

Валентина Мусій
Іраїда Томбулатова

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

(від доби античності до кінця ХІХ століття)



Міністерство освіти і науки України
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Філологічний факультет

**Валентина Мусій,
Іраїда Томбулатова**

**СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА
(від доби античності до кінця XIX століття)**

Навчальний посібник

*Для здобувачів першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 035 Філологія спеціалізації
035.10 Прикладна лінгвістика*

Електронне видання на CD-ROM

Луцьк
Вежа-Друк
2024

УДК 82'01/'06.09(100)(075.8)
М916

*Рекомендовано до друку вченою радою
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
(протокол № 8 від 26 березня 2024 року)*

Рецензенти:

Іліаді Олександр Іванович, доктор філологічних наук, доцент кафедри перекладу і теоретичної та прикладної лінгвістики Державного закладу «Південно-український національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»;

Мейзерська Тетяна Северинівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету;

Оляндер Луїза Костянтинівна, доктор філологічних наук, професор кафедри полоністики та перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Мусій В. Б.

М916 Світова література (від доби античності до кінця ХІХ століття): навч. посіб. / В. Б. Мусій, І. І. Томбулатова. – Луцьк : Вежа-Друк, 2024. – 308 с. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM). – Об'єм даних 3,5 Мб.

ISBN 978-966-940-569-2

Навчальний посібник складається з трьох частин. Перша і друга містять теоретичний матеріал, а також питання та завдання для самостійної роботи. Перша частина присвячена розвитку літератури в контексті культурно-історичного процесу. Окремо розглянуто літературу доби античності, Середньовіччя, Нового часу (від літератури Відродження до появи натуралізму та неоромантизму наприкінці ХІХ століття). Друга частина присвячена окремим, найбільш показовим для нової літератури жанрам (новела, притча, готичний, сенсаційний, філософський, історичний та етологічний роман). Третя частина має більш практичний характер: вона містить завдання для коментованого читання окремих творів з метою виявлення риторичних можливостей художнього слова. Тексти для поглибленого аналізу взято з англomовних (англійської та американської) літератур з урахуванням направленості навчання студентів спеціальності «Прикладна лінгвістика» на поглиблене засвоєння англійської мови, а також – усього сучасного українського суспільства - на вивчення англійської мови як мови міжнародного спілкування.

Головний адресат посібника – студенти спеціальності Філологія. 035 спеціалізації 035.10 Прикладна лінгвістика, освітня програма яких передбачає як обов'язковий курс світової літератури, так і поглиблене вивчення англійської мови.

УДК 82'01/'06.09(100)(075.8)

ISBN 978-966-940-569-2

© Мусій В. Б., Томбулатова І. І., 2024
© Олейник А. В. (обкладинка), 2024

ЗМІСТ

Вступ	7
-------------	---

ЧАСТИНА ПЕРША

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Тема 1. ДОБА АНТИЧНОСТІ	9
1.1.1. Загальна характеристика	9
1.1.2. Міфи Давньої Греції як підґрунтя античної літератури	13
1.1.3. Література Давньої Греції. Аналіз окремих творів та матеріали для самостійного опрацювання	23
1.1.4. Римська міфологія як підґрунтя античної літератури	46
1.1.5. Аналіз окремих творів давньої римської літератури та завдання для самостійної роботи	51
1.1.6. Античність – епоха формування риторики як мистецтва переконавання та впливу на читача та слухача	59
Тема 2. ДОБА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	68
1.2.1. Латинська література доби Середньовіччя	68
1.2.2. Середньовічний героїчний епос	75
1.2.3. Розвиток думок про мистецтво слова в добу Середньовіччя	85
Тема 3. НОВИЙ ЧАС В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЛЮДСТВА	87
1.3.1. Відродження (Ренесанс)	88
1.3.2. Бароко	104
1.3.3. Класицизм	110
1.3.4. Сентименталізм	114
1.3.5. Література епохи Просвітництва	128
Тема 4. СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ХІХ СТОЛІТТЯ	129
1.4.1. Романтизм у світовій літературі	132
1.4.2. Розвиток реалізму в світовій літературі	142

1.4.3. Натуралізм	153
1.4.4. Неоромантизм	157

ЧАСТИНА ДРУГА

ЖАНРОВА СТРУКТУРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ НОВОГО ЧАСУ

2.1. Новела	159
2.2. Притча	164
2.3. Готичний роман	171
2.4. Філософський роман	189
2.5. Історичний роман	198
2.6. Сенсаційний роман	230
2.7. Етологічний роман	234

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

РИТОРИКА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

3.1.1. Семантичні опозиції як риторичний прийом у творах Вільяма Блейка (William Blake).....	242
3.1.2. Графічне оформлення тексту художнього твору як риторичний засіб: «Поема про старого мореплавця» («The Rime of the Ancient Mariner») Семюела Тейлора Колріджа (Samuel Taylor Coleridge)	248
3.1.3. Літературний твір та його переклад: вірші Джона Кітса (John Keats)	251
3.1.4. Використання кореляції текстів як засіб риторичного впливу автора на читача: Біблійні мотиви в циклі віршів Джорджа Ноеля Гордона Байрона (George Gordon Byron) «Єврейські мелодії» («Hebrew Melodies»)	253
3.1.5. Мотив як засіб посилення виразності художнього слова у романі Чарльза Діккенса (Charles John Huffam Dickens) «Домбі і син» («Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation»)	258

3.1.6. Риторичні засоби паратексту в художній літературі. Семантика назви роману Вільяма Мейкпіса Теккерея (William Makepeace Thackeray) «Ярмарок суєти. Роман без героя» («Vanity Fair: A Novel without a Hero»)	262
3.1.7. Семантика речі як риторичний засіб в художньому творі: Епізод з новели Р. Л. Стівенсона (Robert Louis Balfour Stevenson) «Маркхейм» («Markheim»)	263
3.2.1. Read the folktale and characterize the imagery world of it	265
3.2.2. Read the folktale and characterize the plot of it	266
3.2.3. Read a folktale and characterize	268
3.2.4. Read the fables and analyze	269
3.2.5. Read two openings of the literary texts. Analyze the similarities and peculiarities of them. <i>Macbeth</i> (W. Shakespeare); <i>Wuthering Heights</i> (E. Bronte)	270
3.2.6. Read the text and focus on analyzing the place and its role in the episode. What are the functions of it? <i>Senses and Sensibilities</i> (J. Austen)	272
3.2.7. Read the text and focus on analyzing the narrative time and its role in the episode. What are the functions of it? <i>Waverley</i> (Sir W. Scott)	273
3.2.8. Read the text and focus on setting. <i>A White Heron</i> (Sarah Orne Jewett)	273
3.2.9. Read the sonnet. Analyze. <i>Holy Sonnets: Death, be not proud</i> (J. Donne)	275
3.2.10. Find and analyze figures of speech in the poem. <i>Ozymandias</i> (P. B. Shelley)	276
3.2.11. Read the poem and study the setting of it. <i>England in 1819</i> (P.B. Shelley)	276
3.2.12. Read the poem and state the cultural epoch of the artefact. <i>Constancy to an Ideal Object</i> (S. T. Coleridge)	277
3.2.13. Read the text and analyze the image of the city. <i>Jerusalem</i> (W. Blake)	278
3.2.14. Read the text and state the main image. Analyze it and the means of creating it. <i>London</i> (W. Blake)	279

3.2.15. Read the poem and focus on.	
<i>Beat! Beat! Drums! (W. Whitman)</i>	279
3.2.16. Read the text and analyze its structure.	
Pay attention to the traits of intertext and state them if possible.	
<i>Twinkle, twinkle, little bat! (L. Carroll)</i>	280
3.2.17. Read the episode.	
<i>Frankenstein or The Modern Prometheus (M. W. Shelley)</i>	280
3.2.18. Read the text. <i>David Copperfield (Ch. Dickens)</i> .	
<i>Preface to 1850 edition</i>	282
3.2.19. Read the monologue and focus on analyzing the images of the characters. <i>The Picture of Dorian Gray (O. Wilde)</i>	283
3.2.20. Read the poem. And analyze.	
<i>Serenade (For Music) (O. Wilde)</i>	284
Тести для самоперевірки	286
Питання для підсумкового контролю	301
Список рекомендованої літератури	305

ВСТУП

Навчальна дисципліна «Світова література» для студентів філологічного факультету є вагомим чинником формування цілісної картини зв'язків між світовим літературним процесом, творчістю окремих визначних письменників і специфікою історико-культурного розвитку людства в цілому.

Мета – формування уявлення про зв'язок історичного та духовного розвитку суспільства з процесом формування та розвитку літератури (спочатку – як сукупності літератур окремих країн, а з ХІХ століття – як спільноти літератур, саме – світової літератури) про специфіку таких явищ, як бароко, Відродження, Просвітництво, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, неоромантизм; формування вміння відокремлювати художність від масовості, уявлення про письменника як про творчу індивідуальність. Окрема увага приділяється риторичним засобам художнього слова.

Завдання – отримання знань про загальні етапи розвитку світової літератури від давнини до Нового часу, а також про специфічні для кожної національної літератури риси, про напрями, методи течії та стилі, до яких належать твори, про специфіку творчості кожного з митців, а також про різноманіття дискурсів у межах світової літератури Нового часу.

Очікувані результати навчання. У результаті вивчення навчальної дисципліни «Світова література» студент повинен

знати:

- ❖ закономірності розвитку літературного процесу від давнини до кінця ХІХ століття;
- ❖ термінологічний апарат, що є показовим для літературного процесу від давнини до кінця ХІХ століття;
- ❖ специфіку різних моделей світу, що відповідають стану мистецтва на кожному з етапів розвитку літературного процесу;
- ❖ жанрову специфіку літератури від давнини до кінця ХІХ століття;
- ❖ провідних авторів, твори яких показові для літературного процесу від давнини до кінця ХІХ століття.

вміти:

- ❖ систематизувати інформацію про літературний процес відповідної епохи;
- ❖ застосовувати отримане знання при аналізі художнього твору;
- ❖ виявляти прикмети авторського світу в художніх творах.

Структура посібника. Посібник включає три частини. Перша містить опис картини розвитку світової літератури від доби античності до кінця XIX століття. Друга – опис жанрової системи літератури Нового часу. Третя безпосередньо присвячена коментованому аналізу окремих текстів художньої літератури; мета цієї частини посібника – сформувати у читача вміння виявляти комунікативні, риторичні засоби досягнення автором художньої виразності слова у літературному творі.

Кожна з частин посібника містить індивідуальні завдання для самостійного опрацювання навчального матеріалу.

Текст посібника завершують тести для самоперевірки оволодіння матеріалом, список рекомендованої літератури.

Враховуючи посилення уваги в сучасній Україні до удосконалення володінням не тільки рідною, українською, але й англійською мовою, приклади з англomовних літератур у посібнику надано в оригіналі (частіше – з паралельним перекладом українською). Автори посібника розраховують, що саме так, залучаючи студентів до виявлення значимості, виразності художнього слова, шляхів оперування художнім словом (риторика художньої літератури) можна всебічно розкрити творчу індивідуальність кожного з письменників, сформувати смак до сприйняття літератури та фахові здібності студентів до виявлення ознак такого явища, як художність (літературність).

ЧАСТИНА ПЕРША

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Тема 1. ДОБА АНТИЧНОСТІ

1.1.1. Загальна характеристика

Античною літературою (від лат. *anticius* – стародавній) називають літературу стародавніх греків і римлян. Вона виникла і розвивалася в басейні Середземного моря (на Балканському та Апеннінському півостровах, а також на прилеглих до них островах та узбережжі). Їй передувала народна (колективна) творчість, а ще раніше – міфотворчість. Хронологічні межі античної літератури – VI століття до нашої ери – V століття нашої ери (1200 років).

Для розуміння творів античної літератури необхідно пам'ятати про таку особливість світосприйняття людства цієї доби, як **космоцентризм** (походження, ознаки, доля – абсолютно все навколо людини і сама людина виводилося з її синкретичної тотожності з універсумом).

У своєму розвитку антична література пройшла такі етапи:

Архаїка. Головні пам'ятки літератури – «Іліада» та «Одіссея» Гомера (Гомерів епос)

Класика. Розвиток ліричної поезії; мистецтво театру: комедії (Арістофан), трагедії (Есхіл, Софокл, Евріпід); історіографія (Геродот)

Еллінізм. Його початок пов'язують із діяльністю Олександра Македонського. Це час важливого оновлення системи жанрів, тематики та стилістики, формування жанру прозового роману.

Епоха Риму. У ній, своєю чергою, виділяють етап республіки, що завершується громадянськими війнами; «золоте століття» – час правління імператора Августа і творчості Вергілія, Горация, Овідія; епоху пізньої античності.

Якими б різними за стилем, пафосом не були окремі прояви античної культури, всім їм властиво загальне: складний, тривалий процес формування індивідуальності як духовної цінності. На кожному з етапів розвитку античної культури людина намагалася усвідомити

себе як неповторну одиницю, але за межі своєї включеності до загального (усвідомлення себе як частки єдиного організму) так і не вийшла. Та цілісність, частиною якої сприймала себе окрема людина, усвідомлювалася нею як **космос (порядок)**. Тому головною ознакою світорозуміння людини античності був космоцентризм.

Архаїчна доба. В епоху Гомера основою правових, моральних взаємин були звичаї, перекази, коріння яких сягало глибокої давнини. Вони включали метаморфози (перетворення), стосунки між людством та богами (наприклад, шлюби, договори, намагання помститися). Духовність людини розумілася як щось засвоєне від природи, яка, у свою чергу, була наділена душею (анімізм). Стародавній грек був впевненим у тому, що він численними нитками пов'язаний зі світом загального: спочатку – з природою, богами, фатумом; пізніше – з громадою; ще пізніше – з містом (полісом). Його зв'язок з цілісністю здійснювався через магію, ритуали, жертвопринесення, допомогу оракулів чи жерців. Завдяки цьому людина могла впливати на загальний порядок чи поведінку родових богів. Головним способом здійснення цього зв'язку був **монолог** (мова, звернена до сил природи, богів). За допомогою монологу людина ділилася своїми проблемами, запитувала, просила, дорікала... З цим пов'язане мистецтво **риторики** (пошуків слова, яке здібне переконувати). Епос Гомера містить докази існування вже у ті часи судового, політичного (мобілізаційного) красномовства, такого його жанру, як інвектива (наприклад, гнівна промова Ахіллеса проти Агамемнона).

Головну ж мету грек бачив у добробуті свого земного існування. Простір вічності (богів) був йому недоступним. Неприпустимим було й підглядати за богами чи намагатися їх обдурити. Згадаймо хоча б долю **Сісіфа** (Сізіфа), який розповів річковому богу Асопу, що Зевс викрав його дочку Егіну. Розгніваний Зевс відправив до Сисифа бога смерті Танатоса. Щоправда, Сисиф перехитрив Танатоса, закував і тримав у неволі кілька років, протягом яких люди не вмирили. Танатоса звільнив підступний і віроломний бог війни Арес. Зрозуміло, що першою жертвою Танатоса став Сісіф. Але хитрун і цього разу обдурив бога смерті, заборонивши дружині оплакувати його та здійснювати поховальний обряд. А опинившись в царстві мертвих, умовив

Персефону відпустити його на якийсь час на землю, щоб покарати дружину за порушення звичаїв. Повертатися до мертвих він, звичайно, не збирався. Завершилося все покаранням Сісіфа – його було приречено котити на гору важкий камінь, який, ледве досягнувши вершини, скочується вниз, і Сісіфу доводиться знову котити його на гору.

Слід звернути увагу на те, що, на відміну від людей подальших часів, давні греки не сприймали богів як духів, завдяки яким примножувалася б внутрішня сила людини. Відносини «людина – бог» не містили ще таких смислів, як «тіло – дух», «видимість – сутність», «випадкове – закономірне», «одиничне – абсолют». Основою спорідненості між богами та людьми для греків була тілесність. Тому відносини «людина – боги» усвідомлювалися давніми греками як «тіло смертне – тіло безсмертне». Спільним тілом людей, богів, природи був Космос (універсальний порядок), вічний, живий, тілесний, гармонійний.

Все це допомагає зрозуміти головні особливості раннього пам'ятника грецької літератури архаїчного періоду – Гомерівського епосу:

- **героїчне** розумілося як звеличення зв'язку людини з загальним, з космосом у всьому розмаїтті цього зв'язку. Гомер звеличував богів, героїв, царів, родинні зв'язки між людьми і богами, завдяки яким народжувалися герої;

- **чудове** сприймалося як результат використання магії, промов до богів;

- **комізм** як прояв несподіваного у відносинах;

- **натуралізм** як прояв спрямованості до земних радощів, прихильності до земного як єдиної та єдиної основи існування.

Епоха класики. Індивід дедалі частіше став співвідносити усе, що з ним відбувається, не з природним чи божественним началом, а з суспільством. Якщо раніше «загальне» мало тілесну природу і здійснювалося через волю, вчинки «тілесних» богів, тепер воно виражалося через «ідею поліса». **Поліс** та служіння йому сприймалися як сила, позбавлена тілесності. Але й тепер «надособне» ніяк не пов'язувалося з «духовним». Ідея поліса імперативно вимагала від людини покірності (одиничне підпорядковується загальному), у ній повністю була розчинена ідея індивідуального.

Впевненість у наявності високої, але відчуженої від людини ідеї стала основою формування такого жанру як **трагедія**. Її головний мотив – трагічна вина як результат випадання людини із загального порядку. У монологіях героїв одиничне (життя окремої людини) співвідносилось з нормами загального, яким став феномен полісного життя. Про існування цього обов'язкового, але втраченого ним (героєм) загального закону йому нагадував хор, який, хоч і брав участь у сценічному дійстві, втілював ту силу, що стояла за сценічними подіями. Повернення до втраченої спільності з порядком усвідомлювалося героєм трагедії в момент його смерті (**катарсис** як очищення, відновлення переживання причетності загальному порядку).

На час класики приходить і розквіт лірики (Сафо, Солон, Анакреонт, Архілох).

Період еллінізму (починається з кінця IV ст. до нашої ери) – період в історії грецької культури в Греції та за її межами (там, де з'являються її нові центри – Олександрія Єгипетська, Пергамське царство у північно-західній частині Малої Азії, тощо). У цю добу мистецтво усвідомлюється як самодостатня сфера. Правда, при цьому воно більше стало пов'язуватися з цікавістю, тим, що приносить задоволення, розважає. Драматичний рід майже звільнився від трагізму. Грізні боги можуть втручатися у справи людини, проте життя людей більшою мірою виявлялося підпорядкованим щасливому/нещасливому випадку. Елліністичний гумор поширювався на людину, яка не вміла керувати своїми почуттями (наприклад, нерішучі або невмілі коханці), мала недоліки (балакучий раб, раб-ошуканець, педант). Саме тоді виникають *травестії* (рід гумористичної поезії, у якому поетичний сюжет серйозного чи піднесеного змісту представлений у комічному вигляді). Наприклад, у «**Третейському суді**» **Менандра** присутні алюзії на «Царя Едіпа» Софокла. Проте замість фатуму вчинками героїв керує випадок. Герой твору Харісій «взяв силою» під час нічного свята Памфілою. А значно пізніше одружився з нею, але не впізнав у своїй дружині спокушену ним дівчину. Хоча треба визнати, що й Памфіла не впізнала свого коханця. Тому дитину, що народилася через п'ять місяців після весілля, вона, страхаючись гніву чоловіка, підкинула. Дитину знайшли два раби. Не знаючи, що їм вчинити, вони звернулися до перехожого. Той порадив берегти пелюшки, в які було загорнуто

дитя, і перстень, що лежав поруч. Зрештою виявилось, що Памфіла насправді народила дитину від чоловіка, дружиною якого пізніше стала. Крім того, випадковий перехожий, який дав пораду рабам – був насправді дідом дитини, а самі раби належали батькам дитини.

