку, новим універсальним засобом відображення непізнаних зв'язків. Це зумовило взаємодію різних видів мистецтва, яка починається в період раннього модернізму і триває протягом XX ст. На межі століть простежується творчий синтез можливостей музики та живопису в літературі. Імпресіоністи, символісти, неоромантики надають великого значення кольорам, відтінкам, звукам, напівтонам, ритму кожної фрази, що давало змогу відтворити найменші переживання й найпотаємніші мрії особистості. Письменник Ш. Моріс у статті «Література сьогоденного дня» (1889) зазначав, що «характерною ознакою сучасного мистецтва є синтетичність: воно намагається показати цілісну людину засобами цілісного мистецтва», а «всесвітній естетичний синтез — спроба повернути світові втрачені гармонію, єдність, красу».

Отже, на межі XIX–XX ст. літературний процес розвивається в різних напрямках. Реалістичному і натуралістичному детермінізму (вченню про всезагальну причинну зумовленість, закономірний зв'язок усіх явищ у природі, суспільстві й мисленні) протистоїть абсолютна свобода духу, який повстав проти раціоналізму. Початок перевороту в мистецтві засвідчили течії раннього модернізму — імпресіонізм, символізм, неоромантизм. За словами одного з братів Гонкурів, докорінна відмінність нової епохи «полягає в заміні загального конкретним», «увічненні у найвищій, абсолютній, остаточній формі певної миті, певного настрою або душевного стану». Ці пошуки зумовили подальший розвиток модернізму в XX ст.

На початку і в першій половині XX століття домінуючу роль відіграють течії зрілого модернізму та авангардні тенденції.

На основі символізму виникає нова модерністська течія — акмеїзм, який, за словами С. Городецького, «спустив поезію з небес на землю» і «показав, що троянда прекрасна сама по собі, а не тому, що вона є символом».

Акмеїзм (від грецьк. *akme* — найвищий ступінь будь-чого, квітуча сила) — стильова течія в російській поезії, основні принципи

якої зводилися до творення елітарної поезії, в центрі якої — людина в її духовних та історичних аспектах.

Виник на початку ХХ ст., теоретично обґрунтований у працях М. Гумільова, С. Городецького, О. Мандельштама. Деякі російські поети виступили проти символістської школи В. Іванова, не погоджуючись із критикою поеми М. Гумільова «Блудний син». Утворилася нова група — «Цех поетів», до якої увійшли М. Гумільов, С. Городецький, О. Блок, М. Лозинський та ін. У 1912–1913 рр. вони видавали відомий на той час журнал «Гіперборей». Навесні 1912 р. кілька поетів-«цеховиків» проголосили нову течію в літературі — акмеїзм. У 1913 р. М. Гумільов і С. Городецький опублікували свої маніфести.

Акмеїсти наповнили слова й символи усвідомленим змістом замість ірраціональної музики. Слово стало знаковим відображенням реальності й водночас духовного світу особистості. Естетичними засадами акмеїстів були самодостатність поетичного слова та відповідне його функціонування в суспільному житті. С. Городецький пропонував інший термін для назви цієї течії — адамізм (за іменем біблійної першолюдини Адама), сповідуючи культ первіснобіологічного життя, позбавленого обмежень цивілізації. На його думку, поезії варто було звернути природний, безпосередній «погляд Адама» на земні реалії. Проте більш ustalеним став термін «акмеїзм», представники цього угруповання вважали свою поезію найвищим досягненням мистецтва, «квітучою силою» культури.

Хоча акмеїсти наблизили поезію до реальних подій, вона не стала приземленою. Вірші М. Гумільова, А. Ахматової, О. Мандельштама та ін. вражають своєю духовністю, філософічністю, глибоким психологізмом. Неабияке значення мало і те, що акмеїзм, за словами О. Мандельштама, був «тугою за світовою культурою». Асоціації з образами та мотивами світового мистецтва надали можливість акмеїстам говорити про людину та її проблеми в широкому історико-філософському контексті.

Імажизм (від фр. *image* — образ) — модерністська течія в англійській поезії, основою якої є поняття образу як самодостатньої одиниці поетики художнього твору.

Виник у 10-х роках ХХ ст. в англо-американських мистецьких колах. Теоретиком вважається Т.-Е. Г'юм — засновник клубу «Школа імажизму». Цей напрям у літературі представляли Т.-С. Еліот, Р. Олдінгтон, Е. Лоуелл, Е. Паунд, Х. Дулітл, Дж. Флетчер та ін. У центрі естетичної системи імажизму образ як інтелекту-

альний і емоційний комплекс, що одночасно вважався не оздобленням, а органічною цілісністю поезики.

Імажисти впроваджували верлібр (вільний вірш), а також японські хоку. Вони протиставили романтичному переживанню відтворення «об'єктів», виділених із системи зв'язків і відношень; особливості їх становлять першооснову образу. Вірш, згідно з уявленнями імажистів, — це ланцюжок споріднених образів, які втілюють дійсний порядок речей у світі на противагу «неточному» емоційному світосприйняттю романтиків.

Поетика імажизму вимагала ясності мови, відмови від традиційних метрики та строфіки. Імажизм сприяв збагаченню форм англійського вірша. Він був одним із раних проявів тенденції до персоналізації, властивої модерністській літературі. В українській поезії певні ознаки імажизму мала творчість Б.-І. Антонича.

З імажизмом тісно пов'язана течія в російській поезії імажинізм. У 1919 р. принципи його виголосили С. Єсенін, Р. Івнєв, О. Марієнгоф, В. Шершеневич та ін. Вони заснували видавництво «Імажиністи», випускали поетичні збірки та журнали. Імажиністи вважали, що поезія — це лише «ритміка образів». Проте С. Єсенін виступав за злиття образної та реальної стихій в одне ціле. Імажиністи мали певні досягненні в царині форми, метафоризації поетичної мови, засвоєння традицій фольклору. Крім того, вони проголосили незалежність мистецтва від держави, пріоритет вільних пошуків у літературі, що збагатило їхню творчість. С. Єсенін, відійшовши згодом від імажиністів, згадував свої юнацькі пошуки слова-образу як школу професійної майстерності.

Розглянувши головні течії європейського модернізму першої половини ХХ ст., не можна обминути авангардні явища.

Футуризм (лат. *futurum* — майбутнє) — один з напрямів авангардизму ХХ ст., який відзначався неприйняттям вічних цінностей, акцентуванням «грубих» речей, екстраполяванням сучасного в майбутнє, позбавлене будь-яких традицій.