Отже, приватне дедалі більше відокремлювалося від цілого, індивід, який був наданий собі, намагався не думати про те що, крім нього, одиничного, є щось загальне, високе. Окрема людина могла майже повністю розчинитися в емпіричному (буденному, життєвому). Символом цього стала поява нової богині на ім'я **Тюха (Фортуна)**. Напрямок у літературі (відображення життя, в якому немає спроб її облагородити, оцінити з погляду високого ідеалу) називається **сатуричним** (від «сатура» – «суміш», «мішанина» – словесний жанр у римській культурі про повсякденну, «низьку» реальність). Звідси – моралізаторство поетів (Ювенала, Петронія, Апулея, Лукіана та інших), які намагалися вплинути на свідомість читачів. Пізніше сатури, у яких виражалось моралізаторство, склали основу **діатриби** (розмовної проповіді бродячих філософів-проповідників). А діатриба як один із різновидів сатури, розвинулася в самостійний поетичний жанр європейської літератури, який отримав назву **сатира**.

До сатуричного спрямування в римській літературі належить роман **Апулея «Метаморфози, або Золотий осел»** про комічні пригоди юнака Лукія, який несподівано для себе був перетворений на віслюка. У романі життя показано з її «тіньового» боку (викривається те, що зазвичай намагаються приховати). І все ж таки моральна ідея в цьому романі присутня. Через те, що герой жив «у гріху», він став віслюком, потім пережив низку страждань-випробувань, виявивши всю неприпустимість того «низького» життя, яке він вів, і, нарешті, отримав можливість відродитися після прозріння та пізнання аморальності свого життя. Відродження Луція до стану людини відбулося під час святкування Ісіді (Ізиди), єгипетської богині-матері, хранительки сім'ї.

1.1.2. Міфи Давньої Греції як підґрунтя античної літератури

В історії Стародавньої Греції (отже, і міфології) вчені виділяють кілька періодів розвитку (епох). До того як на територію нинішньої Греції прийшли індоевропейці, тут проживало населення, яке перебувало

на високій стадії розвитку. Це були жителі материкової Греції та островів, насамперед – Криту.

Мінойська епоха (так називають догрецьку культуру Криту)

Про неї свідчать святилища в печерах та гірських розщелинах та відсутність особливих культових будівель. Через те, що символами культу (святилища з глини та каменю; сокири для ритуального вбивства тварин) прикрашалися стовпи (вони нібито ставали схожими на рослинність), вчені дійшли висновку про шанування населенням дерев. Припускають, що під час ритуальних дійств люди руками трималися за дерева, вірячи, що в дереві є сила. Збереглися зображення архаїчних божеств. Наприклад, не виключно, що невелика фігурка, що має вигляд птаха або знаходиться між двох тварин (грифів, сфінксів, левів) може вважатися владикою (володаркою) тварин, заступником мисливців. У пізнішу епоху це божество отримало ім'я **Кібела**, в Малій Азії Кібела зображується в оточенні левів. Скоріше за все, в мінойську епоху існував також культ сонця, місяця, камінь та священних дерев.

Ще одна особливість ранньої стадії грецької міфології – **тотемізм**. Його відлуння пізніше виявляться у мотиві шлюбу Зевса із земними жінками, до яких він з'являвся у вигляді бика – Європі, золотого дощу – Данаї, лебедя – Леді. Все це є ознакою вірувань у священний шлюб жінки із тотемним предком. Крім того, про тотемізм свідчать і приклади пов'язування богів з тією чи іншою твариною: Аполлона – з вовком, Артеміди – з ведмедицею та ланню; Гермеса – з бараном, Гери – з коровою чи козою.

Серед священних тварин давніх греків слід назвати насамперед бика. Археологами було знайдено безліч зображень бугаїв, сцен бича-чих боїв, що належать до цієї доби. На одній із печаток зображено чудовисько – у нього тулуб та ноги людини, а копита, хвіст та голова – теля. Перед цим чудовиськом зображено чоловіка з опущеними руками. Вчені припускають зв'язок цього малюнка з міфом про людину-бика **Мінотавра**. Його народила дружина царя Міноса (один із трьох синів Зевса та Європи, усиновлених критським царем Астерієм) на ім'я Пасіфая від посланого Посейдоном морського бика (не виключено, що це був сам Посейдон у вигляді бика). Мінос помістив Мінотавра у спеціально збудований для нього **Дедалом** лабіринт. Коли сина Міноса

було вбито, Мінос пішов війною на Афіни, здобув перемогу і обклав місто даниною: щорічно (або раз на 9 років) жителі міста повинні були надсилати на поживу Мінотавру сім юнаків та сім дівчат. **Тесей**, юнак із чергової групи приречених, добровільно вирушив до Мінотавра та вбив його. Але він переміг його не сам, а за допомогою **Аріадни**, дочки Міноса та Пасіфаї, яка закохалася у Тесея. Аріадна вручила Тесею отриманий від Дедала клубок нитки (звідси пішов вираз «*нитка Аріадни*»), яку він розмотував, пробиваючись лабіринтом. Герой убив Мінотавра і за допомогою нитки вибрався. Як відомо, **лабіринт** виступає символом шляху у простір смерті. Таким чином, вибратися з лабіринту (повернутися до життя) може тільки посвячений в особливе знання, в таємницю. Тесей відвіз Аріадну з собою, але потім залишив на острові Наксос, не бажаючи везти до Афін. У відомого аргентинського письменника ХХ століття Хосе Луїса Борхеса є оповідання «Дім Астеріона», оповідачем котрого є Мінотавр. Він розповідає про ворожість своїх стосунків з людьми, описує свій дім і свої самотні ігри. Зокрема він повідомляє: «Раз у дев'ять років до мене в дім заходять дев'ять людей, щоб я звільнив їх від усіх нещасть. Я чую їхні кроки або голоси в глибині Галереї й весело вибігаю до них. Церемонія триває кілька хвилин. Один за одним вони падають, а в мене навіть крові на руках немає. Вони залишаються там, де впали, і їхні тіла допомагають відрізнити одну галерею від іншої. Я не знаю, хто вони, але один із них у годину смерті провістив, що колись прийде і мій визволитель. Відтоді я не так відчуваю свою самотність, бо знаю, що десь живе мій рятівник, і кінець кінцем він постане понад пилюкою кам'яних галерей. Хай би він повів мене туди, де менше дверей та коридорів. Яким він буде, мій визволитель? – запитую я себе. Хто він: бик чи людина? Може, він буде биком з обличчям людини або як я – людиною з обличчям бика?». Завершується оповідання переходом до об'єктивної форми оповіді і описом розмови Тесея з Аріадною: «Відблиски ранкового сонця грали на бронзі меча. Там уже не було жодного сліду крові.

– Чи повіриш, Аріадно? – сказав Тесей. – Мінотавр зовсім не захищався». Таке суто новелістичне завершення твору орієнтує читача на урозуміння теми смерті (ставлення до смерті) як ключової. І свідчить

про те, що письменники продовжують звертатися до грецької міфології вирішуючи власні художні завдання.

Вже в мінойську епоху були розвинені уявлення про потойбічний світ, зокрема, про **Елісій (або – Єлисейські поля)**, місце блаженних. Тут перебували обрані померлі. Елісієм правив **Крон**. Це щасливий простір незахідного сонця, де немає холоду, снігу, де не припиняються ігри, музика, бенкети. Мешканці Елісіуму, якщо забажають, можуть знову народитися на землі. У просторі **Аїда** (це також частина потойбічного світу, де перебувають померлі) все інакше. Померлі мешкають у вигляді тіней і ведуть сумне існування у підземній області Аїда. Доля душ незалежно від того, ким були люди у земному світі, однакова. Але серед них виділяються ті, хто більш страждає – посмертно покарані Сізіф, Тантал, Данаїди.

Тантал – син Зевса. Він користувався прихильністю богів, був удостоєний небувалою для смертної людини честі – брати участь у зборах та бенкетах на Олімпі. Але відплатив богам страшною невдячністю. Є кілька версій за що його покарали: а) Тантал розповів людям про таємниці, почуті серед богів; б) викрав з бенкету богів нектар та амброзію та пригостив ними людей; в) щоб перевірити всезнання богів, запросив їх до себе та нагодував м'ясом свого сина Пелопа; г) сховав золотого собаку, викраденого Пандареєм із критського храму Зевса і вчинив порушення присяги. Танталу судилося стояти по горло у воді і знемагати від спраги, тому що вода, як тільки він намагався напитися, відступала від його губ; над ним звисали стиглі плоди, а він страждав з голоду – плоди відсувалися, як тільки він простягав до них руку; над ним звисала скеля, що загрожувала будь-якої миті обвалитися і розчавити його, і він був постійно охоплений страхом.

Данаїди – це п'ятдесят дочок сина єгипетського царя Даная, що втік із ними до Аргосу. Двоюрідні брати, що переслідували його, прибули до міста, коли він уже став царем Аргоса, і зажадали, щоб він віддав їм своїх дочок. Данай наказав дочкам у першу шлюбну ніч вбити своїх чоловіків. За злочин вони приречені завжди наповнювати в Аїді бездонну бочку.

З підземним світом пов'язані боги долі. Право вирішувати долі всіх смертних дано **Тихе (Тюхе)** ім'я якої перекладається як «удача».

Тихе – дочка Зевса. Вона приносить удачу, але у неї непередбачувана, непостійна вдача. Одних Тихе обсипає дарами, як з рогу достатку, а інших – зовсім обділяє, і, навіть, може позбавити того, що є. Інша богиня, яка пов'язана з долею, – німфа **Немезіда** (**«невідворотна відплата» або «справедливо обурена»**). В одній її руці – яблунова гілка, в іншій – колесо. Її срібну корону прикрашають олені, а з пояса звисає батіг. До її атрибутів відносяться ваги, меч, крила і колісниця, запряжена драконами (символи рівноваги, контролю, покарання та швидкості). Немезіда – дочка Океану та богині ночі Нікти. Їй надано право здійснювати моральний контроль над Тихе, вона карає порушення законів і надмірну гординю. Культ Немезіди був поширений у Греції й у Римі.

Мікенська епоха (15–13 ст. до нашої ери)

З цього часу збереглися письмові джерела. Судячи з розшифрованих написів з Мікен, Пілосу, Кноса, зроблених на архаїчному ахейському діалекті грецької мови, носіями егейської культури могли бути грецькі племена. Серед них вже сформувалася єдність релігійних уявлень, культурна спільність. З'являється слово для позначення божества: **Те-о**. Богинь називали спільним ім'ям **Potnia** («володарка»). Сформувалося уявлення про головне божество. Ним став **Посейдон**. Про Зевса теж вже були згадки, але за частотою згадок, за цінністю приношень він на цьому етапі значно поступався Посейдону.

Класична епоха грецької культури та міфології

У цей час складаються ті уявлення про богів та їх функції, які найбільш відомі в сучасності. Верховне становище на Олімпі займає **Зевс**. Його ім'я пов'язане зі словами, що означають «сяяти», «небо», «день». Це означає, що у веденні Зевса – небо та пов'язані з ним атмосферні явища. Епітети Зевса – «високогримливий», «той, який радіє громовій стрілі». З ним ототожнювалося все те, що було пов'язане з громовим гуркотом і блискавкою (небесним вогнем). Так, камінь, що впав із неба під час грози іменували Зевсом. Зевсу приносили жертви, зокрема й людські. У будинках був свій Зевс, «охоронець огорожі будинку». Для нього встановлювали у дворах жертовники. Такий жертовник Зевсу був у Одиссея на Ітаці.

Інша сфера влади Зевса – охорона ладу у суспільстві. Зевс – це захисник окремої людини і покровитель держави – «батько богів і людей», покровитель царя, знатних родів. Але як прабатько людей він

ніде не згадується. За Зевсом була закріплена і сила у сфері правосуддя. Він стежив за дотриманням тих моральних установ, які з якоїсь причини люди не могли захищати самі. Наприклад, він був «покровителем чужинців». За порушення законів гостинності з волі Зевса було покарано як Паріса, так і всю Трою. У поемі **Гесіода «Роботи і дні»** читаємо:

Послані Зевсом на землю-годувальницю три міріади
Вартових безсмертних. Людей земнородних вони охороняють,
Правих і злих людських справ доглядачі, бродять
Світом усюди вони, одягнені імлою туманною.
Є ще діва велика Діке, народжена Зевсом,
Славна, шанована всіма богами, мешканцями Олімпу.
Якщо неправим діянням її образять і образять,
Біля батька Зевса негайно сідає богиня
І про неправду людську повідомляє йому....

Богинею-покровительською героїв стала **Афіна**. Вона також вважалася захисницею міста. У кожному місті мав бути **паладій** (від слова, що означало «діва») – зображення Афін. З втратою паладію місто втрачало і захист Афін. Оздоблення самої Афін становила **егіда** – козяча шкура з хутром і головою Горгони-медузи в центрі. Афіна також вважалася покровительською жіночих робіт, ремесел, гончарів, кораблебудування. З її допомогою Епей спорудив Троянського коня.

З водною стихією був пов'язаний **Посейдон**. Він також вважався захисником від землетрусів. Посейдон був пов'язаний у культах та міфах з кіньми (у жертву йому у воду опускали коней), а також зі сліпими силами природи. В «Одіссей» Посейдон – батько кіклопа Поліфема, який пожирав супутників героя і був ним засліпленим.

Владикою простору смерті був **Аїд (Гадес, Плутон)**. Його ім'я означає «закриває ворота». Адже ворота пекла широко відкриті для всіх (всі люди смертні), але міцно замкнені за кожним, хто входить (виходу з простору смерті немає ні для кого). Як владика підземного світу, він виступає опозицією Зевсу (володар неба). Він безжальний і неблаганний, а тому і є найненависнішим із богів. Він має чарівний шолом, який робить невидимим будь-кого.

Супроводжувати душу померлого до Аїда може бог **Гермес**. Але він має й безліч інших функцій. Він виконавець доручень Зевса, вісник

богів. Зображення Гермеса називаються герми. Найчастіше Гермес – об’єкт сільських, приватних, сімейних культів. Тут він постає поруч із німфами, очолюючи їх танки. Ім’я Гермеса може бути перекладене як «купа каміння». Такі купи виростили на могилах. З цим пов’язана наступна легенда: за вбивство Гермесом Арга (**Аргуса**), який охороняв перетворену на корову **Іо**, був влаштований суд богів, під час якого вони, висловлюючи свою волю, кидали в Гермеса камінці; в результаті він опинився в купі каміння. У зв’язку з тим, що на купі каміння на могилах ставили їжу, яку могли брати жебраки, Гермес представлявся як провідник померлих. У свою чергу каміння – це орієнтири для мандрівників, тому Гермес – покровитель мандрівників. Крім того, він виступав і як захисник овець, «несучий барана», а тому - покровитель пастухів. У свято Гермеса найкрасивіший юнак брав на плечі барана і обносив його довкола міського муру. Коло, яке він при цьому робив, було призначене запобігти проникненню ворожих сил. Саме Гермеса вважають винахідником сопілки, а також способу добувати вогонь тертям. Вісник богів має бути наділений красномовством, тому Гермес – покровитель ораторів. Жезл Гермеса називається **кадуцей**. З його допомогою він може наводити сон. Уявлення про Гермеса, з’єднавшись з віруваннями єгиптян у Тота (**Тот** – у Єгипті бог рахунку та писемності), зробили його родоначальником мудрості. **Гермес-Трисмегіст** – «тричі найбільший» – вважається родоначальником магії, алхімії, містичної філософії. Від імені цього бога утворено слово **герметичний** – «непроникний». Наука, присвячена тлумаченню сенсу тексту (спочатку – Біблії), називається **герменевтика**.

Одним із найпопулярніших персонажів грецької міфології є **Прометей**. У міфах він виступає як культурний герой і як деміург. Роберт Грейвс припускає, що ім’я Прометей («завбачливий») могло виникнути через неправильну вимову санскритського слова **pramantha** – паличка для добування вогню. Прометей належить до богів-титанів. Титани – боги першого покоління, діти Урана та Геї, шість братів та шість сестер, а також їхні діти. Коли Кронос скопив свого батька Урана і скинув його, титани підтримали його, звільнили з Тартара своїх братів Кіклопів та гекатонхейрів. Потім Кронос з обережності їх знову закував і скинув у Тартар. Титани ж одружилися зі своїми сестрами-титанідами і породили нове покоління богів: **Кронос та Рея**

– *Зевса, Геру, Гестію, Аїда, Деметру, Посейдона; Іапет та Климена – Прометей, Епіметей, Менетія та Атланта*. Коли ж Зевс повалив Кроноса, титани, крім Океану, вступили у боротьбу з новим поколінням богів-олімпійцями. **Титаномахія** – війна олімпійців із титанами тривала десять років. На допомогу олімпійцям прийшли звільнені ними кіклопи та гекатонхейєри. Титани були скинуті в Тартар. За пізніми міфами їх було прощено.

Старшим з дітей Іапета та Климени був величезний **Атлант** – він знав усі глибини моря, правив царством із крутими берегами. Його царство (**Атлантида**) перевищувало за своїми розмірами Лівію та Азію разом узяті. Атлантида з усіх боків була оточена квітучими садами. Люди Атланта збудували канали, освоїли величезну долину, зрошувану водою з гір. Вони збудували також палаци, лазні, іподроми, великі портові споруди, храми. Вони ходили з війною на захід та схід, аж до Італії та Єгипту. Спочатку всі вони були добродішні, стійко несли тягар свого багатства – незліченну кількість золота і срібла. Але пізніше жадібність і злість все ж таки оволоділи ними. Афіняни з дозволу Зевса завдали їм поразки і зруйнували їхню державу. У той же час боги наслали на них потоп, який за одну добу поглинув усю Атлантиду, так що причали і храми були поховані під шаром бруду, а море навколо перестало бути судноплавним. Менетій та Атлант врятувалися, приєдналися до Кроносу у боротьбі з олімпійцями. Зевс убив Менетія перуном і відправив його до Тартара. Атланта ж він пощадив, але прирік навіки тримати на своїх плечах небесне склепіння. Лише одного разу Геракл підмінив його на якийсь час. Дехто вважає, що Персей показавши Атланту голову Горгони, перетворив його на камінь – **Атлаські гори** (пізніше – Атлантичний океан). Оскільки Атланта зображували на перших збірниках мап, їх почали називати **атласами**.

Будучи розумнішим за Атланта і передбачаючи, чим завершиться боротьба з олімпійцями, **Прометей** вважав за краще воювати на боці Зевса і переконав **Епіметея** вчинити так само. Він справді був найрозумнішим з братів, і **Афіна**, народженню якої з голови Зевса він допоміг, навчила його архітектурі, астрономії, математиці, навігації, медицині, металургії. Усі ці корисні навички він передав людям. Однак Зевс, який вирішив знищити всіх людей до єдиного (тільки завдяки заступ-

ництву Прометея він їх пошкодував), злився, побачивши зростання людських здібностей та їх вплив на природу. Одного разу, коли виникла суперечка, яку частину бика треба жертвувати богам, а яку залишати людям, Прометей здер з бика шкуру, обробив тушу, зі шкури зробив два мішки. В один – помістив м'якоть м'яса і прикрив її шлунком (найменш спокусливою частиною будь-якої тварини), а в іншій – кістки, які сховав під товстим шаром жиру. Зевс розгадав його задум, але вважав за краще не показувати цього, взяв мішок з кістками, а Прометея вирішив провчити, відібравши у людей вогонь: **Нехай їдять свою м'якоть сирою!**

Прометей відразу вирушив до Афіні з проханням дозволити йому входити на Олімп із чорного входу. Там він запалив смолоскип від вогняної сонячної колісниці, відколов від нього тліючий шматочок, засунув усередину стебла величезного фенхелю. Після цього загасив смолоскип і приніс вогонь людям. Зевс запрягся помститися. Він наказав **Гefесту** виліпити з глини жінку, чотирьом вітрам – вдихнути в неї життя, а олімпійським богиням – прикрасити її. **Пандора** виявилася найпрекраснішою з усіх створених жінок. Зевс відправив її Епіметею. Але Епіметей чемно відмовився (брат заборонив щось брати у Зевса). Розлютившись, Зевс велів прикувати Прометея до Кавказьких гір, де орел терзав йому печінку, яка щодня виросла знову. Бачачи долю Прометея, Епіметей поспішив одружитися з Пандорою, яку Зевс зробив так само дурною, злою і лінивою, як і красивою. Якось вона відкрила скриньку, яку Прометей заборонив відкривати тому, що сховав там усі негаразди, які докучали людству (старість, родові муки, хвороби, безумство, порок, пристрасть). Спочатку ці негаразди стали жалити Епіметея та Пандору, а потім – усіх людей. **Нездійснення мрії**, яку Прометей теж уклав у цей ящик, не дала людям накласти на себе руки.

У міфах греків не меншу, ніж боги, грають роль **герої**. Найвідоміший серед них – **Геракл**. Очевидний зв'язок між описом подвигів цього героя та ритуалом. Прикладом такого коментаря ритуальної сторони міфів про Геракла є наступний фрагмент книги Роберта Грейвса «Міфи Стародавньої Греції». У зв'язку з першим із них, вбивством Німейського лева, дослідник, зокрема, пише, що ритуальний поєдинок царя-жерця з дикими тваринами був обов'язковим елемен-

том обряду коронації в Греції, Малій Азії, Вавилонії та Сирії, причому кожна тварина символізувала певну пору року. Кількість таких звірів залежала від календаря: у календарях з трьома частинами року було три тварини-символи – лев, коза та змії. Приборкуючи цих звірів, цар набував влади на ті пори року, протягом яких царював. У рідному місті Геракла Фівах богиня Сфінкс стояла на чолі двосезонного року. Вона була крилатою левицею з хвостом змії. Ось чому Геракл носив левову шкіру та маску лева. Німейський лев жив у печері з двома входами тому, що перший подвиг символізував переживання Гераклом ритуальної смерті, після якої він ставав безсмертним. Таким чином, печеру, в якій жив Німейський лев, можна вважати печерою (просто-ром) смерті. Один вхід до печери був для внесення тіла померлого, а другий – для виходу воскреслого. Отже, перший подвиг Геракла – це водночас і проходження ним ініціації: переживши власну смерть, Геракл набуває безсмертя.

Виявляючи зв'язок між міфами і ритуалами, варто враховувати, що **ритуал** – це стереотипна послідовність дій, які охоплюють жести, слова та об'єкти, виконуються в спеціально підготовленому місці і призначаються для впливу на надприродні сили або істот в інтересах і цілях виконавців. Ритуали можуть бути сезонними, присвяченими культурно зазначеному моменту змін кліматичного циклу або початку такого роду діяльності, як посів, жнива або пересування з зимових пасовищ на літні; ритуали можуть залежати від обставин, викликаних критичними періодами в житті окремої людини або колективу. Ритуали з нагоди можуть, своєю чергою, бути розділені на церемонії життєвих переломів (народження, сповнення повноліття, шлюб, смерть, тощо); тобто – для позначення переходу від однієї фази індивідуального життєвого циклу до іншої, а також – на церемонії, що виконуються політичною владою для забезпечення здоров'я та родючості людей, тварин та злаків на їх території; це також посвята в жрецьку службу певним божествам, або в релігійні асоціації або таємні товариства, а також ритуали, що супроводжують щоденні приношення їжі та пиття божествам або духам предків або тим і іншим.

Спираючись на ідеї фольклориста Арнольда ванн Геннепа, В. Тернер виділяв три фази в перехідних ритуалах: відокремлення (separation),

перебування на грані або поріг (limen) і, нарешті, відновлення (reaggregation). На першій фазі індивід відкріплюється від звичного становища у суспільстві (відокремлюється від інших членів колективу). На другій – «лімінальний» – набуває рис двоїстості: втрачає властивості свого минулого, але ще не набуває якостей себе в майбутньому. Лімінальні істоти, за словами В. Тернера, ні тут ні там, ні те ні се; вони – у проміжку між положеннями, передбаченими та розподіленими законом, звичаєм, умовностями та церемоніалом. Тому їх двозначні й невизначені властивості виражаються більшою різноманітністю символів у численних суспільствах, що ритуалізують соціальні та культурні переходи. Так, лімінальність часто уподібнюється до смерті, утробного існування, невидимості, темряви, пустелі, затемнення сонця або місяця. Третя фаза – відновлення – завершує перехід. Той, хто здійснює перехід, знову набуває стабільного стану і завдяки цьому отримує права, обов'язки «структурного» типу, тобто повертає собі належність до колективу з його нормами, стандартами, установками, яким тепер підпорядковується, як і наказано йому його новим статусом.

1.1.3. Література Давньої Греції. Аналіз окремих творів та матеріали для самостійного опрацювання

Автором перших писемних пам'яток грецької літератури – «Іліади» та «Одіссеї» – вважають напівлегендарного оповідача **Гомера**.

В «Іліаді» та «Одіссеї» виявилася така властива будь-якому розвиненому героїчному епосу риса, як співвіднесеність змісту твору із якоюсь важливою історичною подією далекого минулого. Для гомерівських поем таким історичним підґрунтям є Троянська війна. Спогади про ту епоху, з якою вона пов'язана (це – мікенська епоха), знаходять відображення у численних деталях військового та мирного побуту персонажів.

Хоча, безумовно, сама собою Троянська війна належить до міфологізованих народною фантазією історичних подій. Мікенські вожді вели вельми агресивну зовнішню політику, спрямовану головним чином на Малоазійське узбережжя. Про це свідчать єгипетські та хетські документи, в яких зустрічаються назви племен, що нападали на Малу Азію, «ахайваша» і «данауна» (ахейці і данайці – так названі греки в

гомерівському епосі). З іншого боку, на тому місці Малоазійського узбережжя, яке займає ключову позицію на підступі до проток, що з'єднують Середземномор'я з Чорним морем, існувало поселення. В історії цього поселення, точніше міста, що мало назву Троя (інакше – Іліон), археологи розрізняють кілька шарів, що змінюють один одного. Особливий інтерес для нас має Троя-II. Місто загинуло від пожежі біля 2200 року. Під час розкопок, ініціатором яких була людина на прізвище **Шліман**, у 1970-х роках було знайдено безліч золотих виробів, які Шліман прийняв за скарби царя Пріама. Ще одна Троя (Троя-VII), не така багата, була зруйнована в результаті військових дій тисячу років по тому. Нападниками були ахейці, і цей похід зберігся у пам'яті потомства як грандіозна багаторічна війна. Врешті-решт уявлення про ці дві Трої поєдналися: на зруйновану Трою-VII було перенесено спогади про її попередницю, Трою-II.

«Іліада» та «Одіссея» передають окремі моменти троянської міфології. У цій міфології поєдналися «космічне» та «земне» пояснення причин війни. Міфопоетична мотивація полягає в тому, що Земля, обтяжена величезними масами людського населення, звернулася до Зевса із проханням скоротити людський рід. «Земна» причина війни пов'язана з викраденням спартанської цариці Олени троянським царевичем Парісом. Але й «земна» версія має міфологічне мотивування: на весіллі Пелея і Фетіди були присутні всі, крім Ериди (богині розбрату). Ображена богиня підкинула яблуко з написом «найпрекрасніший». Воно і стало причиною розбрату між Герою, Афродітою та Афінною (треба було вирішити, кому з них воно призначалося). Суперечку, за рішенням Зевса, мав вирішити Паріс.

«Іліада» відображає події десятого року ведення війни та охоплює всього 51 день воєнних дій. Закінчується до падіння Трої. Йдеться про гнів Ахілла та його наслідки.

Почалося все з того, що після одного з набігів на околицях Трої Агамемнону дісталася у вихід дочка жерця з храму Аполлона на ім'я Хрісеїда. З'явившись у табір із величезним викупом, її батько Хріс слізно просив повернути йому дочку. Але отримав образливу відмову. Тоді він звернувся до Аполлона з благанням про помсту грекам. Аполлон наслав на грецьке військо мор, який лютував дев'ять днів.

На десятий день Ахілл зібрав народні збори, щоб вирішити питання подальшого перебування війська під Троєю. Хрісеїду довелося повернути. Тоді Агамемнон зажадав собі замість Хрісеїди інший видобуток, а зустрівши опір Ахілла, роздратовано погрожував відібрати в нього Брісеїду, не менш прекрасну полонянку. Розгорілася суперечка, і лише втручання Афіни не дало перерости йому в озброєну бійку. Ахілл не став захищати Брісеїду зі зброєю в руках, але в гніві на Агамемнона, який образив його, відмовився брати участь у битвах до тих пір, поки становище ахейців не стане критичним і вони не покличуть його, викупивши багатими дарами образу. Тут Ахілл і проголосив ту гнівну образливу промову на адресу Агамемнона, яка є *інвективною*: «Ну, винопийцю з очима собаки, з оленячим серцем! Ти на бій із народом піти не зважався ніколи...Царю-глитаю лихий!».

Усунення Ахілла звільнило поле бою для прояву мужності та доблесті іншими вождями. Однак ні єдиноборство Аякса з Гектором, ні поєдинок Менелая з Парісом, ні подвиги інших героїв не могли затримати наступ троянців, яким допомагав сам Зевс на прохання божественної матері Ахілла Фетіди.

Одна з найбільш ліричних сцен у творі – зустріч Гектора, прибулого з поля бою до міста, його дружиною Андромахою та крихітним сином. Про цю останню зустріч подружжя у поемі розповідається після опису битв, у яких брав участі Ахілл.

Тим часом ахейські вожді, зазнаючи все більших труднощів, переконали Агамемнона відправити до Ахілла дари. Але навіть після цього Ахілл відмовляється. Стан греків був настільки тяжким, що Гера, симпатизуючи їм, вирішили спокусити Зевса і тим самим на якийсь час відволікти від бойових дій. Аяксу вдалося поранити і вивести з бою Гектора, троянці, залишившись без вождя, утекли. Але пробудження Зевса поклало кінець цим успіхам греків. Чудово зцілений Аполлоном Гектор підходить до кораблів ахейців і навіть спалює один із них. Ахілл продовжує ображатися, але дозволяє своєму другові Патроклу взяти його зброю. Він наказує тому відігнати троянців від кораблів, але не намагатися захопити Трою. Убраний в жахливу зброю Ахілла Патрокл успішно виконує перший наказ Ахілла, але, натхненний успіхом, прямує на штурм Трої і тут гине від руки Гектора, якому

допомагає сам Аполлон. Навколо тіла вбитого починається битва, і ахейцям насилу вдається відстояти тіло юнака. Загибель друга викликає в Ахілла спрагу помсти. Оскільки Гектор захопив зброю Ахілла, знявши її з убитого Патрокла, Гефест виготовляє для Ахілла нову, незвичайної краси. Під час бою Ахілл нагромаджує трупи ворогів, завалюючи ними течію річки. Річковий бог Ксанф намагається втопити його, але Гефест обрушує на Ксанфа вогонь, від якого починають кипіти річкові води. Тільки Гектор лишається на полі бою. Він гине у битві з Ахіллом. Переможець Ахілл прив'язує тіло вбитого вождя до колісниці і тягне його землею. Батько Гектора Пріам йде до Ахілла і просить видати йому тіло сина. Ахілл, бачачи страждання старого, згадує про свого власного батька, якому теж не судилося дочекатися сина, і віддає тіло Пріаму. Описом похоронного обряду і завершується «Іліада».

Про те, що було після цих подій, відтворених в «Іліаді», сповіщають поеми «Повернення», «Загибель Трої», «Мала Іліада», «Одіссея».

Як вже було сказано, доба античності, в тому числі й образи, мотиви творів античних авторів викликають інтерес і у сучасних письменників, про що свідчить інтертекстуальний аналіз їхніх творів. Алюзії на Гомерівський епос ми зустрічаємо у таких творах, як, наприклад, Peter Ackroyd «The Fall of Troy», Алессандро Барікко «Гомер. Іліада», Клер Гейвуд «Доньки Спарти».

«Одіссея»

На відміну від «Іліади», «Одіссея» присвячена не одному епізоду, але цілій низці пригод героїв. Зміст цього твору – довготривале, повне перешкод, загроз повернення Одіссея на Ітаку. Переважним чином ця поема не про бойовища (як «Іліада»), а про фантастичні, любовні пригоди. І, нарешті, в «Одіссеї», на відміну від «Іліади» відсутня хронологічна послідовність у викладі цих подій (використовується художній прийом **інверсії**). Так, тільки з дев'ятого по дванадцятий розділ описується те, що сталося з Одіссеєм у перші три роки повернення: його перебування на острові Циклопа Поліфема, зустріч з чарівницею Кіркою (Цирцеєю), подорож героя в підземний світ, щоб почути пророцтво про майбутнє, висадка Одіссея на острів Каліпсо, де він, як виявляється, жив на момент початку опису подій у творі вже

сім років. Починається ж поема з опису рішення богів дати Одиссею можливість повернутися на батьківщину, про що Гермес повинен повідомити прекрасну німфу Каліпсо. Але вирушає він до неї лише у V книзі, а у перших чотирьох частинах поеми дію зосереджено навколо Телемаха, сина Одиссея. Ми дізнаємося, що молоді люди з почесних родів, впевнені в тому, що Одиссей загинув, докучають його дружині Пенелопі. Телемак не в змозі покласти край їхнім безчинствам. За порадою Афіни, що з'явилася на Ітаку у вигляді чужоземного царя, юнак вирушає до Пілоса і Спарти до давніх соратників Одиссея Нестора і Менелая. Нічого певного не впізнавши, але все ж таки зміцнившись у вірі, що батько живий, юнак вирушає додому.

Тільки після цього автор поеми повертається до Одиссея – бранця прекрасної німфи. Одиссей пливе на плоту, вже бачить власну землю, але раптом його помічає морський бог Посейдон. Він піднімає на море бурю, і лише допомога Афіни та втручання морської богині Левкотеї прибивають Одиссея до берега. Він потрапляє у країну щасливого та багатого народу феаків. Їхній цар Алкіной і дочка Навсикая допомагають герою. Їм-то він і розповідає, що було спочатку, після перемоги над троянцями.

У другій частині поеми події розгортаються послідовно. Чарівний корабель феаків доставляє Одиссея на Ітаку. Афіна попереджає про небезпеку, яка чекає на Одиссея у його власному будинку. Богиня змінює зовнішність Одиссея, і він набуває вигляду жебрака. Одиссей прямує до свинопаса Евмея, відкривається Телемаку. Стара нянька Евріклея впізнає Одиссея по шраму, але він велить їй мовчати. Їм'я, яке дали Одиссею латиняни, **Улісс (Улікс)**, можливо, походить від слова «oulos» – рана.

На пораду Афіни, Одиссей влаштовує змагання у стрільбі зі свого старого лука. «Одиссея» закінчується перемогою Одисея і розпратою над нахабними нареченими.

Художні особливості «Одиссеї»

Крім вже зазначеного прийому інверсії, однією з найважливіших особливостей цього епічного твору є **докладність, неквапливість розповіді**. Цьому сприяє ретардуюча техніка епосу (**ретардація** – уповільнення) Свого часу Гете писав, що ретардація полягає у тому, що «епічний твір постійно то рухається вперед, то повертається назад».

Наприклад, приступаючи до омивання ніг Одиссея, як уже було сказано, стара нянька Евріклея впізнає свого господаря, який ховається під виглядом жебрака, по шраму на нозі. Але замість опису почуттів старої жінки, наводиться ґрунтовна розповідь про походження цього шраму. В юності, коли Одиссей гостював у свого діда, він пішов на полювання, був поранений у коліно іклом кабана. Автор не забуває повідомити, що додому Одиссей повернувся із подарунками. Отже, понад 70 віршів про цей епізод з юності Одиссея переривають розповідь про те, що сталося після того, як таємниця Одиссея була розкрита його служницею. Тільки завершивши розповідь про походження шраму на нозі героя, оповідач повертається до опису стану Евріклеї:

Жінка старенька тим часом, до шраму торкнувшись руками,
Зразу впізнала його – і ногу із рук упустила.
Впала в мідницю нога Одиссеєва, й мідь задзвеніла,
Посуд убік нахилився, і на землю вода розлилася.
Радість і сум охопили їй душу, наповнились зразу
Очі сльозами, і голос дзвінкий мов застряг їй у горлі.
До підборіддя його доторкнувшись, вона говорила:
«Ти ж Одиссей, моя люба дитино! А я не впізнала,
Поки ноги не торкнулась мого владаря дорогого!»

До ретардуючої техніки епосу відносяться численні та докладні описи озброєння, спорядження, приготування їжі.

Завдання: під час читання «Одіссеї» знайдіть у тексті приклади описів, які виконують функцію ретардації.

Опис героїв супроводжують постійні епітети: Одиссей – «багатохитрий», Ахілл – «швидконогий», Зевс – «блискавок», «хмарник»...

Ще однією важливою особливістю поетики «Одіссеї» є те, що вона написана **гекзаметром**. Це віршований розмір: рядок складається з шести стоп (поєднання ударного та одного-двох ненаголошених складів; у гекзаметрі таких ненаголошених складів два: першим йде ударний склад, а далі – два ненаголошених; така стопа називається **дактиль**).

Завдання для самостійного опрацювання матеріалу:

1) звернувшись до розділу книги М. А. Куна «Легенди та міфи Стародавньої Греції» під назвою «Суд Парису» (або спираючись на будь-які інші джерела), підготуйте розповідь про те, кому Парис віддав яблуко і до яких наслідків це призвело.

2) прочитайте початок «Іліади» та визначте зміст цієї пам'ятки давньогрецької літератури:

Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина Пелея,
Пагубний гнів, що лиха багато ахеям накоїв:
Душі славетних героїв навіки послав до Аїду
Темного, їх же самих він хижим лишив на поталу
Псам і птахам. Так Зевсова воля над ними чинилась,
Ще відтоді, як у зваді лихий розійшлись ворогами
Син Атреїв, володар мужів, і Ахілл богосвітлий.

– Чим було викликано гнів Ахілла?

– Якими епітетами супроводжує автор повідомлення про цей гнів і чому?

– Ким було викликано цей гнів і чому?