Уперше виник в Італії. У 1909 р. письменник Ф. Марінетті опублікував «Маніфест футуризму», в якому проголосив розрив з традиційною культурою, утвердження естетики сучасної урбаністичної цивілізації з її динамікою та нівелюванням особистості, прагнення відтворити світосприймання «безособової» людини, культ сили, бунтарського духу в мистецтві, необхідність пошуку нових художніх засобів (звукове письмо, вільний синтаксис тощо).

Російський футуризм був пов'язаний з італійським, але розвивався своїм шляхом, зумовленим революційними ідеями перетво-

рення суспільства. У російській поезії склалися чотири групи футуристів: 1) «Гілея» (кубофутуристи) — В. Маяковський, В. Хлебников, В. Каменський, Д. і М. Бурлюки та ін.; 2) «Асоціація егофутуристів» — І. Северянін, І. Ігнат'єв, К. Олімпов; 3) «Мезонін поезії» — В. Шершеневич, Р. Івнєв та ін.; 4) «Центрифуга» — С. Бобров, М. Асеєв, Б. Пастернак.

Усіх російських футуристів об'єднувало бажання знайти нові шляхи розвитку суспільства і мистецтва, але вони мали й деякі відмінності.

«Кубофутуристи» стояли на більш революційних позиціях, вони заперечували стару культуру, усталені форми життя, людську особистість, прискорюючи створення «всесвітнього людства» і «всесвітньої гармонії».

«Егофутуристи», навпаки, всі зміни пов'язували з розвитком людської свідомості, тому їхні вірші відрізняються особливим ліризмом, а інколи навіть зухвалістю, коли, наприклад, І. Северянін утверджував пріоритет своєї творчої індивідуальності: «Я — геній Ігор Северянін!»

Група «Мезонін поезії» більше орієнтувалася на класику. Не відмовляючись від здобутків світової культури, «мезонінці» намагалися знайти нові засоби художньої виразності.

Представники «Центрифуги», які усвідомлювали себе продовжувачами кращих традицій О. Пушкіна, Ф. Тютчева, А. Фета та ін., були дещо схожими з «мезонінцями» і відзначалися поміркованістю позицій, орієнтувалися на вічні закони природи, культури та історії. Єдині серед футуристів, вони відчували небезпеку революційних перетворень, хоча й прагнули докорінних змін. Завдання поета, на думку Б. Пастернака, — це одухотворення дійсності силами своєї душі й творчості.

В Україні футуризм пов'язаний передусім з іменем М. Семенка. У своїх перших маніфестах він стверджує: «Абсолютного мистецтва — чогось досягнутого немає, не було й не повинно бути. Кінцевий істотний стан речей не цікавить мистецтво, і коли до нього схиляється митець, він стає філософом». Згодом письменник довів це власною творчістю. М. Семенко збагатив світовий футуризм поєднанням сучасних форм з елементами українського бароко XVII — XVIII ст., естетикою вертепу, іронією романтиків з невідмінними прийомми містифікації, наприклад, в образі блазня П'єро або мандруючого лицаря Дон Кіхота, версифікаційною грою в семантичний «хаос» тощо. Недарма М. Семенко дав собі таку характеристику: «І футурист, і антиквар». Нерідко він наповнює

футуристичним змістом «загального заперечення» старого і «творення нового світу» жанри класичної східної поезії (хоку, танку) і українського фольклору (частівки, приказки, пісні тощо), що також є новаторством письменника. М. Семенко першим в українській літературі показав процес руйнування «садів» і «гаїв» під колесами техніки та історії. Однак творчі пошуки письменника перервали репресії. У 1937 р. він був звинувачений у «контрреволюційній діяльності проти радянської влади» і розстріляний. Поетика футуризму позначилася на творчості О. Влизька, В. Хмелика, С. Гординського.

Експресіонізм (від лат. *expression* — вираження, виразність) — стильова течія авангардизму, головним творчим принципом якої є відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «я», напругу його переживань та емоцій.

Експресіонізм склався у Німеччині на початку ХХ ст., передовсім у маллярстві. Німецькі художники-експресіоністи своїми попередниками вважали бельгійського художника Дж. Енсора з його образами-масками і скелетами, що втілювали жах перед дійсністю, а також норвезького художника Е. Мунка, картини якого називали «криками часу». У 1905 р. у Дрездені з'явилося об'єднання молодих художників «Міст», а в 1912 р. у Мюнхені — «Синій вершник». У творчості представників цих угруповань (Е. Кірхнер, Е. Хенкель, А. Кубін, О. Кокошко, Е. Нольде та ін.) відчувається жах перед сучасним і майбутнім, безнадійність існування і беззахисність людини у світі.

Згодом експресіонізм поширюється і в літературі. Він виявився у ліриці, зокрема в поетичному зображенні сновидінь, гротескних поемах тощо (Г. Тракль, Ф. Верфель, Б. Брехт та ін.), у театральному мистецтві (Г. Кайзер, Е. Толлер, Е. Барлах, ранній Б. Брехт та ін.), у прозі (Ф. Верфель, Л. Франк, М. Брод та ін.). Хоча термін «експресіонізм» вперше застосував у 1911 р. Х. Вальден — засновник експресіоністичного німецького часопису «Штурм», цей напрям уже існував у мистецтві та літературі, зокрема в українській. Певні його характерні риси спостерігалися у новелах В. Стефаника, пізніше — в поезії Т. Осьмачки, М. Бажана, Ю. Клена, у прозі М. Хвильового («Арабески», «Повість про санаторійну зону»), О. Турянського («Поza межами болю»), у драматургії М. Куліша, у театральному мистецтві, передовсім у театрі «Березіль» Леся Курбаса, який впроваджував стиль «експресивного реалізму».

Джерела експресіонізму наявні в романтизмі, у «філософії життя» (Ф. Ніцше, А. Бергсон, А. Шопенгауер та ін.). Головні мотиви у

творчості експресіоністів — підкреслений песимізм, потворність буття, деформація людської психіки, втрата ідеалів і віри в майбутнє тощо. Біль за людину, її знеособлення, дегуманізацію суспільства переростає у крик відчаю волаючого «в пустелі бездуховності» (Б. Брехт). Для експресіонізму властиві «нервова» емоційність, ірраціональність, тяжіння до абстракції, гротеск, фрагментарність і плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до якогось одного темного забарвлення, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо. Тому часто у творах експресіоністів поєднувалися протилежні явища — примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, вульгарність із високим пафосом. Експресіоністи претендували на повнішу (порівняно з реалістами, а також символістами й імпресіоністами) передачу сутності буття, яке поставало в їхніх творах катастрофічним і безцільним. Драматична напруга у розкритті тем жахів війни, «маленької людини», бездушної цивілізації та ін. поєднувалася з глибокою тривогою за долю людини у духовно зруйнованому світі, позбавленому, на думку експресіоністів, моральних ідеалів.