– Який епітет використовує автор, повідомляючи про Ахілла?

3) на основі аналізу початкових рядків «Одіссеї» 1) визначте тему цього епічного твору (про що розповідається в поемі); 2) охарактеризуйте гекзаметр:

Музо, повідай мені про бувалого мужа, що довго
Світом блукав, священну столицю троян зруйнувавши,
Всяких людей надивився, міста їх і звичаї бачив,
В морі ж багато біди і тілом зазнав, і душею,
Щоб і себе врятувать, і друзів додому вернути.
Та не вберіг він свого товариства, хоч як того прагнув.
Марно загинули всі через власне зухвальство безтямне:
З'їли, безумні, волів вони Гелія Гіперіона,
Що понад нами, – за те дня повернення він їх позбавив.
Дещо, богине, і нам розкажи про них, Зевсова доню.
Інші, кому пощастило уникнуть загибелі злої,
Дома були вже, війни й небезпеки на морі позбувшись.

Тільки його, що так прагнув отчизни своєї й дружини,
Німфа Каліпсо, владарка, тримала, в богинях пресвітла,
В гроті глибокім, бажаючи мати його чоловіком

4) питання та завдання для аналізу міфопоетичного підґрунтя «Одіссеї»:

1. Які боги беруть участь у подіях, описаних у поемі, як вони поведуться і чим пояснюється їхня поведінка?

2. Які ритуали відтворені у творі?

3. Яке рішення знаходить у «Одіссеї» тема долі?

4. Як у поемі виявився гуманізм?

Кульмінаційне місце в «Одіссеї» належить X–XI пісням. З них читач дізнається про перебування Одіссея та його супутників на острові Цирцеї, а також про мандрівку Одіссея у простір смерті – володіння Гадеса та Персефони. Підготуйтеся до аналізу X пісні, спираючись на такі **питання**:

1. Хто такий Еол, як Еол та його родина поставилися до Одіссея та його супутників?

2. Який дар отримав Одісей від Еола і як цей дар мав допомогти мандрівникам на шляху додому?

3. У яких рядках поет «забігає вперед», попереджаючи слухача (читача) у тому, що біди Одіссея та його супутників ще припинилися (цей прийом називається **проспекція**)?

4. Що сталося, чому герої, наблизившись до берегів батьківщини, знову опинилися далеко від неї?

5. Як передано душевний стан Одіссея, коли він виявив, що Ітака знову далеко?

6. Куди вирушили герої?

7. Як до їхнього повернення поставилися Еол та його домочадці?

8. Як вони пояснили невдачу Одіссея та його супутників і чим завершилося повернення героїв у землю Еола?

9. Хто такі лестригони? Як вони виглядають? Чим завершилося перебування Одіссея та його супутників в землі лестригонів?

10. Хто така Цирцея (Кірка)? Як вона виглядає?

11. Як можна пояснити те, що відбувається з Одісеем та його супутниками на острові Цирцеї, якщо звернути увагу на те, що 1) вони

втрачають уявлення про те, де знаходяться («Нам невідомо, де захід лежить, де є Еос; / Де світлоносний під землю спускається Геліос»), де він / На небо сходить... »); 2) житло Цирцеї оточене «широко розрослим лісом»; 3) супутники Одиссея, з'ївши їжу Цирцеї, втрачають людську подобу (вони вже не люди, а й тваринами – свинями – теж насправді не стають); 4) після того, як чарівниця повертає їм людську подобу, вони змінюються в порівнянні з собою колишніми («Колишній свій вид повернувши, миттю всі стали молодшими, / Силами міцніше, красивішим обличчям і піднесеним станом»)?

12. З якою метою в поемі двічі описується ситуація, коли супутники Одиссея, опинившись у будинку Цирцеї, перетворюються на свиней?

13. Яке почуття викликає у Єврилоха рішення Одиссея вирушити до Цирцеї?

14. Чому Одиссей, знаючи про небезпеку, не відмовляється від рішення йти в житло Цирцеї, як він ставиться в такому випадку до долі («Я ж піду; непохитна потреба підкоритися мені має»)?

15. З ким зустрічається Одиссей на шляху до житла Цирцеї? Хто міг виконувати волю богів і у кого був чарівний кадуцей («з жезлом» золотим»)?

16. Яку пораду дає Ермій Одиссею і що він робить для того, щоб зілля Кірки не діяло на Одиссея?

17. Як Цирцея дізналася, що перед нею – Одиссей? Хто їй повідомив ще раніше про те, що Одиссей має прибути до неї «на чорному пливучи кораблі від зруйнованої Трої»?

18. Що викликало похмурість Одиссея, і про що він просив Цирцею?

19. Як довго Одиссей та його супутники перебували на острові Цирцеї?

20. Куди і з якою метою мав поїхати Одиссей, за словами Цирцеї?

21. Який вигляд має простір смерті в описі Цирцеї?

22. Який душевний стан переживали Одиссей та його супутники, вирушаючи тим шляхом, який вказала їм Цирцея?

23. Підбиваючи підсумки, визначте основний зміст X пісні «Одіссеї».

Класичний період давньогрецької літератури. Театр

Класичний період грецької літератури пов'язаний з Аттикою – невеликою областю на північному сході Середньої Греції. Центром її в цей час були Афіни. До класичного періоду відноситься розвиток грецького театру та грецької поезії.

Виникнення театру безпосередньо пов'язують із **календарними ритуалами**, що відбивали вірування греків у щорічну смерть Діоніса. Пізніше він набув рис зооморфного божества, яке представляли у вигляді бика, що запліднює стада. Культову пісню на його честь – **дифірамб** – називають «гонителем биків». Дифірамби виконувались так: спочатку звучав «зачин» соліста (корифея), потім до нього приєднувався хор. Надалі корифей-зачинатель (соліст) перетворився на поки що єдиного актора. Відповідаючи на запитання хору, він розповідав про якісь міфічні події. Відомо, що давні греки називали актора «відповідачем». По ходу дії такий відповідач одягав різні маски.

Що стосується хору, що ставив питання акторові-відповідачу, то найбільш підходящими супутниками для Діоніса були так звані «сатири» – веселі козлоподібні істоти (ймовірно, на них були надягнуті козячі шкури або перука з рогами та взуття, розмальоване у вигляді козячих ніг з копитами). Сатири уособлювали у ряді областей Греції продуктивні сили природи. Дифірамб, у якому вокальні хорові партії виконували козли-сатири, міг бути з повною підставою названий «піснею козлів», що і відповідає буквальному сенсу грецького слова **tragoidia** - трагедія: **tragos** - цап, **oide** - пісня. З погляду Аристотеля, трагедія виникла спочатку від зачинателів дифірамбів, поступово розрослася, мова в ній з жартівливої стала серйозною. Тобто трагедія виникла з вистав сатирів. Звичайно, веселі та невгамовні супутники Діоніса не могли міркувати і залишатися в речах надто серйозних і подовгу. «Козлячі пісні» були невеликі за обсягом і жартівливі за характером.

Подальше перетворення жартівливого сатирівського тексту на патетичну трагедію відбулося вже на суто аттичному ґрунті. Це могло бути так:

Трагедія в Аттиці була вперше поставлена в 534 г. до н. при тирані Пісістраті. Встановленням державного культу Діоніса афінський пра-

витель прагнув зміцнити свої позиції серед демосу (народу). З того часу у свято Великих Діонісій, що припадало на кінець березня – початок квітня, було включено обов’язкове виконання трагедій. Після занепаду династії визначився новий порядок: щороку на Великих Діонісіях виступали три драматурги як учасники художнього змагання, яке завершувалося присудженням переможцю почесних нагород. Разом з поетом і – згодом – першим актором нагороди удостоювався і *хорег* – багатий громадянин, який за дорученням держави брав на себе матеріальні витрати, пов’язані з постановкою трагедії.

Вистава відбувалася на відкритих майданчиках, оточених природним амфітеатром. В Афінах театр розташовувався на південно-східному схилі Акрополя та містив близько 17 тис. чоловік. Величезні розміри античного театру без даху (під небом) викликали необхідність застосування спеціальних засобів для збільшення фігури актора. Актори вдягали довгий одяг, їхні маски закривали все обличчя, у них була висока зачіска або головний убір. На ногах акторів були *котурни* (взуття з великими підборами). Маски використовувалися для розрізнення сценічних типів (маска царя, маска вісника, маска старого, маска юнака...) та душевного стану персонажа (були маски горя, радості, гніву, спокійної величі чи безмірного розпачу). Для зображення зміни настрою героя актор за сценою змінював маски. Під маскою приховували трубку у роті – так посилювався звук. Все це свідчить про те, що виконавці в античному театрі були позбавлені можливості зображати почуття за допомогою міміки, жестів, зміни мовних інтонацій.

На особливому майданчику – *орхестрі* стояв хор із 12–15 осіб. На іншому високому майданчику – *проскеніумі* грали актори. Переодягалися вони в розташованій позаду орхестри споруді – *скені*. Ця споруда могла зображати храм, намет полководця і перед ним розігрувалася дія. У грецькому театрі були пристрої, що піднімали акторів, щоб вони літали. Видовище тривало з ранку до пізнього вечора.

Есхіл

Есхіл був вихідцем із старовинного аристократичного роду. У молодому віці він брав участь у найважливіших битвах греко-перських воєн. Свої заслуги як громадянина і воїна він цінував вище за поетич-

ну діяльність. Принаймні, в його епітафії, яку, як вважають, він склав сам, немає жодного слова про його поетичні перемоги:

Мужність пам'ятають його марафонський гай та плем'я
Довговолосих мідян, що в битві впізнали його.

Есхіл написав не менше вісімдесяти драматичних творів: найчастіше вони об'єднувалися у тетралогії. Але до нас дійшло всього сім його творів.

«**Орестея**» – єдина тетралогія, що дійшла до теперішнього часу повністю. У ній передано роздуми Есхіла про розумну закономірність, що лежить в основі світобудови і пояснює сенс людського страждання. Основним у трьох трагедіях «Орестей» є мотив особистої відповідальності людини за її вчинки: покарання Агамемнона через те, що він приніс свою дочку Іфігенію в жертву заради заспокоєння вітрів, що обрушилися на його флот на шляху до Трої; покарання дружини Агамемнона Клітемнестри через те, що вона, вступивши в змову з двоюрідним братом царя, вбила свого чоловіка, що повернувся з перемогою з-під Трої; кара сина Агамемнона Ореста через те, що він, мстячи за смерть батька, стратив свою матір.

До найбільш відомих трагедій Есхіла належить «**Прометей закутий**».

Трагедія починається з того, що Влада і Сила, слуги Зевса, приводять Прометея в глуху пустелю на краю землі, де бог-коваль (деміург) Гефест приковує його до скелі. Під час дії з'ясовується, що Прометей не тільки передав людям божественний вогонь. Про нього говорять як про **культурного героя**. Він першовідкривач усіх досягнень людської культури: колись люди, як немічні привиди, бродили по землі і жили в похмурих печерах, що не знали сонця. Прометей навчив їх обробляти дерево, будувати будинки, показав цілющі трави та зілля, першим запряг биків, полегшивши людям найважчу роботу. Він привчив коней ходити в упряжці, будувати кораблі, навчив людей впізнавати світила, рахувати та писати, показав приховані в землі скарби міді, заліза, срібла та золота.

Головною в цій трагедії є проблема відповідальності за одного разу ухвалене рішення. Як бог, що має дар передбачення, Прометей

знав про власні майбутні страждання, але не намагався ухилитися від них. Більше того, вже прикутий він володіє засобом домогтися визволення: Прометей знає, що колись у Зевса народиться син, більш могутній, ніж його батько, він скине батька, як той колись скинув Крона. Щоб здобути свободу, Прометею достатньо назвати ім'я жінки, яка народить цього сина. Однак, незважаючи на вмовляння його родича – Океана та посланого Зевсом Гермеса, що загрожує йому страшними муками, Прометей відмовляється видати таємницю. Тому скеля разом із прикутим титаном серед громового розгулу всіх космічних сил, під ударами блискавок та грому провалюється у бездонні надра похмурого підземного царства Тартар. Так завершується трагедія.

З точки зору Есхіла, сутність трагічного полягає у виборі людиною лінії поведінки. Її власне рішення є тією ланкою, де у суперечливій єдності зустрічаються індивідуальна діяльність суб'єкта та об'єктивна закономірність всесвіту. Усвідомлюючи мету, що стоїть перед ним, як єдино можливу, есхилівська людина у всеозброєнні духовних сил прагне до її досягнення. Звідси – монументальність та монолітність образів, наділених небагатьма, але сильними рисами.

Завдання для самостійного опрацювання матеріалу:

1) Прочитайте фрагмент з монологу Прометея (трагедія Есхіла «Прометей закутий») та знайдіть підтвердження того, що герой свідомо обирає страждання; про який гріх, на Вашу думку, каже Прометей?

Прометей

О, легко тому радити нещасного,
Хто навіть і ногою не торкнувся біди.
Але ж усе це добре наперед я знав.
Свідомий гріх, свідомий, не зрікаюся, –
Помігши смертним, я себе на муки дав.
Та знемагати в муках не гадав я тут,
На кручі цій високій, у самотності,
На скелях, що мені на долю випали.
Страждань ви не оплакуйте теперішніх –
Зійдіть додолу з колісниці й слухайте,
Що має статись, і про все довідайтесь.

Явіть, явіть увагу, – з тим, хто мучиться,
Помучтесь разом. Тож біда, блукаючи,
Одних сьогодні, других – завтра здибає.

2) Згадайте у чому полягає зміст міфопоетичних сказань про культурного героя, проаналізуйте наступний фрагмент трагедії Есхіла і знайдіть докази того, що Прометей був для давніх греків культурним героєм.

Прометей

Ось про недолю смертних ви послухайте:

То я ж їм, дітям нетямущим, розум дав,
Я наділів їх мудрою розважністю.

Не для докору людям це розкакую, –

Лише щоб силу показати дарів моїх.

Вони раніше й дивлячись не бачили

І слухавки не чули, в соннім маренні

Ціле життя без просвітку блукаючи.

Не знали ні теслярства, ні підсонячних

Домів із цегли, а в землі селилися,

Мов комашня моторна, десь у темряві

Печер глибоких, сонцем не осяяних.

І певної ще не було прикмети в них

Для зим холодних, і весни квітучої,

І золотого літа плодоносного.

Весь труд їх був без тями. Таємничий схід

І захід зір небесних пояснив я їм.

З усіх наук найвидатнішу винайшов

Науку чисел, ще й письмен сполучення

І творчу дав їм пам'ять – цю праматір муз.

І в ярма перший уярмив тварини я,

Щоб у важкій роботі, приневолені,

Людей своїми заступили спинами.

Я віжколюбних коней в колісниці впріг

Забагатілих розкошів оздоблення.

Хто, як не я, для мореплавців вигидав

Між хвиль летючі льнянокрилi повози?

3) Розкриття якої таємниці може звільнити Прометея від страждань? Як він поводить у цієї ситуації? Чому відмовляється?

Хор

Про смертних не турбуйся понад міру ти.

І не занедбуй у нещасті сам себе, –

Ми певні, що, звільнившись із кайданів цих,

Ти перед Зевсом міццю не поступишся.

Прометей

Всевладна Доля вирок не такий дала, –

Ще безліч муки й катувань ще тисячі

Я перетерплю, поки пут цих визволюсь:

Безсила вмілість перед Неминучістю.

Хор

А хто стерничий тої Неминучості?

Прометей

Три Мойри і всепам'ятні Еріннії,

Хор

Невже сам Зевс їм силою поступиться?

Прометей

Йому своєї долі не уникнути.

Хор

Хіба Кронід не завжди царюватиме?

Прометей

Про це вам не дізнатись – не випитуйте.

Хор

Велику, видно, криєш таємницю ти.

(...)

Гермес

До тебе, мудрія гостроязикового,

Богів зрадливця, а людей шановника,

До тебе, вогнекрадця, промовляю я.

Звелів отець все розказати про шлюб отой,

Що через нього, похвалявсь ти, влади він

Позбудеться. Докладно і виразно все

Ти, Прометею, розкажи без загадок!

Цю путь удруге не примушуй міряти, –
Сам знаєш-бо, цим Зевса не власкавити.

(...)

Прометей

Свого нещастя на негідне рабство я
Не промінюю, - це запам'ятай собі

(...)

Хор

Здасться, все до речі говорив Гермес.
Пихи позбутись радить він і мудрої
Розважності шукати. Тож послухайся,
Ганьба для мудрих – помилки триматися

Прометей

Все я знав наперед, що звістив він мені.
Мук зазнати ворогу від ворогів –
Не ганьба. Хай же ринуть на мене вогню
Дволезного кучері; неба ефір
Хай від грому, від натиску буйних вітрів
Розірветься на частки: землю важку
Аж до самих основ, до коріння її
Переможний хай похитне буревій;
В шумуванні шаленім хвилі морські
Хай сплетуться з шляхами небесних світил.
В вирівному коловертні долі нехай
Закинуть в Тартару чорну глибіню
Моє знесилене тіло – на смерть
Ніколи мене не вбити!

СОФОКЛ

Софокл визнавав себе учнем Есхіла, «батька трагедії». Але він вніс і значні зміни до грецького театру, оскільки йшов не лише шляхом подолання пишності п'єс цього драматурга, а й шляхом подолання «штучності» свого стилю. Софокл народився близько 496 р. до н. е. у сім'ї багатого власника збройової майстерні. Античним вченим були відомі сто двадцять три його драми. Це означає, що Софокл, як автор, виступив перед громадянами Афін понад тридцять разів і при цьому здобув двадцять чотири перемоги.

Серед головних драматургічних принципів Софокла слід назвати: відмову від етичного пояснення божественної волі, зростаючу увагу до окремої людини. Крім цього, він дуже рідко поєднував свої трагедії у групу з трьох п'єс; крім того, він ввів у трагедію третього актора. Тим самим Софокл: а) посилив драматичну напруженість у розвитку дії; б) збагатив зображення внутрішнього світу залучених до дії персонажів. Софокл збільшив і число хору (до п'ятнадцяти осіб), але обсяг та роль хорових партій зменшив. Найчастіше функція хору у його п'єсах полягала у тому, що він реагує на події, що відбуваються на оркестрі, і коротко етично оцінює їх.

До нас дійшло сім трагедій Софокла. Найславетніша з них – **«Цар Едіп»**. Увагу в трагедії зосереджено на особистості героя. Трагедія заснована на міфі із Фіванського циклу. Головна проблема, яка вирішується в цій трагедії, має моральний характер: якою має бути людина, яка бере на себе відповідальність за долю царства? Драматург стверджує, що вона має бути максимально вимогливою до себе, готовою заради морального ідеалу поступитися особистим благополуччям і навіть пожертвувати собою.

Тому Софокла не цікавить що зробив Едіп. Головне в трагедії – як він дізнався про страшну істину, як поведився після того, як дізнався. Тобто, ядро трагедії «Цар Едіп» складає перехід від незнання до знання шляхетного та цілісного характеру.