Дадаїзм (фр. *dada* — гра в конячки) — авангардистська літературно-мистецька течія, в якій абсолютизувалися авангардистські принципи, заперечувалися будь-які авторитети і традиції.

Поставши в 1916 р. при цюрихському клубі під назвою «Кабаре Вольтера», де збиралися німецькі письменники (Г. Баль, Р. Гюльзенбек, Г. Арі та ін.), дадаїзм швидко поширився у Швейцарії, Франції, США, викликавши зацікавлення і серед художників (П. Пікассо, В. Кандінський, М. Дюшан, К. Швітгерс та ін.). Дадаїсти не висували ніяких ідеалів. «Ми просто знущалися з усього, — писав Г. Грос, — для нас не було нічого святого, ми плювали на — все, і це було дада», тобто «художнім хуліганством». Дадаїсти оголосили будь-який виріб твором мистецтва, якщо художник взяв його із звичайного середовища і дав йому назву. Створювалися колажі з клаптів шпалери чи фрагментів друкованої продукції, предметні комбінації, використовувалися елементи стихійної словотворчості у поезії, посилювалася кокофонія у музиці тощо. Епатаж (відхід від загальноприйнятих норм) традиційних смаків дадаїсти доводили до крайніх меж, організовували скандальні літературні вечори «хімічної», «гімнастичної» чи «сатиричної» поезії, прагнучи розширити її зображально-виражальні можливості явищами та предметами позамистецької сфери. Дадаїзм спостерігався і в українському авангардизмі (Г. Шкрупій та ін.).

Сюрреалізм (фр. *surrealite* — надреальне, надприродне) авангардистська літературна течія, яка ставила за мету відкрити новий шлях звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу «надреального», підсвідомого, покликану оновити не лише художню діяльність, а й життя.

Уперше термін «сюрреалізм» використав Г. Аполлінер у передмові до одного із своїх творів, вкладаючи в нього значення «нового реалізму». Теоретично сюрреалізм ґрунтувався на філософії інтуїтивізму А. Бергсона (пізнання істини можливе лише за допомогою інтуїції, творчість є ірраціональним містичним актом), на філософії В. Дільтея, який наполягав на домінуючій ролі фантазії та випадкового в мистецтві, а також на вченні про психоаналіз З. Фрейда, якого сюрреалісти вважали своїм ідеологом. Вже у першому маніфесті «Сюрреалістича революція» (1924) А. Бретон писав, що творчість ґрунтується на «психологічному автоматизмі», на світі підсвідомості, це «диктування думки за відсутності будь-якої естетичної або моральної заклопотаності». У наступному маніфесті вже йшлося про актуалізацію містично-окультних тенденцій у межах течії (1929). Цей погляд вимагав коригування з боку прихильників сюрреалізму, здійсненого поетом Р. Десносом.

Особливого значення у своїй творчій діяльності письменники-сюрреалісти надавали свідомому і несвідомому, реалізованому через засоби автоматичного письма, правила випадковості, сновидіння, навмисне сумбурну композицію, раптову зміну ритму тощо. До сюрреалізму в літературі належали такі великі майстри, як П. Елюар, Л. Арагон, Ф. Гарсія Лорка, П. Неруда, серед українських письменників Б.-І. Антонич, В. Барка, О. Зуєвський та ін.

У живописі сюрреалізму головне — діяти на глядача асоціаціями, тому в ньому «важке зависає, тверде розтікається, м'яке костеніє, мертве оживає, міцне руйнується, живе перетворюється на гнилизну і порох» (Ж. Безвершук). Своїми попередниками художники-сюрреалісти оголосили російського живописця М. Шагала та італійського архітектора А. Гауді. Особливого поширення сюрреалізм набув саме у малярстві (М. Ернст, І. Тангі, Р. Маґріт, П. Дельво та ін.). Найвидатніший художник цього напрямку — Сальвадор Далі, який запропонував два методи художньої творчості: введення у нереальний, фантастичний пейзаж предметів нарочито буденних або спотворення реальних до страхітливого образу. У картині «Передчуття громадянської війни» (1936) зображена розкладена голова на кістяній нозі з двома величезними лапами. Одна з них вичавлює кров з частини іншого тіла, страшна голова якого закину-

та назад у дикому вищирі, і все це — на тлі мертвого пейзажу. За часів Другої світової війни центр сюрреалізму перемістився в Америку. Найвищого успіху сюрреалісти досягли в 1930-1950-х роках.

У першій половині ХХ ст. виникає також таке явище, як неореалізм, що засвідчило взаємодію модернізму з реалізмом.

Неореалізм — літературно-мистецька течія, яка не сприймала лінійно міметичного (наслідуваного) принципу зображення «життя у формах життя», відображаючи дійсність у новітніх формах.

Поставши на ґрунті класичного реалізму, представники неореалізму взяли від модернізму філософське заглиблення у проблеми особистості й світу, ліричну стихію, подолання дистанції між суб'єктом і об'єктом зображення. Дане явище виявляється в італійській, українській, російській, американській літературах ХХ ст. Серед представників неореалізму — Є. Замятін, О. Хакслі, Дж. Оруелл та ін. Неореалізм переживає блискучий розквіт і в інших видах мистецтва — скульптурі, графіці, кінематографії.

Особливе місце в літературі першої половини ХХ ст. посідає школа «потому свідомості».

«Потік свідомості» — засіб зображення психіки людини безпосередньо, «зсередини», як складного та плинного процесу.

Термін належить американському філософу і психологу У. Джемсу, який уперше скористався ним наприкінці ХІХ Віні заперечував існування об'єктивної реальності, утверджуючи пріоритет свідомості людини, що постає у вигляді потоку ріки, в якій думки, відчуття, раптові асоціації постійно змінюються і химерно переплітаються.

Спіраючись на досягнення психологічної прози Л. Толстого, Дж. Конрада, Г. Джеймса, Дж. Мередіта, європейські письменники початку ХХ ст. все більше заглиблюються у внутрішній світ особистості, перетворюючи «потік свідомості» із художнього прийому на загальний метод зображення дійсності, що претендує на певну універсальність. Літературна школа «потому свідомості» виникла у 10-30-і роки ХХ ст. у творчій практиці Дж. Джойса, М. Пруста, В. Вулфа та ін. Для розкриття складного духовного життя людини письменники використовують численні спогади, внутрішні монологи, різноманітні асоціації, ліричні відступи тощо.

У першій половині ХХ ст. модернізм домінує в художній практиці, однак це не означає, що не розвиваються інші напрями. Наприклад, реалізм ще міцно зберігав свої позиції. Письменники-реалісти йшли різними шляхами: продовжували соціально-критичну традицію ХХ ст. (Т. Драйзер, М. Твен, Ф. Норріс), поринали у світ

історичних образів і подій (А. Франс, Б. Шоу, Л. Фейхтвангер), розвивали філософсько-психологічний напрям (М. Булгаков, А. Платонов та ін.) тощо. У реалізмі помітну роль починають відігравати художні засоби модернізму (контраст кольорів і звуків — від імпресіонізму, використання символів і алегорій — від символізму, прийоми колажу — від футуризму, складні композиція і розірвані метафоричні асоціації — від сюрреалізму тощо).

Світовий прогрес другої половини ХХ ст. визначався передусім розвитком західної цивілізації, що мала як переваги, так і недоліки. З одного боку, люди отримали сучасну техніку, поліпшилися умови життя, а з іншого — цивілізація почала поглинати особисті інтереси, негативно впливаючи на моральний стан суспільства. Друга світова війна, загроза екологічної кризи та ядерної катастрофи посилювали відчуття трагізму. Усе це призводить до того, що основною темою літератури стає загальна відчуженість, а дійсність нерідко зображується як «механічний театр маріонеток, де режисером виступала пані Машина» (А. Камю).

У передвоєнний час виникає, а після Другої світової війни активно розвивається екзистенціалізм.

Екзистенціалізм (лат. *existensia* — існування) — напрям у філософії і течія модернізму, в якій джерелом художнього твору є сам митець, що виражає життя особистості, створюючи художню дійсність, яка розкриває таємницю буття взагалі.

Джерела екзистенціалізму містяться у працях німецького мислителя ХІХ ст. Б.-С. К'єркегора. Теорія сформувалася в роботах німецьких (М. Хайдеггер, 1889–1976; К. Ясперс, 1883–1969) та французьких (А. Камю, 1913–1960; Ж.-П. Сартр, 1905–1980) філософів і письменників. М. Хайдеггер вважав, що мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, його потрібно тільки пережити. Правда, яку несе твір, завжди суб'єктивна та індивідуальна, бо реальність піддається в художньому творі «запереченню», вона «переборюється», підтверджуючи активність свідомого й підсвідомого у митця. Ці положення по-різному розвивають представники екзистенціалізму. Для Г. Марселя характерне дещо містичне розуміння цих постулатів, для Ж.-П. Сартра — соціально-політичне. К. Ясперс розумів мистецтво як спосіб формування в людини потреб свободи, передусім політичної.

Екзистенціалізм в художніх творах відбиває настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями. Письменники прагнуть збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце висуваються категорії абсурду буття, стра-

ху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Представники цієї філософії стверджували, що єдине, чим володіє людина, — це її внутрішній світ, право вибору, свобода волі.

Екзистенціалізм поширюється у французькій (А. Камю, Ж.-П. Сартр та ін.), німецькій (Е. Носсак, А. Деблін), англійській (А. Мердок, В. Голдінг), іспанській (М. де Унамуно), американській (Н. Мейлер, Дж. Болдуїн), японській (Кобо Абе) літературах. В Україні виявився у 1920-х роках у творчості В. Підмогильного, пізніше — у спадщині І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, Вал. Шевчука та ін.

У другій половині ХХ ст. розвивається «новий роман» («антироман»), який виник як заперечення екзистенціалізму.

Антироман — жанровий різновид французького модерного роману 1940–1970-х рр.; в антиромані немає «відображеної дійсності», конфлікту, сюжетних колізій, зав'язки чи розв'язки, немає героя, його вмотивованих вчинків, емоцій.

Термін уперше запровадив Ж.-П. Сартр у передмові до роману Н. Саррот «Портрет невідомого» (1947). Представники цього жанру (Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон та ін.) відтворювали розірвану свідомість особи, стан її почуттів, та вражень. В естетиці антироману важливе місце посідають прийоми безгеройної та безфабульної розповіді. Кожний письменник має свою манеру письма, вдаючись то до зображення містичної влади речей над людьми (А. Роб-Грійє), то до «напіврозмови», «потоків свідомості», внутрішньої діалогічності підсвідомого (Н. Саррот), то до мозаїки сприймань, роздумів (М. Бютор). Протиставляючи себе майстрам класичного роману щодо змалювання сучасної людини й шукаючи нових засобів виразності, «нові романісти» досягли неабиякої майстерності, проте деякі письменники, як Ф. Соллерс, Ж. Рікардо, зазнали творчої поразки, відмовившись від показу духовного світу людини.

«Театр абсурду» — значне явище театрального авангарду другої половини ХХ ст., типологічними ознаками якого є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, парадоксальні колізії, поєднання трагічного й комічного.

Цей термін набув поширення завдяки виходу однойменної монографії англійського літературознавця М. Ессліна (1961). У драмі «театру абсурду» нічого не відбувається, а те, що діється, — абсурдне й незрозуміле, — чиниться невідомо чому й задля чого. М. Есслін, вводячи новий термін, підкреслював, що саме поняття абсурду щодо явищ сучасної драматургії не вміщується в його словникове значення «безглуздя» чи «нісенітниця». Воно має глибокий

морально-філософський сенс, і «театр абсурду» слід розглядати не як щось негативне, а як відображення суттєвих духовних тенденцій нашого часу, відтворення стану сучасної людини, що перебуває у розладі зі світом, природою, іншими людьми, із самою собою.

Найталановитішими представниками «театру абсурду» є С. Беккет, Е. Йонеско, Е. Олбі, М. Фріш, С. Мрожек, Г. Грасс, Дж. Релбер, А. Копіт та ін., хоча самі драматурги заперечують свою приналежність до будь-якого напрямку чи школи. Різні дослідники неодноразово робили спробу «винаходу» нового терміну щодо явищ, які криються за поняттям «театр абсурду». Серед них: «театр обурення» (Р. Брустайн), «театр протесту і парадоксу» (Дж. Веллворт), «театр насмішки» (Е. Жакар) тощо. Невизначеність терміну, втім, не заперечує усталених тенденцій у сучасній драматургії, яка продовжує пошук нових шляхів у мистецтві.

В останній третині ХХ ст. формується постмодернізм, який має інші естетичні засади і створює іншу загальну парадигму літератури. Однак у творчості деяких модерністів простежуються риси постмодерністської поетики (Дж. Джойс, Ф. Кафка, А. Камю та ін.). А це ще раз підтверджує тезу про відкритість художньої системи модернізму, її здатність до саморозвитку й різноманітних модифікацій.