Дія в трагедії починається з моменту, коли Едіп, котрий протягом багатьох років благополучно правив Фівами, користуючись загальною пошаною, дізнається про страшну епідемію. Він відправляє в Дельфи Креонта, щоб дізнатися від жерців Аполлона причину лиха. Після отримання звістки про зв'язок мору людей з загибеллю його попередника, він як енергійний імператор відразу ж починає розслідувати обставини смерті Лая. Допитує Тиресія, але той відмовляється повідомити, що сталося, і каже правду лише після погроз. Цариця Іокаста намагається заспокоїти Едіпа і каже йому про те, що не всі віщуни мають рацію: вона впевнена, що дитина, доля якої була вбити Лая, мертва, і Лая вбив не син, а перехожий. Але опис зовнішності цього перехожого та обставин загибелі царя Лая хвилюють Едіпа. Він вимагає привести до міста єдиного свідка вбивства – старого пастуха. В цей

час настає ніби просвітлення: з Коринфу прибуває вісник, який повідомляє про смерть царя Поліба. Едіп – не винен у його смерті, і він – єдиний спадкоємець царя. Але Едіп відмовляється від влади у Коринфу: він все ще боїться пророцтва – не хоче одружитися з матір'ю. Вісник заспокоює: вони не батьки Едіпа. Цей момент Арістотель у своїй «поетиці» відносить до **перепетій** (зміни, що порушують лінійність розвитку дії): вісник з'явився, щоб потішити Едіпа і звільнити його від страху перед матір'ю, але досягає протилежного. Тобто, момент отримання героєм знання супроводжує перипетії. Нарешті Іокаста все розуміє. Вона благає Едіпа не продовжувати розпитувань, але той у гніві каже, що не збирається зупинитися на півдорозі. Він сміливо йде назустріч невідомості і сам піддає себе покаранню. Так драматург виражає думку про те, що протидія силі, що ворожа людині, може перервати її життя, приректи її на лиха і муки, але не може відвернути від боротьби з непізнаним – саме в цій боротьбі і розкривається справжня цінність героя. Суб'єктивно Едіп не винен, але він сам вершить над собою суд і засліплює себе, підкоряючись голосу внутрішнього обов'язку та відповідальності.

Евріпід

Народився близько 484 г. до н.е. у знатній та багатій сім'ї. Публіка не жалувала його. Він здобув лише чотири перемоги. Пізніше став найпопулярнішим із класиків. З дев'яноста двох створених ним трагедій ще на зламі першого тисячоліття було відомо сімдесят п'ять. До нас дійшло сімнадцять. На відміну від Есхіла та Софокла, він не брав участі у суспільному житті, був мудрецем-споглядачем. Найбільш характерна риса його трагедій – зображення людини, що страждає. Причому сили, здатні вкинути людину в вир страждань, закладені в ній самій.

«Медея»

Медея, яка допомогла аргонавтам добути золоте руно, самовіддано закохалася у Ясона. Заради нього вона втратила сім'ю, батьківщину. Тим більше вона переживає бажання Ясона одружитися з дочкою Коринфського царя і наказ підкоритися вимозі відправитися з дітьми у вигнання. Ображена жінка задумує занапастити не лише суперницю за допомогою отруєної туніки, але й власних дітей, щоб покарати Ясона.

Суть дії складає внутрішня боротьба в Медеї: жага помсти бореться в ній з материнським почуттям.

У Стародавній Греції зароджується і жанр комедії (**Comoidia – пісня космосу**). Він формується на основі пісень учасників святкової сільської ходи, яка відбувалася з настанням весняного рівнодення на честь сил природи. Сюди ж включалися жартівливі сценки з народного балагану, в яких дурний багач, злодій чи шахрай намагалися якось ущемити інтереси основного позитивного героя. Але всі їхні спроби зазнавали поразки. Обманщик із ганьбою виганявся зі сцени. Чинними особами могли бути і боги чи міфічні герої: весела атмосфера діонісійського святкування допускала будь-які вільності.

Найуспішнішим автором комедій вважається **Арістофан**, який написав не менше сорока комедій. До нашого часу їх дійшло одинадцять. «Хмари» – це одна з комедій, що належать Арістофану. Одним із її персонажів є Сократ, але це не реальна людина, а, скоріше, узагальнений образ філософа.

Вже з Прологу, у якому визначено тему п'єси, ми дізнаємось про те, що старий чоловік на ім'я Стрепсіад, щоб розплатитися з величезними боргами свого сина-аристократа, наважується піти в учні до філософа Сократа, який вміє робити праву мову неправою, а чорне – білим.

Сократ пропонує почати навчання з наук, яких той досі не вивчав: «З ладів, чи, може, з розмірів, з граматики». Стрепсіад погоджується почати з розмірів, але розуміє це слово не так, як фахівці поезики, а як людина, що зайнята господарством.

Стрепсіад

Та з розмірів почнімо. Обдурив було

Аж на два гарнці мукосій мене.

Сократ

Не те питаю. Що волієш краще ти –

Чотиримірні чи тримірні розміри?

Стрепсіад

Чотиримірні. От пів чвертки взяв би я.

Сократ

Дурний ти, чоловіче!

У «думальні» Сократа Стрепсіаду все здається настільки складним, що він не витримує. Провидиця з хору Хмар радить йому прислати на своє місце сина, Фідіппіда.

Стрепсіад

Клянусь туманом, дома не зостанешся!

Іди, гризи стовпи будов Мегаклових!

Фідіппід

Та що з тобою? От чудний ти, батечку!

Зевс-олімпієць – свідок, збожеволів ти!

Стрепсіад

Дивіться-но! Зевс-олімпієць! Дурощі!

Як ввігнався, а й досі в Зевса вірує!

Фідіппід виконує наказ батька. За допомогою неправого слова, якому він навчився у Сократа, син перемагає кредиторів, але потім під час гулянки побиває батька і навіть доводить, що має право бити власну матір. Прозрілий Стрепсіад підпалює «думальню».

Антична поезія

Приблизно в той же час, коли і театр, у Стародавній Греції формуються жанри поезії. Один із них – **мелика** – пісенний жанр. Мелічна лірика була нерозривно пов'язана зі струнною музикою. Виконуючи вірші-пісні, поет брав ліру (**кіфару**), сідав і співав, тримаючи її навколішки і перебираючи струни пальцями. Спочатку мелика мала свій топографічний осередок на острові **Лесбос**. Тут рано з'явилися поетичні студії, куди приїжджали навчатися. Одну з таких студій очолювала наприкінці VII – на початку VI століття до нашої ери знаменита поетеса **Сафо (Сапфо)**. Вона була заміжня, знала радості материнства, жила в умовах витонченої розкоші. Прекрасна собою, геніально обдарована, Сафо досягла похилого віку у колі постійно змінюваних учениць. Існує переказ, що вона наклала на себе руки через нерозділене кохання до якогось Феона. Проте сучасні дослідники вважають це недостовірним. У будь-якому разі, головне – це самі поетичні твори Сафо. Нижче наведено один з них. У вірші передано зневіру у кохання, що не знайшло ще відповіді. Ліричне визнання природно виливається у ньому у звернення до богині Афродіті. Це по суті гімн, призначений для святкового богослужіння. У ньому є всі необхідні

для гімну композиційні елементи: заклик, епітети божества, санкція (поетеса посилається на колись надану їй богинею допомогу), прохання. **Афродіта** – богиня кохання та краси. За одним варіантом, вона – дочка Зевса та океаніди Діони. За іншою версією – виникла з морської піни, що утворилася під час падіння у морі плоті Урана. Тому її ім'я у народі виводили від слова «афрос» – піна. Оскільки це сталося неподалік Кіпру, у Афродіти було прізвисько Кіпріда. Грецькі філософи розрізняли Афродіту Уранію (Небесну), що вселяла в людину небесну, піднесену любов, і Афродіту Пандемос (Всенародну), що представляла чуттєву любов. Афродіта Пандемос – богиня священного шлюбу, її любовної влади підпорядковані боги, люди, звірі. Непідвладні їй лише богині Гестія, Афіна та Артеміда.

Наступний жанр – **ямби**. Це були найчастіше сатиричні твори, написані ямбічним розміром. Цей розмір з його енергійністю був пристосований до висловлювання не стільки палких і ніжних переживань, скільки таких емоцій, де давався вихід тверезої, запеклої, нерідко їдкої і глузливої думки. Батьком ямбічної лірики вважається **Архілох**, він, мабуть, винайшов і ямб як метр. Мова його віршів часто груба, часом навіть непристойна. Все це далеко від поезії ніжного Лесбосу. Жодної ліри в руках поета – хіба що дудка, під звуки якої поет на кожному «сильному» (ударному) складі ямба притупує ногою.

Приблизно у цей час виникла поезія **гімнів** (хорова лірика релігійного чи хвалебного роду) і **елегічний дистих** (двовірш), який знайшов пізніше широке застосування в елегії та епіграмі. Поки що в античній літературі не сформувалася ознака, яка стане пізніше головною рисою цього жанру: зазвичай – елегія – це сумні роздуми героя. Але інші риси елегії вже були наявні: спокійна течія, вираження серйозних думок, моралізування, міркування. Елегією зручно було скористатися і для вітальних виступів. Виконувалися вони під акомпанімент флейти. Писав елегії Солон, відомий законодавець Афін. У його віршах – глибока віра у «благозаконня». Він суворо викриває вади. У заслугу собі ставить те, що він ніколи не приймав тиранію, не заохочував поганих людей.

До жанру елегії за простотою і стисненням мови близька **епіграма** («напис»). Антична епіграма – це короткий вірш, що відноситься до якоїсь певної людини, обставини, місцевості, предмета. Серед епіграм

– надгробні **епітафії**, філософські – **гноми**. Серед них є і соціально загострені, і еротичні... Епіграми створювали Платон, Менандр (комедіограф), Лукіан (прозаїк).

Завдання для самостійного опрацювання матеріалу:

1) Прочитайте наступний твір Сапфо у перекладі Г. Кочура і визначте його жанр. Чим є перша строфа твору з точки зору синтаксису? Якими є взаємини між героїнею твору та Афродитою? Якими епітемами супроводжуються звернення героїні до Афродити? Про що вона просить Афродиту? До якої тематичної групи творів належить цей вірш Сапфо?

Барвношатна владарко, Афродіто,
Дочко Зевса, підступів тайних повна,
Я молю тебе, не смуги мені ти
Серця, богине,
Але знов прилинь, як колись бувало:
Здалеку мої ти благання чула,
Батьківський чертог кидала й до мене
На колісниці
Золотій летіла ти. Міцнокрила
Горобина згряя, її несучи,
Над землею темною, наче вихор,
Мчала в ефірі.
Так мені являлася ти, блаженна,
З усміхом ясним на лиці безсмертнім:
«Що тебе засмучує, що тривожить,
Чом мене кличеш?
І чого бажаєш бентежним серцем,
І кого схилити Пейто повинна
У ярмо любовне тобі? Зневажив
Хто тебе, Сапфо?
Хто тікає – скрізь піде за тобою,
Хто дарів не взяв – сам дари вестиме,
Хто не любить нині, полюбить скоро,
Хоч ти й не схочеш...»

О, прилинь ізнов, од нової туги
Серце урятуй, сповни, що бажаю,
Поспіши мені, вірна помічнице,
На допомогу

2) Прочитайте наступний вірш Солона. До якого жанру він належить? На які дві композиційні частини можна його поділити, у чому різниці між цими частинами (хто є об'єктом уваги поета в кожній з них). На які моральні провини афінян вказує герой? У чому герой віршу бачить своє призначення?

І багатіють вони, вчинкам віддавшись лихим...
Ні храмового майна, ні скарбового добра
Не проминають, а тягнуть, грабуючи, кожен до себе,
Вже не шануючи геть Правди поважний завіт;
Правда мовчить, але знає достоту все суще й минуле,
Згодом надходить вона, щоб покарати вину.
Тож улучає все місто тепер неминуча уразка:
Швидко в неждану й лиху впало неволю воно;
Збуджує розрух усобний неволю й війну, що дрімала,
Що багатьох юнаків нищить квітучі літа;
Швидко-бо любу державу підкопують люди зловмисні
З змовницьких тих товариств, що до вподоби лихим.
Так повелось воно зле в громадянстві; а з тих, хто бідує,
Тягнуть багато-кого геть у далекі краї,
Проданих в рабство, в кайдани й ярмо неподобне закутих,
Примусом вкинутих злим в лютий невільництва стан.
Так всенародна біда завітає до всіх до господи,
Двері знадвору не хтять владно спинити її;
Перестрибне огорожу вона і напевне спіткає
Навіть того, хто у глиб дому свого заховавсь.
Тож сповістити афінян про це наказав мені розум, —
Як найчисленніших бід місту безправство завдасть;
А доброправство якраз надає розпорядку й звичаю,
Позабиває лихих в пута й кайдани міцні,
Гладить шорстке, припиняє гординю, безсилить зухвальство,

Сушить навіки квітки осліпу й злих заморок.
Скривлене право воно випрямляє, пихатості вчинки
Зм'якшує, нищить ущент розруху й звади діла,
Лють припиняє незгоди жахну; під її володінням
Сповнено серед людей розуму все і ладу.

1.1.4. Римська міфологія як підґрунтя античної літератури

В основі римської міфології є італійські міфи. *Італіки* – так називалися індоєвропейські племена, що населяли Апеннінський півострів. Певну роль відіграли також міфи етрусків, сабіян та інших племен. Так, наприклад, з міфів етрусських племен могли бути засвоєні уявлення про влаштування Всесвіту, функції деяких богів.

Етрускам всесвіт уявлявся у вигляді триступеневого храму: верхній рівень відповідав небу, тут стежачи за розташуванням світил, можна було дізнатися про долю людей; середній рівень відповідав земній поверхні, яку й населяли народи; нижній рівень відповідав підземному царству. Воно було недоступним для сприйняття його людьми, там мешкали підземні боги, демони, це було царство мертвих. У пантеоні етрусських племен виділялися бог неба і бог-громовержець **Тін** (далі – **Юпітер** від **Jovis pater** – **небо-батько**); покровителька царської влади **Уні** (Uni); покровителька ремесел та ремісників **Минерва** (Menerva); бог, що охороняв стада та посіви **Аплуї** (далі – **Аполлон**); провідник душ мертвих **Турмс** (далі – **Гермес**). Етруски шанували бога **Нефунса** (далі – **Нептун**), характерними атрибутами якого були тризуб і якір. Можна припустити, що ці божества пізніше були перейняті римлянами і почали іменуватися Юнона, Мінерва, Аполлон, Гермес, Нептун...

З італійської міфології, швидше за все, було засвоєно тотемічні уявлення. Це відбито у найменуваннях деяких племен: лукани – можливо, від lukos – «вовк»; піцени від рісус – «дятел»... Італійці вірили в те, що плем'я могло вести своє походження від вовка, дятла, інших явищ природи, або ж ці природні істоти виступали як їхні охоронці. В одному міфологічному оповіданні повідомляється про переселення племен після вторгнення етрусків. При переселенні одне плем'я йшло під проводом бика (**bovi**) на своїй новій батьківщині воно заснувало нове місто Бовіан («Бичаче місто»). Інше плем'я вела сорока, третя

група, від якої беруть початок гірпини, йшла під проводом вовка (hirpus). Але це, мабуть, єдині сліди тотемічних уявлень древніх римлян.

Ймовірно, шанування капітолійської вовчиці та оповідь про вовчицю, яка вигодувала Ромула та Рема, засновників Риму, має тотемічне підґрунтя. Однак не можна виключити, що це оповідання прийшло в римську міфологію від етрусків. Італійське походження мали **Діана**, **Венера** (богиня садівництва). У італійських племен були широко поширені близнюкові міфи, що згодом могло вплинути на формування міфу про діоскурів **Кастора і Поллукса**. Творча сила природи пов'язувалася італіками з богинею **Керрою**, яка у римської міфології стала іменуватися **Церерою**. Головним божеством у деяких італійських племен була **Юнона**. Вона вважалася богинею родючості, покровителькою ініціацій. Юноні були присвячені коза і смоківниця, що відрізняються плодючістю, а також змія як уособлення запліднюючого початку.

Георг Віссов, один з найвідоміших дослідників давньоримської релігії, пропонує таку класифікацію богів (за епохами та місцем їх походження):

а) первісні римські боги: **Янус, Юпітер, Марс, Квірін, Веста, пенати, лари, генії, Юнона, Сатурн, Нептун, Вулкан**;

б) **геній** – народжувався одразу з дитиною чоловічої статі; кожен чоловік мав свого особистого духа-покровителя; у жінок це **юнони**;

в) **духи-покровителі: мани** – духи-покровителі, душі чи тіні померлих – це покровителі сім'ї та роду; **лари** – взагалі духи-покровителі: сімейні, шляхів, перехресть, мореплавання, військові...; **пенати** – духи домашнього вогнища;

г) **Веста** – покровителька вогню общинного святилища, яка не мала антропоморфних зображень (звідси назва служниць общинного святилища – **весталки**);

д) боги італійського походження: **Діана, Мінерва, Фортуна, Кастор, Поллукс, Геркулес, Венера**;

е) боги грецького походження: **Аполлон, Церера, Лібер, Меркурій, Ескулап**.

До новостворених божеств римлян належать персоніфікації абстрактних понять – **Доблесть (Virtus), Справедливість (Justitia), Світ (Pax), Надія (Spes), Щастя (Fortuna)**.

Уявлення давніх римлян про загробний світ:

Вони вірили в підземне царство, схоже на грецький Аїд. У ньому панував грізний **Орк**. Але існувала віра й у **Елізіум** – поля блаженних, куди потрапляли чесні душі. Стародавні римляни вірили в те, що померлі підтримували зв'язок із живими, не випадково гробниці часто споруджувалися ними біля доріг. Душі безрідних небіжчиків (**ларви і лемури**) вважалися злими, тому що не було кому про них згадувати. Щоб заспокоїти їх, у травні влаштовувалися особливі обряди – **лемурії**.

Саме те, що називається «римським міфом», починає формуватися в III столітті до н.е. одночасно з Римською імперією і набуває остаточного вигляду в III столітті н.е. у часи її кризи.

Специфіка римської міфології зумовлена тим, що матеріалом для неї послужила політична історія: римський міф був покликаний переконати інші народи і самих римлян у правомірності обраного шляху, у тому, що цей шлях виправдано богами і долею. Безперервні переможні війни Риму, що коштували величезної напруги сил і багатьох жертв, вимагали якогось ідеологічного підґрунтя та виправдання. Їх давав міф про Рим як місто, засноване за накресленням богів для влади над світом. Що ж до уявлень про появу всесвіту, то потреба у них задовольнялася за рахунок проникнення в Рим розвиненої грецької міфології та ототожнення римських богів з грецькими (наприклад, грецька Деметра – це римська Церера, грецька Персефона – римська Прозерпіна, Гермес – Меркурій).

Боги стародавніх римлян більшою мірою, ніж в інших міфологіях, залучені до життя людей. Крім них, у своєму повсякденному житті люди стикалися з безліччю божественних істот (**нумін**).

Почнемо з міфологічних уявлень про будування Риму, міста на семи пагорбах.

Повідомляється про місто **Альба Лонга** (вчені припускають, що реальне існування коли-небудь цього міста є сумнівним). Ним правив цар **Прок**. Досягши похилого віку, він запропонував своїм синам **Нумітору** та **Амулію** вибрати для себе найважливіше: знаки влади чи скарби. Старший син узяв корону, а молодший, який виявився більш підступним і жорстоким, взяв скарби, бо розумів, що вони дадуть йому

шлях до всього, в тому числі й до влади. Коли ж Прок помер, молодший з його синів Амулій, не тільки відібрав у Нумітора корону, а й занапастив під час полювання його сина, а дочку Нумітора призначив весталкою – жрицею богині домівки Вести, змусивши дати обітницю безшлюбності. Таким чином він усунув можливих конкурентів на царську владу. Однак воля богів була іншою. Якось, коли дочка Нумітора вирушила у священний гай, вона побачила величезного вовка. Рятуючись, вона кинулася в печеру, але звір наздогнав її тут і раптом перетворився на прекрасного юнака. Це був сам **Марс**; він з'єднався з **Ресю Сільвією**. Коли Амулій дізнався про те, що весталка вагітна, він наказав ув'язнити її в похмурому підземеллі. Тут у неї народились сини. Близнюків забрали у матері і за наказом царя мали втопити. Однак раб, якому було наказано занапастити немовлят, вирішив не йти до глибокого місця і кинув кошик з дітьми на мілководді. Тут їх знайшла вовчиця, що мешкала неподалік. Вона вигодувала дітей разом із своїми вовчєнцями. Коли хлопці зміцніли, вони почали виповзати з вовчої нори, і одного разу їх побачив пастух **Фаустул**. Він та його дружина взяли дітей у свій дім і виховали їх, назвавши одного **Ромулом**, а другого – **Ремом**.

З раннього дитинства близнюки поводитися негаразд, підпорядкувавши всіх дітей у окрузі. А коли вони підросли, то почали займатися розбоєм – викрадали кіз та овець, а іноді навіть нападали на розбійників і забирали у них награбоване. Через це розбійники одного разу підстерегли Рема і відвели його до столиці, сподіваючись таким чином не лише позбутися його, а й заслужити заохочення влади.

Але в Альбі Лонгі Рема велено було передати для покарання братові царя – Нумітору. Коли ж той почав розпитувати юнака про його батьків, і той повідомив про вовчицю, про брата-близнюка, про прийомного батька... Нумітор зрозумів, що перед ним один з його онуків. Він наказав розв'язати юнака і розповів йому про його високе походження. Після звільнення Ромул зібрав дружину і напав на царський палац, убив Амулія. Нумітор зібрав на площі народ, щоб розповісти про злочин свого брата і про диво – про здобуття ним онуків. Ромул та Рем проголосили Нумітора царем. Його правління сприяло процвітанню міста, благополуччю його громадян.

Самі ж Ромул і Рем вирішили закласти місто у тих місцях, де пройшло їхнє дитинство. З ними вирушили в дорогу і вільні люди, які бажали оселитися в новому місті, і раби, які мріяли набутися там свободи. Проте, на жаль, між братами не було єдності. Так, вони не могли домовитися про те, де має бути засноване місто. Ромул вирішив, що це має статися на пагорбі Палатін, а Рем – на найближчому до Тибру пагорбі Авентін. Чиє ж рішення правильне, мали розповісти посланці богів – птахи. На світанку Рем побачив зграю шулік і вирішив, що це добрий знак. Він відправив гінців із повідомленням про знак до свого брата. Однак той теж побачив шулік, і вирішив, що ці посланці богів визнають його перемогу. Суперечка між братами тривала. Нарешті Ромул, який мав більше прихильників, змусив брата визнати свою першість. Рем змушений був упокоритися. Ромул виконав усі ритуальні дії, необхідні під час закладання нового міста, і став споруджувати стіну. Рем, що наблизився до нього, почав стрибати, демонструючи, що стіна не така висока, щоб бути неприступною. Це ввело Ромула в стан люті, і він завдав братові смертельного удару. А потім вигукнув: «Так загине кожен, хто забажає взяти моє місто».

Після поховання Рема, щоб зберігати спокій, Ромул велів зібрати оберемки сіна для того, щоб провести обряд очищення від братньої крові. Так само, як нещодавно Рем, він став стрибати через сіно, що горить. З того часу щороку 21 квітня римляни під час святкування дня народження міста стрибали через запалене сіно. Місто на честь його засновника стало називатися Roma (Рим).

Є в римській міфології також розповідь про перехід Ромула в інший світ. Після укладання миру Ромул наказав війську зібратися для огляду. Але раптом повіяв вітер, піднялася хмара пилу, і римляни з жахом побачили, що їхній цар зник. Народ, який вирішив, що цар був викрадений і роздертий, почав бунтувати. У цей момент з'явився незнайомець, який повідомив, що на дорозі зустрів Ромула. Але той був величезного росту, вищий за людський. Ромул наказав передати своєму народові, щоб усі раділи: «Наситившись довгим життям, я взятий богами на небо. ... У своєму земному житті я заснував Рим, а на небесах буду йому покровителем у всіх війнах».

1.1.5. Аналіз окремих творів давньої римської літератури та завдання для самостійної роботи

Міфічні розповіді про заснування Риму стали основою численних творів літератури. Найвідомішим із них є «Енеїда» **Публія Вергілія Марона**.

У середині II століття до н.е. з'явилася перша написана латинською мовою прозова праця з доримської та ранньоримської історії Італії. Її автором був відомий політичний діяч, промовець Марк Порцій Катон. Саме цю працю використовував римський поет Вергілій, створюючи епічну поему про Енея.

Отримавши з рук Мецената, помічника імператора Октавіана, невеликий маєток на схилах Везувію, Вергілій написав у тиші садів поеми «Буколіки» та «Георгіки», а потім перейшов до опису доісторичного минулого Італії. Десять років працював поет над цією грандіозною міфологічною епічною поемою. Але він так і не встиг завершити свою працю. Вперше поема була опублікована через багато століть після смерті автора у 1741 році. Але оскільки оригінали записів, зроблених поетом, не збереглися, досі залишається багато загадок, пов'язаних із текстом твору.

В основі «Енеїди» – реальне історичне явище – велике переселення народів XII–XI ст. до н.е., описане в давньоєгипетських і хетських історичних документах, а пізніше воно знайшло розробку в цілій низці праць римських істориків.

В «Енеїді» історичні події представлені у міфологізованому вигляді. У Заспіві до поеми читаємо:

Зброю співаю і мужа, що перший з надмор'їв троянських,
Долею гнаний нещадно, на берег ступив італійський.
Горя він досить зазнав, суходолами й морем блукавши,
З волі безсмертних богів та мстивої серцем Юнони,
Лиха він досить зазнав у бою, поки місто поставив,
Лацію давши пенатів, а з ними – і плем'я латинське,
І Альба-Лонгу стару, і мури високого Рима

Сюжетна дія в «Енеїді» починається в той момент, коли Еней та його супутники плывуть морем і починається буря. Це середина того шляху, який їм судилося пройти. Те, що трапилося до цього, надано у

формі спогадів героїв. Після загибелі Трої **Еней** зі своїм батьком – старцем Анхізом – на плечах, покинув місто. Він вів за руку свого сина Асканія. А слідом за ним ішли з скорботними обличчями вцілілі троянці. Їм допомагала божественна мати Енея Венера. Втікачі сіли на придатні для далекого плавання кораблі і вирушили до берегів нової Трої. Щоправда, було невідомо, де мало бути засноване нове місто. Почалися поневіряння. Еней і троянці, які його супроводжували, побували і на землі фракійців, і на острові Делос, і на Криті... Але незабаром кожен раз їм ставало ясно, що не тут богами судилося їм створювати місто. Якось, коли мандрівники опинилися у володіннях народу Хаонів, принісши в жертву Аполлону білих телиць, Еней звернувся до духа Гектора, і почув: «Знай, сине богині, що небезпечний ваш шлях, хоча Італія поряд. Боги обрали вам потрібну дорогу. Прийде вам багато весел переламати, подолати чимало перепон. У вузькій протоці в підводних печерах гніздяться Сцилла з Харібдою, що несуть смерть мореплавцям. Про це не забувай. Пам'ятай також про силу Юнони... Приноси їй обітниці та жертви. Коли до місця прибудеш, яке призначено вам, місто ти спорудиш...»

Але повернемося до початку поеми Вергілія. Коли кораблі перебували між Сицилією та північною частиною Африки, неподалік того місця будувала своє місто Карфаген вигнана із рідної Фінікії цариця Дідона. Еол з волі Юнони випустив замкнені вітри, які підняли в море бурю, накинулися на кораблі Енея та його супутників: «Ураганом ревуча буря / Шалено рве вітрила і вали до зірок здіймає...» На допомогу героям приходить Нептун, і вони вибираються на берег. Тут вони знаходять притулок у Дідони. Після бенкету, влаштованого на їхню честь, Еней розповідає про те, як загинула Троя. І, зокрема, згадує про коня, який був збудований ворогами для того, щоб занапастити троянців.

Мешканцям Одеси це міфологічне оповідання особливо добре знайоме, оскільки вони мають можливість бачити мармурову групу «Лаокоон й сини», що знаходиться біля будівлі археологічного музею. Її прототипом є витвір родоських скульпторів Агесандра, Атенодора та Полідора, створений близько 50 року до нашої ери, на сьогодні він знаходиться у Ватиканському музеї в Римі. Скульптура нагадує гляда-

чам про те, що жрець Лаокоон попереджав мешканців Трої про небезпеку отримання подарунків від греків, але вони не хотіли слухати його. Страшна смерть Лаокоона та його синів ще більше змусила їх не вірити його словам: вони вирішили, що вони були покарані богами через те, що Лаокоон осквернив «образ священний» (коня).

Як не важко було троянцям захищати своє місто, греки не могли його захопити. Тоді Одиссей вдався до хитрощів і під виглядом жебрака проник у Трою, де із святилища Афін викрав дерев'яне зображення богині, **паладій**. За іншими джерелами – Одиссей разом з іншим улюбленцем Афін, Діомедом, пробрався до Трої вузьким і брудним потайним ходом. Але це не дало грекам перемоги над троянцями. Тому за наказом Афін майстром Епеєм було побудовано величезного порожнистого дерев'яного кіня (з ялинових дощок), збоку в ньому були передбачені відкидні дверцята. З іншого боку було вирізано напис, що означала, що кінь присвячується богині Афіні: «В подяку за майбутнє благополучне повернення додому греки присвячують цей дар богині». Одиссей і найхоробріші з греків, серед яких були Менелай, Діомед, Сфенел, Акамант і ще чи то двадцять три, чи то п'ятдесят, чи три тисячі (!) воїнів, одягнувши бойові обладунки, по мотузяних сходах залізли всередину коня. Останнім піднявся в коня Епей, бо тільки йому був відомий секрет дверей. Він підняв сходи і сів поряд із дверним замком. Інші греки спалили свій табір, сіли на кораблі і причаїлися на них. На березі залишився тільки племінник Одиссея Сінон: він мав розпалити багаття, давши таким чином сигнал кораблям повертатися до Трої.

Вранці троянські шпигуни виявили на березі тільки сліди згорілого табору та величезного дерев'яного коня. Цар Пріам, який прийшов сюди зі своїми воїнами, незважаючи на заперечення деяких, вирішив поставити цього коня на колеса, вкотити в місто і встановити у цитаделі, присвяченій Афіні. Йому у його рішенні не завадили ні **Кассандра**, яка віщала, що у коні ховаються озброєні люди, ні ясновидець **Лаокоон**. Закричавши: «Бійтеся данайців, дари, що приносять!», – він кинув у коня свій спис. Спис встромився в бік дерев'яного коня, від чого зброя греків, що знаходилися в ньому, задзвеніла. Пролунали крики мешканців Трої: «Зруйнувати його!», «Скинути зі стіни!». Але й

це не зупинило Пріама та його прихильників. Його рішення залишити дерев'яного коня у місті посилило те, що двома троянськими воїнами було приведено закутого Синона. Він сказав, що греки попливли додому, а його перед залишенням Трої вирішили принести в жертву вітрам, які мали допомогти благополучному шляху морем. Але несподівано повіяв сприятливий вітер, всі поспішили на кораблі і забули про Синона, який, скориставшись цим, утік. Синон говорив настільки правдиво, що йому легко вдалося обдурити Пріама та троянців. Тільки Лаокоон наполягав на своєму. На підтвердження своїх слів він попросив дозволити йому піти, щоб принести в жертву Посейдону бика. «Коли я повернуся, – додав він, – сподіваюся побачити лише попіл, що залишився від цього дерев'яного коня». Лаокоон пішов, щоб знайти жертву і підготувати вівтар, а в цей час Аполлон, попереджаючи Трою про сумну долю, що чекає її, послав двох величезних морських змій (така версія подій міститься в книзі про міфи Стародавньої Греції Роберта Грейвса; в книзі М. А. Куна наводиться інше пояснення тому, що сталося: змії були надіслані Афіною Палладою). Змії, звиваючись незліченними кільцями свого тіла на хвилях моря, швидко підпливли до берега, виповзли біля того місця, де Лаокоон приносив жертву богу моря Посейдону, накинулися на синів жерця і розчавили їх. Самого Лаокоона чекав такий же страшний кінець. За іншими версіями, Лаокоон був покараний богом Аполлоном за те, що порушив його заборону одружуватися і мати дітей, причому, задушені були тільки діти Лаокоона, а сам він залишався живим, щоб вічно оплакувати свою долю. Після того, як змії задушили Лаокоона та його синів, вони вповзли до храму Афін, одна обгорталася навколо ніг богині, а інша сховалася під її егідою.

Загибель Лаокоона і його синів була сприйнята троянцями як знак, що греки і справді далеко, Синон говорить правду, а Лаокоон був покараний за те, що посмів встромити спис у дерев'яного коня. Вночі, коли жителі Трої заснули, Одисей та інші воїни вийшли з коня, Синон вибрався з міста і дав знак решті греків, що були на кораблях недалеко в морі, і почалося захоплення Трої.

От як загибель Лаокоона та його синів описано в поемі Вергілія «Енеїда»:

Перший тут перед всіма у натовпі люду численнім
Лаокоон, розпалившись, збігає з високого замку
Й здалека кличе: «Нещасні, яке безголів'я велике
В вас, громадяни? Ви вірите, може, що ворог від'їхав?
Може, в данайців без зради дари? Чи Улліс вам не знаний?
Таж в деревищі або заховались підступні ахейці,
Замкнені в ньому, або ця споруда на нашу твердиню
Зроблена, щоб заглядала в дома і зверху на місто
Впала, чи інший тут підступ; ох, тевкри, не вірте коневі.

Як там не буде: данайців боюсь і з дарами прибулих».
Так він промовив і в розмаху сильнім свій спис величезний
В бік, у закруглене скріпами черево тої потвори
Він заганяє. Той вбивсь, тремтячи, аж утроба здригнулась,
Гуркіт і стогін луною відбилися в порожній коморі.
От коли б так присудили боги й не змили б наш розум
Та розтрошити залізом аргейську криївку вказав нам,
Троя й ти, замку високий Пріама, донині стояли б.

(...)

«Щось іще більше й страшніше нам впало, нещасним, у вічі
Й сповнило страхом серця, що ніякого лиха не ждали.
Лаокоон, що жерцем був, Нептунові жеребом даний,
Жирного в жертву бика урочисто при вівтарі різав.
Аж із Тенеда по хвилях спокійних – тремчу, як згадаю, –
В звоях великих два змії на море злягли і прямують
Просто до берега; груди і гриви криваві їх вище
Хвиль виринають, над морем здіймаються, решта їх тіла
Рівно по морю простерлась великими в звоях хребтами.

З шумом запінилось море; от вийшли на землю, їх очі,
Кров ю наповнені, іскрами сиплють; дрижать язики в них,
Лижуть з сичанням пащеки. Лиш глянули ми – сполотніли
И порозбігались. Вони ж у рішучім розгоні прямують
Просто до Лаокоона. І спершу тіла обкрутили
Двох невеликих синів його змії обидва і далять
Та роз'їдають суглоби. А потім так само й його вже,
Що ухопився за зброю й на поміч синам поспішає,
Ловлять і в звої великі обкручують тісно. Два рази

Впоперек вже і його обвинули і потім ще двічі
Шию хребтами, лускою покритими, тісно обвивши,
Високо вгору і голови, й шиї над ним піднімали.
Він одночасно вузли ті руками розсунути хоче,
В пасоці чорній увесь, отрутою стьожки священні
Збризкані, й крики жахливі його аж до неба сягають.
Зранений віл так реве, від жертовної вирвавшись смерті
Й скинувши з шиї сокиру, яку йому вбито невміло.
Змії обидва чимшвидше у храм поповзли Трітоніди
Грізної, вгору на замок, залізли під ноги богині
Й там заховались під круглим щитом.

Еней надовго залишається у гостях у Дідони. Хоча на небесах про його долю сперечаються Юнона, вороже налаштована до Енея, і його мати Венера, яка піклується про нього, обидві єдині в бажанні затримати його тут, поруч із засновницею Карфагена. Проте любов Енея і Дідони від початку була приречена, оскільки їй протистояла політика. Еней відмовляється від любові (*amor*) заради виконання рішення богів – заснування Риму (*Roma*), світової імперії. За всім стоїть Рим. Він центр світобудови, далекий від всяких людських почуттів. Після того, як Еней залишає Дідону, вона, проклинаючи його і місто, яке він повинен заснувати, сходить на жертвне багаття і так перериває своє життя.

Ще один епізод мандрівок Енея та його супутників – участь в Олімпійських іграх. За часів імператора Августа, зазначає А. І. Немирівський, із змаганнями «пов'язувалося уявлення про відродження творців нового політичного режиму, стародавнього «золотого» століття Сатурна. А далі маршрут Енея проходить через царство смерті. Звернення до теми смерті за часів Августа було спробою розібратися в сенсі великої трагедії минулого і подумки проникнути в майбутнє Риму-Світу. Тут Еней дізнається про свою долю: «Римлянин! Ти навчися народами правити державно – / У цьому твоє мистецтво! – накладати умови світу, / Милість покірним являти і упокорювати війною гордовитих!..» Він чує ці слова, зустрівши в царстві мертвих тінь свого батька Анхіза.

Але Енею та його супутникам судилося пройти ще через безліч випробувань, воєн із мешканцями Гесперії – Італії за право влаштуватися на їхніх землях.

«Метаморфози» Публія Овідія Назона

Овідій жив із 43 року до нашої ери до 18 року нашої ери. Його творчий дар було вшановано, його вважали главою римських поетів, першим поетом Риму. Однак наприкінці життя він опинився в опалі і за наказом імператора Августа змушений був залишити Рим. Останні роки він провів у місті-фортеці Томіс (сучасне місто Констанца).

У поемі «Метаморфози» об'єднані численні епізоди з міфології та римських легенд. Вона починається поетичним викладом міфологічних переказів про творення світу і закінчується описом чудового перетворення Юлія Цезаря на зірку. Поет починає з того, що визначає своє завдання: «...розповісти про тіла, перетворені на нові форми». Творцями, які вершили ці перетворення, він називає богів. Як вихідний стан світу він називає хаос, неорганізований простір: «Не було моря, землі і над усім розпростертого неба, – лик був природи єдиний і на всій широті світобудови, – Хаосом звали його. Нечленованою і грубою громадою, тягарем він був». Геліос, бог сонця, тоді ще не давав світові світла, не було ще й місяця (Овідій пише: «І не нарощувала рогів новоявлених Феба»).