ЛІТЕРАТУРА

- Безвершук Ж. О.* Історія і теорія світової та вітчизняної культури. — К., 1991.
- Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. — Харьков, 2000.
- Затонський Д. В.* Про модернізм і модерністів. — К., 1972.
- Зверев А.* ХХ век как литературная эпоха // Вопросы литературы. — 1992. — № 2.
- Куликова И. С.* Философия и искусство модернизма. — М., 1980.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2000.
- Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997.
- Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985.
- Наливайко Д. С.* Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і час. — 1997. — № 11-12.
- Ніколенко О. М.* Вивчення поезії ХХ століття у школі: Гійом Аполлінер, Р. М. Рільке. — Харків, 2003.
- Ніколенко О. М.* Модернізм в українській та зарубіжній поезії кінця ХІХ — початку ХХ століть // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1998. — № 3.
- Ніколенко О. М.* Поезія французького символізму. — Харків, 2003.

ПОСТМОДЕРНІЗМ

Умберто Еко в статті «Постмодернізм, іронія, цікавість», вміщеній у циклі, названому письменником «Нотатки на берегах «Імені троянди», зазначає: «Мушу сказати, що я сам переконаний у тому, що постмодернізм — не фіксоване хронологічне явище, а такий собі духовний стан, сказати б *kunstwollen* (художницька воля) — підхід до роботи. В цьому сенсі правомірною є фраза, що будь-яка епоха має власний постмодернізм. Очевидно, кожна епоха в певний момент підходить до межі кризи...» Ця думка може бути відправною точкою у наших роздумах про постмодернізм.

Справді, постмодернізм — це перш за все особливе світосприйняття, духовний стан, що характеризує кризову епоху. Для цього стану характерні відчуття розчарованості, розгубленості, відчаю, вичерпності буття. Постмодернізм не лишає ніяких надій, він засвідчує кризові моменти у розвитку суспільства й людини, які, за образним виразом У.Еко, «знаходяться на самому краю прірви». Далі вже йти нема куди. Людині, що опинилася на краю прірви, все відкривається зовсім в іншому ракурсі — і життя і смерть, і саме її існування, яке й підводить її до цього жахливого стану. І оскільки будь-який реальний крок може стати останнім, лишається зробити тільки одне: зробити подумки крок у напрямку себе, зазирнути в самого себе, поглянути на себе і світ з позиції цієї крайньої межі. І цей погляд, який усвідомлюється як «останній», бо далі вже йти нікуди, відкриває всю неприховану правду невпорядкованого й досі не влаштованого належно людського життя, позбавленого високої мети, духовного смислу. У.Еко розмірковує: «Якщо важко дивитися, то чи варто взагалі зазирати туди, куди, можливо, й не слід?...» Варто. Бо постмодернізм це не просто кризове світосприйняття, а ще й усвідомлення кризи і самоусвідомлення себе у цьому кризовому, неспокійному, несталому світі, де руйнуються самі засади буття. І цей момент — усвідомлення й самоусвідомлення — робить твори постмодернізму актуальними для нашого часу.

Історія терміну «постмодернізм»

Термін «постмодернізм» виник у період Першої світової війни в роботі В.Паннівца «Криза європейської культури» (1917). У 1947 р. Тойнбі в книзі «Вивчення історії» використовує його у культурологічному смислі. На його думку, постмодернізм символізує кінець західного панування у релігії і культурі. У працях Кокса 1970-х років, присвячених проблемам релігії в Латинській Америці, широко

застосовується поняття «постмодерністська теологія». У 1960–1970-х роках термін «постмодернізм» використовується й для означення стильових тенденцій в архітектурі, спрямованих проти безликої стандартизації й техніцизму. Поширення термін «постмодернізм» набув завдяки роботі Ч. Дженкса «Мова постмодерністської архітектури» (1977). Незабаром він приходить в літературу й малярство.

Розвитку поняття «постмодернізм» сприяли міркування філософів Ж. Дерріди, Ж. Баттея, Ж.-Ф.Ліотара, а також концепція семіотика і письменника У.Еко.

Зараз точиться чимало дискусій щодо того, що ж називати постмодернізмом. Усі визначення, подані у сучасних словниках й довідниках, досить не точні. Однак, напевне, точності бути ще й не може, оскільки, по-перше, будь-яке літературознавче поняття є умовним і дати одне-єдине його визначення неможливо, а по-друге, постмодернізм — явище, яке активно розвивається, і тому всі крапки над «і» тут ставити явно зарано. Втім, можна все ж таки визначити, що ж ми розуміємо під словом «постмодернізм» у самому загальному смислі. Поняття «постмодернізм» у сучасному значенні охоплює передовсім тенденції або явища у мистецтві, які з'явилися в останній третині ХХ ст. і на початку ХХІ ст. Латинське *post* — префікс, що означає наступність, французьке *modern* — сучасний, найновіший. Тобто у самій назві терміну підкреслюється, що постмодернізм з'являється після модернізму. Однак точніше було б сказати, не після модернізму, а він просто не такий, як модернізм. Це вже щось інше.

Оскільки більшість літературознавчих понять є багатозначними, то й ми не можемо обмежити хронологічні рамки постмодернізму лише кінцем ХХ — початком ХХІ ст., хоча по відношенню до сучасного мистецтва цей термін вже прижився й увійшов у широкий обіг. І все ж таки щодо хронології. Слушною є думка Д. В. Затонського, висловлена у його книзі «Модернізм і постмодернізм» (2000), про те, що постмодернізму притаманна певна циклічність, він виникає у різні періоди розвитку культури внаслідок своєї специфічної еkleктичності, синтезу традиційного і новаторського, а також кризовості відчуття, що характерне для будь-якої зміни епох.

Отже, слово «постмодернізм» означає і загальні тенденції у сучасному мистецтві, і різноманітні школи й течії, що виникають на межі ХХ–ХХІ ст., і художній напрям (розвиток культури дає підстави стверджувати, що постмодернізму вже притаманні всі ознаки мистецького напрямку). Водночас поняття «постмодернізм» вико-

ристовується і для характеристики світовідчуття кризової епохи, і в значенні особливого способу організації художньої реальності, що може виявлятися у різні періоди розвитку культури. І вже настає час, коли поняття «постмодернізм» означає і певну добу в історії світового мистецтва, як це сталося, наприклад, з термінами «Відродження», «бароко» чи «романтизм». І якщо вже розуміти під «постмодернізмом» добу, то тут, звісно, мається на увазі передовсім сучасний етап. Таким чином, ми живемо у добу постмодернізму.

Зробимо підсумок. Поняття «постмодернізм» багатозначне й умовне, однак це не заважає його глибокому вивченню й визначенню характерних ознак, які, звісно, не є остаточними, оскільки це явище надзвичайно динамічне й не застигле у своїх формах.

Художній світ

Постмодернізм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у суспільстві. **Дисгармонія і деструкція** — такі основні ознаки постмодерного художнього світу. Тут немає нічого певного, сталого. Цей світ **жахливий і химерний**. Він відлякує своєю заплутаністю й невизначеністю, глибиною кризи й безвиході. Тому не випадково у постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, яма, прірва, глухий кут, стіна тощо. Художній світ у постмодернізмі позбавлений завтрашнього, він не має розвитку, замкнений лише сам на собі. Світ неначе розбитий на друзки, розколотий, не цілісний, не органічний. Тому **фрагментарність, хаотичність, колаж** у побудові сюжету стають характерною ознакою постмодерних творів. І єдине, що може зробити митець, — спробувати досягнути це абсурдне теперішнє буття через минуле. Хоча світ не має свого продовження, але він може бути осмислений крізь призму колишніх епох, культурного досвіду людства. Тому у творах постмодернізму поєднуються різні стильові елементи, алюзії, ремінісценції, цитати з інших періодів мистецтва. Хаотичність у композиції творів, з одного боку, відображає хаос абсурдного світу, а з іншого — це крок до його усвідомлення. Нагромадження різноманітних елементів, які містять відгомін попередніх епох, слугують осмисленню сучасності через архетипи культури, через пам'ять поколінь (хоча, можливо, це лише уламки). І це не дозволяє сприймати постмодерний художній світ з позиції остаточної безнадії.

Створення художнього світу у творах постмодернізму відбувається у підкреслено умовному ключі. «Текст» зображується як «світ», а «світ як текст». Твір постмодернізму подається не як готова річ,

а як процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури і соціальним простором, тексту з митцем тощо. Тут мова йде про специфічну особливість постмодерного письма, що передбачає підкреслену умовність зображуваного. Твір являє собою так званий умовний текст і умовний світ. І все у цьому художньому світі підпорядковується правилам естетичної гри. Ігрове начало притаманне більшості творів постмодернізму. У читачів виникає враження, що герої не живуть, а грають у життя. І митець начебто не пише, а грає в літературу, грає з читачем. За законами гри в постмодерних творах можуть відбуватися різноманітні події на грані реального та ірреального. Гра дає можливість вільного переходу з одного часу в інший, з дійсності — у світ підсвідомості та ін. Виникає питання: а навіщо ж ця гра, ця підкреслена умовна естетична діяльність?.. А річ у тім, що естетична гра здатна перетворити трагедію на фарс, тобто певним чином подолати трагізм буття, хоча б і на естетичному рівні. Крім того, естетична гра, своєрідна театралізація мистецтва дозволяє художникові спільно з читачем переграти заново ті чи інші ситуації, зазирнути не тільки у потаємні куточки дійсності, а й у себе, і врешті-решт — звільнити людину з-під гніту важкої реальності, існуючого абсурду. Як зазначав ще М.Бахтін, «у грі людство звільняється внутрішньо, а здобуття внутрішньої свободи є кроком до звільнення й світу». До того ж естетична гра у творах постмодернізму нерідко поєднується з пародією, іронією, сміхом, а це завжди було засобом вільнодумства, руйнування будь-яких ідолів, подолання драматизму буття. Пародією на трагедію є комедія, а отже, абсурд буття не є безнадійним, він долається на суто художньому, естетичному рівні. А за естетичною грою у творах постмодернізму приховується мрія про справжнє, неігрове життя, прагнення духовного смислу, правди й щирості, тяжіння до відродження загальнолюдських норм і цінностей.

Світ у творах постмодернізму зображується з позиції «ідеологічного поліфонізму» (термін М. Бахтіна), який реалізується в поєднанні різноманітних елементів, стилів, цитат, ремінісценцій тощо. Неоднозначність і суперечливість світобудови призводить до того, що правом *на остаточної істину про світ не володіє ніхто*. Д. В. Затонський відзначає: «Немає у цьому світі нічого певного, вповні завершеного: ні морального вироку, який не може бути переглянутий, ні морального заохочення, яке ніколи й нікому не здасться незаслуженим. Кожна брехня приховує у собі частинку істини, і кожна істина приховує у собі краплинку отрути, так що слава й ганьба нерідко переходять одна в одну, навіть заміняють одна

одну...» Тому монополією на знання про цей світ у творах постмодерну не володіє ніхто. Ні герої, ні автор, ні читач. І тому ці твори можна прочитувати по-різному. Вони лишають величезний простір для читацької уяви. Вони змушують думку напружено працювати, шукати втрачені моральні домінанти й орієнтири в цьому світі. І навіть якщо вони не знайдені, ця праця розуму й душі надзвичайно корисна, і це ще раз доводить, що твори постмодернізму варто вивчати в школі, щоб молода людина не заспокоювалася у своєму існуванні, щоб вона вчилася мислити, шукати.

Людина у творах постмодернізму

Особистість у постмодерністських творах — певною мірою маргінальна істота. Вона знаходиться неначе на перехресті різних просторів, часів, епох. Вона не знає куди йти, у що вірити, де знайти притулок. Вона продукт кризи буття, і ця кризовість відбивається на її внутрішньому стані, моральному здоров'ї. Як правило, *герої творів постмодерну* — люди з хворобливою психікою. Вони, емоційно вразливі, надзвичайно гостро відчувають усе, що відбувається довкола. Їх хвороба особлива. Вони хворі на свій час, на свою епоху. Їм важко знайти істину свого існування (адже саме існування позбавлене змісту), їх бажання нерідко виходять за межі раціонального, можливого, морального. І вони не такі, як усі. Прийом очуднення у творах постмодернізму дозволяє митцям дати дивний погляд дивної людини на цей дивний-предивний світ, і ця дивина у квадраті повинна вразити читача, захопити його і спонукати розібратися в усіх цих дивацтвах. Твори постмодернізму підкреслено зорієнтовані на епатаж читача, створення в нього незвичайного враження. Це ще один вияв гри з читачем, про яку вже йшлося вище. Формування читацької зацікавленості твором, готовності до неодноразового звернення до тексту змушує постмодерністів шукати нові засоби для своєї художньої палітри. У такий спосіб митці пробиваються до широкого загалу. Постмодерні твори не є елітарною літературою, вони розраховані на пересічного читача, котрий живе в постмодерну епоху, хоча, можливо, й не усвідомлюючи її. Отже, через епатаж, сильне враження — до усвідомлення. Таку мету переслідують постмодерністи. У.Еко писав: «...добратися до широкого загалу, заповнити сни — в цьому і полягає авангардизм наших днів».