Далі Овідій викладає міфічну історію зміни станів світу – від золотого віку до срібного, потім – до мідного та залізного. Багато поетів і письменників, що жили після Овідія, ґрунтувалися на створеній ним у «Метаморфозах» картині безтурботного стану людей, який був можливим у **золоте століття**. Тоді людина жила в гармонії з природою, що давала їй свої плоди. Між людьми не було суперечок, ворожнечі, їм не були потрібні суди. Такий опис золотої доби допомагає зрозуміти, наскільки неприйнятними для Овідія були насильство, війни, страх несправедного покарання. Ось як описується життя людей у ті благословенні часи:

Вік золотий було вперше посіяно. Чесність і Правду
Всюди без примусу, з власної волі в той час шанували.
Люд ще ні кари, ні страху не знав, бо тоді не читав ще
Грізних законів, карбованих в мідь; ще юрба не тремтіла
Перед обличчям судді – проживала й без нього в безпеці.
З гір у ту пору підтята залізом сосна не спускалась,
Щоб до заморських країв поплисти по розгойданій хвилі.

Смертні й не знали, що є ще десь інший, крім їхнього, берег.
Міста тоді звідусіль обривистий рів не обводив,
Ще не ячала сурма та й ріжків ще не чуть було мідних,
Ще не блищали ні меч, ні шолом. Не тримаючи війська,
В тихім дозвіллі спокійно жили-вікували племена.
Без обробітку й земля, що не відала ран од заліза,
Щедро, по волі своїй, усіляку приносила живність.
Люди, вдоволені тим, що само, без принуки, зростало,
Терен по схилах гірських і пахучі суниці зривали,
Темні ожини, що густо гілки обліпляли колючі,
Дуб же, Юпітера дерево, рясно ронив їм жолуддя.
Вічна буяла весна. Під віянням теплих Зефірів
Солодко, наче вві сні самосійні гойдалися квіти.
Так от і лан, хоча плуга не знав, не лежав перелогом,
Гнав свою хвилю важку – золотавим пишався колоссям.
Ріки пливли молоком, хвилювалися ріки нектаром.
Медом жовтавим зелені дуби ненастанно точились.

За золотим віком слідували срібний, мідний і, нарешті, найтяжчий, найгірший із усіх – залізний. Таке уявлення про зміни в історії людства близькі тому, що ми знаходимо в поемі **Гесіода «Роботи й дні»**. Так, наприклад, про перше покоління людей (вони жили за правління Кроноса; як і титани, вони були народжені матір'ю-землею, Гесею, і тому називалися «земнорідними») сказано, що вони жили, «горя не знаючи, не знаючи праць», «Самі собою хлібодарні землі давали їм урожай ...». Відмінність між творами Овідія та Гесіода полягає в тому, що Гесіод виділяв ще й століття героїв (четверте століття). Ці герої билися під Фівами та під Троєю. Але останнім і у Овідія, і у Гесіода, був «залізний» вік, коли у людства «з'явилося залізо і золото ще більш шкідливе»:

Зблиснуло згубне залізо й ще згубніше золото – й тут же
Встала, жаждива до них, невсипуща Війна, й забряжчала
Зброя в жорстокій руці, що багрилась пролитою кров'ю.
Люд на грабунок іде. На господаря гість зазіхає,
Тестя висліджує зять, уже й братня любов ненадійна.
Жінка грозить чоловікові, він же – чигає на неї.

Мачуха дітям готує із трав зеленаву отруту.
Синові знати кортить, чи то скоро впокоїться батько.
Впала вже віра в богів, і остання із жителів неба
Землю, зволожену кров'ю людей, покидає Астрея...

У п'ятнадцяти книгах, на які поділено поему Овідія «Метаморфози», відтворено понад двісті міфів. Їх герої – Персей, Геракл, Еней, Ромул... Усі міфологічні персонажі максимально наближені до сучасників поета, причому вони показані часто у звичайних, буденних ситуаціях. Наприклад, коли вони припускаються помилок. Одна з керівних тем – тема руйнівної сили некерованих інстинктів, стихій душі. Але найбільше страждають у Овідія ті, хто дуже сильно, палко любить. Як, наприклад, уславлений фракійський співак та музикант, винахідник музики та віршування **Орфей**. Його спів мав магічну силу: підкорював не лише людей і богів, а й диких звірів. У день весілля його дружину Еврідіку вжалила змія, але співак не побоявся спуститися за нею у простір смерті. Сила кохання дала йому натхнення. Своїми співами він приборкав Кербера, підкорив ерінний і вимолив у Прозерпіни для Еврідіки право повернутися на землю. Але турбуючись, чи йде за ним кохана, а може, забувшись від щастя, він, просуваючись вузьким темним проходом, озирнувся, порушивши тим самим заборону, і тепер уже назавжди втратив свою Еврідіку.

1.1.6. Античність – епоха формування риторики як мистецтва переконання та впливу на читача та слухача

Теоретичні основи риторики було закладено Аристотелем і Платоном.

Завдання: прочитайте фрагмент із другої глави першої книги Аристотеля «Риторика» і знайдіть визначення Аристотелем змісту цієї дисципліни, її предмету.

«Отже, визначимо риторику як здатність знаходити можливі способи переконання щодо кожного даного предмета.

Зі способів переконання одні бувають «нетехнічні», інші ж «технічні». «Нетехнічними» я називаю ті способи переконання, які не нами винайдені, але існували раніше [крім нас]; сюди відносяться: свідки,

свідчення, дані під тортурами, письмові договори тощо; «технічними» ж [я називаю] ті, які можуть бути створені нами за допомогою методу та наших власних засобів, так що першими з доказів потрібно лише користуватися, а інші треба [попередньо] знайти.

Що ж до способів переконання, доставлених промовою, їх три види: одні з них залежать від характеру того, хто говорить, інші – від того чи іншого настрою слухача, треті – від самої промови. Ці останні полягають у доведенні.

[Доказ досягається] за допомогою морального характеру [що говорить] у тому випадку, коли мова вимовляється так, що вселяє довіру до людини, що її вимовляє, тому що взагалі ми більше і швидше віримо людям добрим, у тих же випадках, де немає нічого ясного і де є місце коливанню, – тим більше...»

На думку Аристотеля, різниця між філософією (спосіб пізнання) і риторикою (мистецтвом переконання) полягає у тому, що предмет філософії – істина, а предмет риторики – комунікація. Риторика відрізняється і від мистецтв, точніше, вона ширша, ніж мистецтво, оскільки потрібна всім, кому доводиться когось переконувати: не тільки тим, хто переслідує естетичний ефект, а й проповідникам, викладачам, політикам, адвокатам.

На етичний (як головний) бік діяльності ратора, що бере участь у різних сферах державного та приватного життя, звертав увагу і **Платон**. Свої погляди Платон викладає у вигляді діалогів свого вчителя Сократа з учнями і опонентами. Але образ Сократа має, швидше, літературну маску для викладу Платоном власної позиції. Головним чином пафос заперечення у цих діалогах спрямований проти софістів (викладачів мистецтва красномовства, які могли навчати захищати не тільки правду, але й неправду, а також перетворили красномовство у джерело збагачення).

Софісти	Платон про риторів
Красномовство – вправність і доджання перед натовпом	Красномовство – чудове піклування про душі співгромадян, щоб вони стали якнайкраще, безстрашний захист найкращого, подобається це слухачам чи не подобається.

Закінчення таблиці

Софісти спираються на переконання, які вселяють віру (еристичні). Отже: використовують лише <i>зовнішню</i> сторону мовної майстерності, домагаючись суб'єктивної (власної) правоти.	Фахівці-ритори спираються на переконання, що дають знання (діалектичні). Отже, спираючись на мовленнєву майстерність, розвивають знання та допомагають просунутися до істини
Еристика – метод суперечки	Діалектика – метод розмови та міркування
Обдурюють натовп, користуючись словом як гіпнозом	Від раціонального переконання ведуть слухачів до істини-знання
Мета: виграти суперечку за будь-яку ціну	Мета: просування до істини, до філософського пізнання світу. Прийоми: – іронія (той, що говорить, прикидається незнаючим, щоб викрити в незнанні суперника); – майевтика (мистецтво допомоги: система питань, що дозволяє загнати співрозмовника в логічний глухий кут, щоб привести до розуміння істини).

Предмет діалогів Платона («Горгій», «Протагор», «Федр» та інших) – етичні підстави риторики і мистецтва красномовства.

Завдання: прочитайте фрагменти діалогу Платона «Федр» і знайдіть у них приклади висловлювань Сократа, що підтверджують те, що було сказано про розуміння Платоном риторики. Зверніть увагу на вказівки Платона, що містяться в цих фрагментах, щодо зв'язку *змісту і структури тексту*.

Сократ: «...Мистецтво суперечки застосовується не тільки на суді і в народних зборах, але, мабуть, це якесь єдине мистецтво, – якщо вже воно мистецтво, – однаково застосовне до всього, про що б не йшлося; за його допомогою будь-хто зможе уподібнити все, що тільки можна, усьому, що тільки можна, і вивести на чисту воду іншого з його туманними уподібненнями»;

«...всяка мова має бути складена, наче жива істота, – у неї має бути тіло з головою та ногами, причому тулуб і кінцівки повинні підходити один одному і відповідати цілому»;

Сократ. На мою думку, на першому місці, на початку промови, має бути вступ. Адже це ти вважаєш, чи не так, тонкощами мистецтва?

Федр. Так.

Сократ. На другому місці – виклад і свідоцтва, на третьому – докази, на четвертому – правдоподібні висновки.

І ще ... треба застосовувати спростування та додаткове спростування як при звинуваченні, так і при захисті. (...)

Федр. Ти кажеш, що під кінець треба в головних рисах нагадати слухачам про все сказане?

Сократ. Так, на мою думку, так; але чи не можеш ти додати ще щось про мистецтво красномовства?

Федр. Дрібниці, про них не варто говорити.

Сократ. Залишимо осторонь дрібниці. Краще ось що розглянемо: як і коли красномовство впливає своїм мистецтвом?

(...)

Сократ. Оскільки сила мови полягає у впливі на душу, тому, хто збирається стати оратором, необхідно знати, скільки видів має душа: їх стільки й стільки, вони такі й такі, тому слухачі бувають такими й такими... Коли це належним чином розібрано, тоді встановлюється, що є стільки й стільки видів промов і кожна з них особлива...»

Видатною постаттю серед античних ораторів був **Демосфен**. Його промови відзначалися динамічністю, переконливою аргументацією й чіткістю. Для Демосфена була характерна артистична манера триматися на трибуні, що також сприяло його успіхові як оратора. В суді Демосфен виступав як адвокат. Сучасники так характеризували Демосфена: «Нашого ритора з його умінням все запалювати і трошити своєю силою і владою можна порівняти з вихорем або блискавицею». Демосфену належить розробка окремого риторичного жанру – **філіппіків**. От як їх характеризує Г. В. Білавич: «Намагаючись об'єднати еллінський світ, Демосфен виступив проти македонського царя Філіппа, що хотів прихопити собі частину демократичної Греції, а, як удасться, то й більше. Демосфен гнівними посланнями проти царя Філіппа започаткував у риториці окремий жанр – філіппіки. У звинувачувальних промовах Демосфен поєднує елементи урочистої політичної мови і мови майдану, вулиці, майстерно вплітає елементи народної сміхової,

комічної культури (грубі жарти, образи), іронії, пародіювання, антитез, риторичних запитань; ключові слова ставить на початку та наприкінці періоду, використовує членування періодів, довгі склади і ритми та евфонія кінцівок робили вимову Демосфена плавною, приємною. Улюбленими тропами Демосфена були метафора і гіпербола, а також фігура умовчання»¹.

Завдання: проаналізуйте фрагменти Другої промови Демосфена проти Філіппа і з'ясуйте, які складові промови як жанру присутні в тексті (звертання, викладення мети виступу, викладення парадоксальної ситуації, прийом співучасті, використання цитат та крилатих висловлювань, образні вставки, апеляція до джерел, моменти драматизації); знайдіть ті тропи, інші прийоми, про які пише дослідниця у цьому тексті. Зробіть висновок: чи можна вважати цю промову Демосфена мобілізаційною, а також, до чого закликає своїх слухачів Демосфен.

Афіняни! Кожного разу, коли мова йде про дії Філіппа й порушення ним мирного договору, завжди я бачу одне й те саме: промови на захист наших інтересів здаються доречними й щирими, закиди ж проти Філіппа, як видно, обґрунтовані, але насправді нічого з необхідних заходів нітрохи не виконується, навіть настільки, щоб варто було слухати ці промови. Мало того, наша політика докотилась до того, що чим переконливіше можна викрити Філіппа у порушенні договору і ворожих діях проти всієї Греції, тим важче стає знайти пораду, як бути далі. В чому ж справа? А в тому, що загарбників треба зупиняти не словами, а ділами. Тим часом, насамперед ми самі, оратори, які промовляємо з трибуни, боячись викликати незадоволення з вашого боку, не даємо ділових порад і пропозицій, а тільки багато говоримо, як то обурливо поводить себе Філіпп і т. д. і т. д. З другого боку, і ви, що сидите тут, краще від Філіппа вмієте виголошувати справедливі промови і розуміти думки будь-якого оратора, зате ви зовсім не квапитеся, щоб перешкодити Філіппові у здійсненні його теперішніх задумів. І ось внаслідок цього склалося становище, думаю, закономірне і, я б сказав, навіть природне: хто чим наполегливіше займається, то в нього краще й виходить: у Філіппа діла, а у вас ... слова. Отже, якщо

¹ Білавич Г. В. Основи ораторського мистецтва: навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ, 2020. С. 101–102.

ви й тепер задовольнитесь тим, що ваші промови справедливіші, ніж його, то це найлегше, і до цього не треба докладати будь-яких зусиль.

Якщо ж подумати над тим, як виправити нинішнє становище, щоб стан справ непомітно не гіршав надалі і щоб ми не опинились віч-на-віч з величезною силою, якій не зможемо протистояти, то треба покінчити з дотеперішнім способом обговорення справ, а також і ми - промовці, всі як один, і ви, слухачі, повинні поставити собі за мету знайти якнайкращі й найдійовіші засоби порятунку, а не найлегші і найприємніші.

...Найбільша ганьба полягає в тому, що ви, ошукані надіями, поширили умови миру навіть на майбутні покоління. До такої міри ви дали себе ошукати. Навіщо я про це згадую тепер і чому вимагаю, щоб їх викликати? Клянусь богами, я скажу вам щиро всю правду і нічого не приховую. Не для того, щоб, завівши суперечку, самому говорити з ними перед вами на рівних правах, не для того, щоб тим, які виступали проти мене з самого початку, дати знову нагоду одержати хабара від Філіппа, не для того, щоб займатися пустими балачками.

Небезпека, як бачу, дедалі зростає; я хотів би помилитись, але боюся, що вона вже занадто близько.

Завдання: оберіть одне з висловлювань давньогрецьких мудреців та прокоментуйте його.

«Заговори, щоб я тебе побачив» (Сократ).

«Красномовство – мистецтво управляти умами» (Платон).

«Якщо хто вирішив оволодіти красномовством по-справжньому, він повинен бути людиною справедливою» (Платон).

«Красномовство належить до тих мистецтв, які усе здійснюють і усього досягають словом... Адже воно зібрало й тримає у своїх руках, можна сказати, сили усіх мистецтв!» (Платон).

Наступний етап розвитку мистецтва риторики – **Стародавній Рим**. Значною мірою традиції греків було засвоєно римськими ораторами, але ними було внесено і значні зміни. Г. Білавич пояснює це наступним чином: «Войовничий і практичний Стародавній Рим холодно сприймав грецький культ краси в усьому, тому, продовжуючи з II ст. до н. е. духовну культуру Греції, виробляв свій ораторський ідеал. Для

римської ментальності не характерний культ гарного слова, звукової гармонії, насолоди пишномовністю. Політична система цієї імперії потребувала практичного красномовства в сенатських дебатах. Якщо у Давній Греції заняття риторикою мали масовий характер, то в Стародавньому Римі це було сферою законодавства, політики, влади – консулів і senatorів»².

Найвідомішим римським оратором був **Марк Туллій Ціцерон**, політичний діяч, письменник. Промови і трактати Ціцерона вважались зразковими і бездоганними з точки зору їхнього стилю. «Слово у Ціцерона – основний інструмент формування людини. Бути людиною за Ціцероном, це означає володіти словом, суспільно дієвим і тому художньо досконалим. Визначальною функцією риторики вважав педагогічну, – пише Г. Бондаренко і цитує самого Ціцерона: «Бо найкращий оратор є той, хто своїм словом і навчає слухачів, і дає насолоду, і справляє на них сильне враження. Вчити – обов'язок оратора, давати насолоду – честь... Справляти ж сильне враження необхідно». «Ідеал Ціцерона, – продовжує Г. Бондаренко, – гармонізуючий діалог, у якому завдання пошуку істини і змісту поступається завданню гармонізації мовленнєвої взаємодії. Ціцерон визначив обов'язки оратора: а) знайти, що сказати; б) знайдене розкласти за порядком; в) надати йому словесної форми; г) виголосити»³. Метою виступу оратора, на думку Ціцерона, було: а) довести свої положення (*docere*), б) доставити слухачам задоволення (*delectare*) і, нарешті, в) схвилювати їх (*movere*). Для цього було потрібне дотримуватися чіткого плану виступу. Головними складовими цього плану було: продумати суть виступу, вивчити предмет, написати тези в логічному порядку (це буде план тексту), продумати доводи по кожному спірному пункту, створити зрозумілі метафори, написати текст. Таким чином оратору вдасться заслужити довіру слухачів, чітко і зрозуміло розповісти суть, висловлюючись в стилістиці відповідній темі, не тільки позначити спірне питання, але й відповісти на нього, спростувати точку зору опонента.

«Улюбленими риторичними засобами Ціцерона, – пише Г. В. Білавич, – риторичні запитання і вигук., анафори, повтори, періоди,

² Білавич Г. В., с. 104.

³ Бондаренко Г. Історія педагогічної риторики: навч. посіб. Київ: ДП «Вид. дім-«Персонал», 2012. С. 62.

прийоми історичної аналогії (паралелі), персоніфікації..., поєднання несумісних понять (оксюморон). (...), порівняння, метафори, заклинання; етичні антитези: «Адже на нашій стороні бореться почуття честі, на тій – нахабство; тут – сором'язливість, там – розбещеність; тут – вірність, там обман...»⁴ Цицерон вважав, що оратор має використовувати у своїй промові різні типи стилю: низький – для переконання (*genus humile*), помірний, що надає естетичний вплив (*genus modicum*) і високий, що впливає на почуття і волю слухачів (*genus grande*).

В одному із своїх риторичних творів («Про оратора») Цицерон писав: «...люди, що володіють даром слова, приносять щось своє власне, а саме – мову чітку, витончену, з відбитком певної художньої виразності і обробки. Але промова, якщо вона позбавлена змісту, засвоєного і пізнаного оратором, – це несправжня промова, чи ж промова, яка може стати загальним посміховиськом».

У цьому ж творі Цицерона міститься така вимога для оратора, яка необхідна будь-якому письменнику – здібність переживати спільно зі своїми героями. Інакше його промова буде просто фіксацією подій, що відбуваються з вигаданими персонажами. Цицерон, звісно, писав про ораторів, а не письменників, але його слова мають безпосереднє відношення до літератури також:

«А щоб не могло здатися надзвичайним і дивним те, що людина стільки гнівається, стільки разів відчуває скорботу, що в ній стільки разів збуджуються всілякі душевні рухи, особливо в чужих справах, потрібно сказати, що сама сила тих думок і тих загальних прийомів, які необхідно розвинути і трактувати в промові, настільки велика, що немає потреби у нещирості й облудних засобах. Сама природа тієї промови, що починається для збудження інших, здатна збурити самого оратора навіть більше за будь-кого зі слухачів».