Однак попри *масовість постмодернізму* притаманна й певна орієнтація на *культурного читача*. Змальовуючи людину, що постає на уламках епох і різних культурних шарів, митці прагнуть ожи-

вити в ній минулий духовний досвід. Щоб «спрацювали» всі ті алузії, ремінісценції, асоціації, цитати, на які так багаті постмодерні твори, треба, щоб людина мала ще й певний культурний багаж. Художники прагнуть повернути пересічну особистість до самої себе через минуле, оновити її духовно через дотик до культурних надбань (нехай навіть їх уламків), змусити по-іншому подивитися на себе і світ з позиції цього культурного досвіду.

Концепція людини у творах постмодернізму відзначається певною мірою скептицизму та іронії. Герой постмодернізму ні у що не вірить, він сповнений зневіри й безнадії щодо абсурдного світу. **Скептицизм** допомагає авторам викрити неспроможність колишніх утопій, ідеологічних догм, показати світ у його справжньому, неприхованому вигляді. І вижити в цьому вражаюче оголеному, жакхливому постмодерному світі людині допомагає тільки іронія, що не дозволяє остаточно занепасти духом, втратити здоровий глузд. **Іронія**, що бере початок ще в мистецтві бароко та романтизмі, дає можливість авторам постмодернізму подивитися на людину й світ з певної дистанції, побачити жакхливе в іронічному ракурсі, а отже, й піднятися над ним, здобути певну моральну перемогу над жахами й абсурдом буття через іронію. Іронія, крім того, надає ще й особливу свободу і героєві, і авторові у творах постмодернізму. Іронічний погляд — завжди погляд людини внутрішньо вільної, яка, можливо, й не може вийти за межі замкненого кола, але піднятися над ним, безумовно, може. Це піднесення духовне, піднесення у думках й почуттях. Поєднання естетичної гри з іронією створює умови для оцінки людини й світу з різних боків, і серйозно, і не дуже, тобто багатогранно. Водночас це дає можливість посміятися (хоча нерідко й крізь сльози) над тим, що взагалі не дає підстав для сміху. А сміх — завжди певний засіб духовного оздоровлення. «Іронія, метамовна гра, висловлювання в квадраті, — зазначає У. Еко. — Тому, якщо в системі авангардизму для того, хто не розуміє гри, єдиний вихід — відмовитися від гри, то тут, в системі постмодернізму, можна брати участь у грі, навіть не розуміючи й сприймаючи її цілком серйозно. У цьому відмінна властивість (але і підступність) іронічної творчості. Хтось завжди сприйме іронічний дискурс як серйозний».

Спробуємо зіставити героїв постмодернізму з героями попередніх напрямів. Герой-романтик не сприймає навколишню реальність, він тікає від неї у світ мрій та ідеалів або одухотворює, перетворює її силою думки й фантазії. Герой реалістичних творів змушений жити у тих суспільних умовах, в яких він опинився, і діяти відповідно до певних соціальних законів. Герой модернізму й авангардизму,

не сприймаючи довіклля, вибудовує у своїй уяві новий світ, де він тільки й може здобути волю і жити справжнім, тобто духовним, життям. А героєві постмодернізму і жити в тих умовах, в яких він опинився, неможливо, і тікати нікуди, бо він уже ні у що не вірить, і будувати він уже нічого не здатен, бо втратив усі орієнтири й смисл існування. Тому, умовно кажучи, становище героя постмодернізму набагато гірше, ніж у його попередників. Єдине, що може допомогти йому подолати цю замкненість часу й простору — це іронія і гра, які дають можливість не тільки піднятися над собою і над обставинами, а й здобути ту міру свободи, без якої особистість вже перестає бути особистістю.

Іронічна гра — можливість поглянути на себе й світ ззовні й зсередини одночасно, шлях до розкріпачення духу, скутого суворами умовами й догмами.

Оскільки художній світ у постмодерних творах постає у вигляді хаосу, то й людина нерідко виконує роль *маріонетки* у руках невідомих для неї сил, залежної від реальних та ірреальних стихій. І коли у людини вже немає ніякого засобу впоратися з усіма небезпеками світу, які не тільки відчутні, а ще й нагнітаються штучно, у неї лишається один-єдиний засіб — іронічно поставитися до себе й до свого буття, спародіювати власні жахи й своє безсилля. І в такий спосіб здобути внутрішню перемогу над хаосом і абсурдом. Звісно, перемогою це назвати можна тільки умовно, але на фоні суцільного занепаду, вмирання життя це перемога. Перемога духу, що не помер остаточно.

Важливу роль у творах постмодернізму відіграє міф. Звернення до міфу не є даниною моди в сучасній літературі. Навпаки, це свідчить про традицію, про повернення до забутих первнів буття. Міф дає можливість вивести злободенне на філософський рівень, зробити його значущим для всіх часів і народів. Водночас міф дозволяє говорити про індивідуальне в аспекті всезагального. Міф у постмодернізмі слугує з'єднанню часів, епох, друзок реальності. Він засіб повернення людській свідомості минулого, вічного. Через міф, що по самій своїй природі є, за висловом М. Бахтіна, «набільш доступною формою спілкування», постмодерністи говорять із «широким загалом». Міф спонукає мислити, оцінювати своє буття в контексті вічності, але він і повчає. Багатозначна природа міфу якнайкраще відповідає сутності постмодернізму, котрий відтворює людину і світ поліфонічно, у всій їх складності й суперечливості.

Сила творця

У постмодерних творах досить незвичайними є стосунки поміж автором і текстом, автором і його персонажами, автором і просто-

ром, автором і часом. Текст, персонажі, простір і час відчувають залежність від автора, його творчої волі. Однак і автор відчуває залежність від свого твору. Р. Барт писав, що це сприяє усвідомленню того, *що автор — всемогутній Творець*, але разом з тим він — *персонаж іншого, більшого, ніж його, «тексту»* — життя, що рухається за своїми законами. Автор нерідко бере на себе роль героя твору. А якщо поміж ними все ж таки й зберігається різниця, то у творах нерідко використовується так званий літописний стиль. Постмодерністи прагнуть створити певний коментар, або сучасний «переклад», або «літопис» свого часу. Хоча авторська точка зору при цьому зазвичай приховується, однак особистісне, творче начало свідчить про торжество людського над безладом і хаосом буття.

Крім того, не можна обійти увагою і той факт, що сюжет у творах постмодернізму, як правило, розпадається на мікросюжети, численні відступи, твори самих персонажів, додатки, авторські коментарі і т.д. Така «розбитість» тексту на формальному рівні, з одного боку, свідчить про розпад цілісності самої дійсності, про дисонанси, що утворилися в світі і свідомості людини. Проте всі ці мікросюжети об'єднуються волею і почуттями оповідача. Творче начало з'єднує те, що розпалося в світі. І творчості в даному випадку відведена надзвичайно важлива роль.

Творець у постмодерних творах наділяється величезною силою. Він здатен з'єднати реальність і фантастику, свідоме й підсвідоме, дійсне і можливе, теперішнє і минуле. Митець створює *палімпсест*, багатопланове ціле, яке може повертатися тими чи іншими гранями до читачів, актуалізувати в різні часи різні смисли. Художникові надається право вільного переходу з одних просторово-часових рівнів на інші, подекуди протилежні, звертатися до різних культурних шарів, робити їх частиною реального світу. Він вільно маніпулює художньою дійсністю і героями, веде захоплюючу гру з читачем. У чому ж полягає смисл цієї надзвичайно гнучкої і толерантної манери? В опануванні логікою абсурду, в естетичній перемозі над хаосом. Жахливе, що стало об'єктом мистецтва, вже не є таким жахливим, бо мистецтво його опанувало своїми специфічними засобами. Жахливе у житті лякає, а в мистецтві його можна уважно роздивитися, подумати над його причинами й наслідками і врешті-решт виробити своє ставлення до нього. А якщо уважніше придивитися до художнього світу і героїв постмодернізму, тоді, можливо, й ми, люди третього тисячоліття, станемо самі собі трохи зрозумілішими.

Щодо етапів розвитку постмодернізму зараз точиться чимало дискусій. Б. Бегун у статті «Феномен постмодернізму» вважає, що

відлік постмодернізму можна починати з 1939 року — часу появи «Поминок по Фіннегану» Дж. Джойса, де яскраво виявилися постмодерністські прийоми письма. Таку точку зору поділяє і голландський дослідник Д. Фоккема, котрий підкреслює особливу роль в становленні постмодернізму американської літератури (К. Вон негут, Р. Сьукеник, Д. Барт, Т. Пінчон, Л. Майклз), французьких представників «нового роману» (А. Робб-Грійє, М. Бютор, К. Симон, Н. Саррот), латиноамериканських та європейських авторів (Х. Кортасар, Х. Л. Борхес, І. Кальвіно, П. Хандке, Т. Бернхардт, Л. де Вінтер та ін.). Більшість літературознавців дотримуються точки зору, що хронологічні межі появи постмодернізму досить умовні. Як зазначає Б. Бегун, якщо Дж. Джойса зарахувати до перших постмодерністів, то чому б тоді не назвати постмодерністом Ф. Кафку та інших.

Б. Бегун пов'язує виникнення постмодерністських тенденцій у післявоєнному мистецтві з потребою демонтажу ідеологічних схем, які виростили на основі модерністських уявлень, що й визначило пафос раннього постмодернізму. Він визначає 1950–1970-ті роки як перший постмодерністський етап в історії літератури ХХ століття (А. Камю, Г. Грасс, Дж. Хеллер та ін.). Наприкінці 1970-х і в 1980-х роках, на думку Б. Бегуна, помітний рух у бік «тотальної текстуалізації реальності», що визначило другий етап розвитку постмодерністської літератури, який умовно можна назвати терміном «необароко» (У. Еко, К. Рансмайр, П. Зюскінд, Х. Л. Борхес та ін.). Цей термін, як пише дослідник, «в першу чергу характеризує специфічний спосіб світовідчуття і сучасну модифікацію постмодерністського художнього стилю», «необарокова естетика убачає за текстом не реальність у розумінні реалістичної теорії мистецтва і не самодостатній міфологізований світ модерністської естетики, а безкінечну словесну гру, де реальність і текст позбавлені чітких меж».

Постмодернізм властивий і сучасній українській літературі: Ю. Андрухович, В. Медвідь, Є. Пашковський, Е. Андрієвська, Р. Бабовал, О. Забужко та ін.

Суперечки про постмодернізм тривають і по сьогодні. Це одна із дискусійних проблем сучасного літературознавства, яка привертає увагу широкого кола дослідників. І все ж таки при всіх розбіжностях у підходах більшістю науковців визнаються такі основні особливості *поетики постмодернізму*:

- підкреслена умовність образів та ситуацій;
- зображення «тексту як світу», а «світу як тексту» (твір постмодернізму подається не як готова річ, а як процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури і соціальним простором, тексту з митцем тощо);

- надання митцеві великої творчої сили (не він підкоряється законам часу і дійсності, а дійсність, різні простори й часи підкоряються його творчій уяві, думці й фантазії);
- фрагментарність, хаотичність, колаж у побудові твору;
- просторово-часові зсуви (вільний перехід від одних до інших часів, просторів, культурних планів);
- принцип естетичної гри (гра з «чужими» текстами, героєм, дійсністю, читачем);
- іронія;
- міфологізм (нове освоєння міфу як «найбільш доступної форми спілкування»);
- синкретизм (традицій, концепцій, художніх систем);
- використання елементів масової літератури (фантастики, детективу тощо);
- інтертекстуальність (взаємодія одного тексту з іншими, широке введення цитат, ремінісценцій, алюзій, асоціацій з іншими текстами, епохами, культурами; постмодерністський твір — втілений текстовими засобами діалог і навіть полілог з іншими часами й культурами);
- поєднання різноманітних стилів;
- поліфонізм та ін.

Внаслідок надзвичайно гнучкої художньої системи постмодернізму, що заперечує будь-які канони, постмодерні явища можна простежити у творах різних родів — і епічних, і ліричних, і драматичних. Постмодернізм не є кризовим мистецтвом. Це мистецтво кризи. А будь-яка, навіть кризова, доба, яка породжує мистецтво, не є безнадійною. Отже, саме мистецтво подає нам надію на виживання.

ЛІТЕРАТУРА

- Еко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. — М., 1989.
Деррида Ж. Эссе об имени. — М., 1998.
Лютар Ж. Ф. Состояние постмодерна. — М., 1998.
Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. — Харків, 2000.
Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М., 1998.
Бегун Б. Феномен постмодернизма // Всесвітня література та культура в навчальних закладах. — 2002. — № 3.
Постмодернізм у дзеркалі літературознавства (добірка статей) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. — 2002. — № 5-6.
Fokkema D. The semantic and syntactic of postmodernism texts // Approaching postmodernism. Ed. by D. Fokkema. D. Bertens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1986.