І декілька висловлювань Цицерона (з його праці «Три трактати про ораторське мистецтво»):

«Істинний оратор... своїм впливом і мудрістю не лише собі пошукує почет, а й багатьом громадянам, та й усій державі загалом приносить щастя й добробут.

⁴ Білавич, с. 106–107.

...Досягти цього красномовством може тільки той, хто глибоко зрозумів людську природу, людську душу й причини, які примушують її спалахувати й заспокоюватися.

...Оратором... буде той, хто будь-яке питання, яке вимагає словесної розробки, зуміє викласти докладно, струнко, гарно, пам'ятливо та у достойному виконанні.

...Істинно красномовний той, хто звичайні речі виражає просто, великі – велично, а середні – помірно.

...Чим оратор кращий, тим більше лякає його трудність ораторських обов'язків, невпевненість в успіху промови, чекання публіки.

.... Оратор повинен володіти дотепністю діалектика, думками філософа, словами мало не поета, пам'яттю законодавця, голосом трагіка, грою такою, як у кращих лицедіїв.

... Мета оратора – говорити переконливо... Оратор здатний і злочинця привести до загибелі, і безвинного – до спасіння... Хто на шлях істини настановить полум'яніше? Хто рішуче відхилить від хиб? Хто негідників викриє нещадніше? Хто прекрасніше уславить благородних? Хто може з такою силою викривати й нищити пристрасті? Хто ніжніше потішить у скорботі?»

Завдання: прочитайте тексти виступів Ціцерона проти Катилини і проаналізуйте їх з точки зору засобів, що використовував оратор проти свого ворога. Знайдіть і зверніть увагу на такий риторичний засіб, як **ампліфікація** (нагромадження однорідних мовних засобів – синонімів, епітетів, порівнянь, семантичних опозицій тощо – для підсилення характеристики, доповнення і збагачення думки)

«До яких пір, скажи мені, Катилина, будеш зловживати ти нашим терпінням? Скільки може тривати ця небезпечна гра з людиною, яка втратила розум? Чи буде коли-небудь межа розгнущеної твоєї зарозумілості? Тобі ніщо, як видно, і нічна охорона Палатина, і сторожові пости, – де, в місті! – і побоювання народу, і заклопотаність всіх добрих громадян, і те, що засідання сенату на цей раз проходить в твердині, – нарешті, ці особи, ці очі? Чи ти не відчуваєш, що задуми твої розкриті, не бачиш, що всі тут знають про твоє змові і тим ти зв'язаний по руках и ногах? Що минулого, що позаминулої ночі ти робив, де був, кого збирав, яке прийняв рішення, – думаєш, хоч кому-небудь з нас то не відомо? Такі часи! Такі наші звичаї!»

Із Другої промови проти Катилини:

«Чи можна уявити або уявити собі будь-яке зло, або злочин, якого б не придумав він? Чи знайдеться у всій Італії отруйник, вбивця, гладіатор, братовбивця, підроблювач заповітів, злісний обманщик, гульвіса, ласун, перелюбник, безпутня жінка, спокуситель юнацтва, зіпсований або пропада людина, які б не зізналися, що їх пов'язували з Катиліною найтісніші дружні відносини? Яке вбивство скоєно за останні роки без його участі?»

Завдання: оберіть один з афоризмів римських риторів та прокоментуйте його з точки зору його актуальності для нашої сучасності.

«Оратор повинен стояти, як озброєний воїн у строю, вирішувати справи великої важливості і завжди прагнути до перемоги» (Квінтіліан).

«Щоб запалювати серця, промова має сама палати» (Цицерон).

«Не знаю нічого прекраснішого, ніж вміння силою слова захоплювати натовп слухачів, схилити їх на свою сторону, скеровувати їх волю куди хочеш і відвертати звідки хочеш» (Цицерон).

«Красномовність – це світло, що надає блиск розуму».

«Красномовство, тобто мистецтво говорити докладно, складно й гарно, не має ніякої певної галузі, межі якої його б сковували».

Питання до теми 1 «Доба античності»:

1. Які хронологічні межі доби античності?
2. У чому полягає зв'язок між міфологією та літературою?
3. Які жанри літератури було сформовано у добу античності?
4. Як формувалися та розвивалися погляди на комунікативну природу слова у добу античності?

Тема 2: ДОБА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Період Раннього Середньовіччя в Європі охоплює III–X століття – час гігантських демографічних потрясінь. Головною ознакою світосприйняття людини доби Середньовіччя був **теоцентризм**.

1.2.1. Латинська література доби Середньовіччя

Латинська література функціонувала у старих містах, що виникли ще в давньоримську епоху. А на околицях Римської імперії (на Британ-

ських островах, у туманній Скандинавії, на лісових просторах земель Німеччини) у цей час розвивався фольклор молодих народностей та племен. Латинська література Раннього Середньовіччя виконує у західноєвропейській культурі роль сили, що об'єднує. Поступово створюються переклади, перекази тих чи інших епізодів Біблії. Загалом із Нового Завіту в латинську літературу переходить примат моральних цінностей над естетичними. Формується новий тип позитивного героя, відмінними рисами якого є богонатхненність, героїзм і мужність у відстоюванні духовних цінностей. У літературу входить символізація образів, багаторівневий характер текстів. Одним із провідних жанрів стає **притча**, твір, у якому за одиничним (життя окремої людини) прочитується багатозначність та універсальний сенс. Так, наприклад, біблійна притча про блудного сина може бути прочитана як історія про окремого батька та його синів, або як історія будь-якої людини, що прагне бути незалежною від традицій батьків, або як опис страждань душі, яка втратила віру. Одним із ранніх зібрань притч (кінець XIII – початок XIV століття) є «**Римські діяння**» («Gesta Romanorum»). Це окремі історії, час подій яких віднесено до якогось римського правителя; кожна супроводжується мораллю.

Не менш значною в добу Середньовіччя була роль житійної, а також апокрифічної літератури (неканонічні тексти на біблійні сюжети). **Житіє (або: агіографічна література; агіографія – від *hagios* – «святий» та *grapho* – «пишу»).**

Житіє було неодмінним атрибутом канонізації видатної людини (зарахування її до лику святих). Житіє створювали люди, які безпосередньо спілкувалися з цією видатною людиною або могли достовірно свідчити про її життя. Житіє складалося завжди після смерті людини. Воно виконувало величезну виховну функцію, тому що житіє святого сприймали як приклад праведного життя, який необхідно наслідувати. Крім цього, життя позбавляло людину страху смерті, проповідуючи ідею безсмертя людської душі. Житіє будувалося за певними канонами, від яких не відходили аж до XV–XVI століть.

Канони житія

- Благочестиве походження героя житія, батьки якого мали бути праведниками. Святого батьки часто вимолювали у Бога. В інших ситуаціях, коли батьки, навпроти, заважали дитині вести праведне життя,

сюжет будувався на ланцюгу мотивів протистояння майбутнього святого та середовища.

- Святий народжувався святим, а не ставав ним.
- Святий відрізнявся аскетичним способом життя, проводив час на самоті та молитві.
- Обов'язковим атрибутом життя був опис чудес, які відбувалися за життя святого та після його смерті.
- Святий не боявся смерті.
- Закінчувалося життя прославленням святого.

У цей час одним з найпоширеніших жанрів стає **проповідь**, жанр ораторсько-публіцистичної прози урочистого або релігійно-навчального характеру, засіб християнського виховання слухачів. До проповідей наближаються за своєю спрямованістю **слова повчальні** (дидактичні), створені мудрецами, які не претендували бути безпосередніми глашатаями Божого слова. Їхні повчання ілюструють та коментують моральні **максими** (від лат. *maxima* «вищий принцип» – правила поведінки, стислі вислови повчального характеру, повчальні сентенції) життєвими прикладами, літературними історіями, афоризмами.

Одним із найяскравіших письменників у латинській літературі Раннього Середньовіччя був **Аврелій Августин**, який здійснив синтез християнських традицій та давньої античної культури. Він народився у Північній Африці, навчався риториці, а потім викладав її. Найвідоміші його твори – «Сповідь» та «Про град Божий».

«**Про град Божий**» був написаний під враженням від розгрому Риму племенами готів у 410 р. Аврелій Августин протиставляє два типи людської спільності (два гради) «Град Земний» (світ громадянської цивілізації, заснований на любові до себе, доведеної до зневаги до Бога) та «Град Божий» (духовна спільність братів за вірою, заснована на любові до Бога, доведеної до зневаги до себе). Град Божий пов'язаний із шляхом до спасіння душі, він відчужений від політичної реальності. Автор критикує римлян, що колись з тріумфуванням завоювали чужі міста, але скаржилися на те, що розграбовано їхнє власне місто. Аврелій Августин пише про братовбивчий характер імперії як такої, бо перше за часом створення місто заснував братовбивця Каїн, а перше за значенням (воно претендувало на роль центру

всього світу) - братовбивця Ромул. Звідси висновок – всяке насильство є наслідком гріховної зіпсованості людської природи.

Завдання для самостійного опрацювання теми

1) Прочитайте фрагменти «Римських діянь» та знайдіть ознаки притчі в кожному з них.

Цар Дорофей встановив закон, що діти зобов'язані годувати та підтримувати своїх батьків. У царстві його на той час жив якийсь лицар, який одружився з гарною і поважною жінкою, і вона народила йому сина. Лицар подався мандрувати, але десь на дорозі його захопили розбійники і міцно пов'язали. Негайно лицар написав дружині своїй та синові, щоб вони його викупили. Дізнавшись, що він у полоні, дружина лицаря дуже засмутилася і так невтішно плакала, що засліпла. Син тоді каже матері: «Я хочу піти та звільнити батька з в'язниці». Мати відповідає: «Ти не підеш, бо ти єдиний мій син, моя радість і половина моєї душі, і з тобою може статися те саме, що з батьком. Невже визволити з полону відсутнього батька тобі важливіше турботи про матір, що живе з тобою пліч-о-пліч? Коли щось однаково важливо для двох, належить віддавати перевагу тому, хто в тебе на очах. Ти мій син і син твого батька. Я живу з тобою, батька ж нема на місці. Отже, я думаю, що ти в жодному разі не повинен покинути мене і вирушити до батька».

Син відповів їй дуже розумно: «Хоча я і ваш син, батько все ж таки головна причина моєї появи на світ. Він – сторона діюча, ти – пасивна; батько пішов у чужі краї, ти вдома; він нудиться в полоні і закутий у міцні кайдани, а ти вільна; він у руках ворогів, ти серед друзів; він ув'язнений, ти на волі; ти сліпа, але й він не бачить світла, а лише ланцюга, рани та злощастя. Тому я хочу вирушити до нього та його викупити». Так юнак і вчинив, і всі його хвалили за те, що він доклав стільки старань, щоб визволити батька.

Розповідають, що пан у відмінному настрої, повертаючись додому з чужих країв, бо справи його склалися вдало і він отримав чималі бариші, зустрів слугу свого Маймунда. Тільки побачивши його, пан злякався, як би Маймунд не повідомив йому, як завжди, неприємних новин, і каже: «Дивись, не розповідай мені нічого неприємного».

Слуга: «Я й не збираюся, пане. Тільки ось здох наш маленький песик Піпелла». Пан йому: «Чому?». Слуга у відповідь: «Наш мул злякався, порвав свою прив'язь і, кинувшись тікати, розчавив її». Пан: «А що сталося з мулом?». Слуга: «Він провалився в яму і зламав собі шию». Пан: «Що так налякало мула?». Слуга: «Наш молодий господар упав із даху і розбився на смерть; це налякало мула». Хазяїн: «А як його мати?». Слуга: «Вона з горя по сину померла». Пане; «Хто ж доглядає будинок?». Слуга: «Ніхто, бо дім з усім, що там було, згорів ущент». Пан: «Як це сталося?». Слуга: «Тієї ночі, коли померла пані, служниця, яка сиділа в її спальні, забула там свічку, і від цього сталася пожежа». Пан: «А де служниця?». Слуга: «Коли вона намагалася загасити пожежу, на голову їй звалилася колода і вбила її». Пан: «Як тобі, такому повільному, вдалося врятуватися?». Слуга: «Коли я побачив, що служниця померла, я одразу втік».

Пан у великому смутку пішов до сусідів, щоб хтось притулив його в себе. Тут йому назустріч попався друг, який, бачачи його в такому горі, спитав, що сталося. Пан повторив усе, що почув від слуги. У втіху потерпілому друг сказав; «Не журись – на людей постійно обрушуються такі жахливі біди, що вони готові, аби побути їх, піти навіть, що не гідне християнина, на самогубство». Ці слова виявилися настільки цілющими, що нещасному було навіть приємно згадувати про перенесені втрати. При великому розмаїтті наших провин така неміцність долі людської залежить від волі Всевишнього, і це підтверджує приклад пророка Йова, чий дух не зламала втрата всього, чим він володів. Ти ж чув, що сказав мудрець: «Хто володіє віком цим, де все неміцне, чимось міцним?»

2) Прочитайте фрагменти Життя Олексія, чоловіка Божого та проаналізуйте текст з точки зору наявності ознак агіографічного жанру.

(спочатку повідомляється про батьків святого): Був муж благочестивий у старому Римі на ім'я Євфиміян у часи благочестивих царів Аркадія і Оновія. .. Добрим же був той муж, заповідей Божих пильно дотримувався. Постив кожного дня до дев'ятої години і три трапези в домі своєму для сиріт, вдів, жебраків, подорожніх і хворих ставив, а сам о дев'ятій годині з подорожніми ченцями обідав. ...Дружина ж його називалася Аглаїда, жінка вірна, і богобоязлива, і до жебраків

милостива, і щедра. Бездітною була і молилася до Бога, кажучи: «Господи, пом'яни мене, недостойну рабу Свою, і розв'яжи непліддя моє, щоб удостоїлася я мати дитину»... І згадав про неї Бог із милости Своєї, подарував їй плід лона її: зачала-бо і народила сина, і возвеселився муж її, й охрестили отроча, нарікши ім'я йому Олексій. Коли ж було хлопчикові шість років, віддали його в науку книжну, і скоро навчився граматики, і риторики, і церковних книг і, Божественне Писання все добре пізнавши, став премудрим юнаком. Роздивившись на суєту світу, поклав в умі своєму відмовитися від теперішніх життєвських благ короточасних, щоб унаслідувати вічні. І почав умертвлювати свою плоть, на тілі своєму таємно носив колючу волосяницю.

(коли Олексій став дорослим, батьки вирішили одружити сина, той виконав їхнє прохання, але вночі залишив рідний дім, сів на «корабель, який в Лаодикію плив»).

Пливучи, молився до Бога, кажучи: «Боже, Ти що спасенням моїм був з лона матері моєї, спаси мене нині від суєтного світського життя і сподоби мене стояти праворуч на суді Твоєму зі всіма Твоїми угодниками». Коли пристав корабель у Лаодикії, вийшов Олексій святий на суходіл і знайшов подорожніх, які йшли до Месопотамії, і пішов з ними в Едес – град месопотамський, де зберігався нерукотворний образ Господа нашого Ісуса Христа, його ж сам Господь перед добровільними своїми страстями послав Авгарові, едеському князеві. Той образ Христовий побачивши, блаженний Олексій зрадів вельми. І там усі коштовні речі, які з дому взяв, продавши і жебракам золото роздавши, одягнувся і сам у жебрацьке лахміття і став одним із тих, що просили милостині, і перебував у паперті церкви Пречистої Владичиці нашої Богородиці, завжди постячи, мало хліба і води куштуючи, щонеділі причащаючись Божественних Пречистих Христових Таїнств. І якщо якусь від христорлюбців приймав милостиню, роздавав те іншим, вельми старим, на прогодування. Голову мав похилену, розумом вгорі в богомисленні вправлявся, і настільки висохло його тіло від великої повстримности, що зів'яла краса лиця його, зір потьмянів, очі запали – лише шкіру й кості було видно (так він прожив років сімнадцять і став любий Богові).

...Святий же Олексій, уникаючи людської слави і вшановування, пішов з Едеського града, коли ніхто не знав. Ідучи біля пристані

морської, побачив корабель, який до Киликії плив, сів у нього, кажучи собі: «У Киликійський град піду, де ніхто мене не знає, і там у храмі святого апостола Павла перебуватиму». Коли плив корабель, раптом із допусту Божого здійнялася буря на морі, і носило хвилями корабель багато днів – приплив Олексій, хоч не хотів, до Риму. Вийшов-бо святий із корабля і сказав собі: «Живий Господь, Бог мій, не буду тягарем нікому, але іду в дім батька мого, як незнайомиць». Наближаючись до дому свого, зустрів батька у час обідній, який із царських палат додому повертався з багатьма слугами, які перед ним і після нього йшли. Поклонився йому до землі, скликнув, кажучи: «Рабе Господній, помилуй мене, жебрака бідного, і звели мені в одному куті двору свого перебувати, щоб я зміг їсти з крихт, які падають із трапези твоєї. Господь же благословить літа твої, дасть тобі Небесне Царство, і якщо маєш когось зі своїх подорожнім, здоровим до тебе його поверне». Євфиміян же, чуючи жебрака, який говорив про подорожування, згадав зразу любого сина свого Олексія і почав плакати. І зразу милість жебракові виявив: звелено йому у дворі перебувати. Сказав же до домашніх рабів своїх: «Котрий із вас хоче прислужувати жебракові цьому? І якщо угодить йому, живий Господь Бог мій, що вільним буде у всі дні життя свого і спадок прийме з дому мого. При дверях же палат моїх влаштуйте йому хатину, щоб я, входячи і виходячи, дивився на нього. Із трапези моєї подавайте йому їжу, і нехай ніхто йому не заважає» (раби ж навпаки «багато прикрощів і кривди» йому чинили. Чоловік Божий на все це відповідав терпінням).

(після смерті Олексія, чоловіка Божого): Цілий той тиждень сиділи біля чесних мощів у церкві батьки, і наречена, плачучи. А цар звелів влаштувати ковчег із мармуру і смарагду і прикрасити його золотом – поклали в ньому чоловіка Божого. І зразу витекло зі святих мощів пахуче миро, і наповнило ковчег, і мастилися тим миром всі на зцілення всіляких недуг. Поховання чесне святому Олексієві, чоловікові Божому, зробили, славлячи Бога.

3) Прочитайте уривки із «Сповіді» Августина Аврелія. Яким було його бачення розвитку власної особистості?

...Але тоді я, нещасний, любив печалитися й шукав приводів для печалі: гра актора, що зображав на кону чуже, видумане горе, більше

мені подобалася й сильніше мене захоплювала, якщо викликала сльози... розповідь про видумані страждання немовби шкребла мою шкіру, й, мов з розчісування нігтями, починалося запалення й огидна гнійна пухлина.

(...). Живучи в такому [поганському] середовищі, я в тодішньому моєму неусталеному віці вивчав книги з красномовства, прагнучи в цілях негожих та легковажних, на радість людському марнославству стати визначним оратором. Навчаючись за встановленим порядком, я дійшов до книжки якогось там Ціцерона, з мови якого дивуються всі, а з серця не так.

(...)У ці роки я викладав риторику і, подоланий жадібністю, продавав переможну балакучість. Я вважав за краще, Ти знаєш це, Господи, мати добрих учнів, в тому значенні слова, в якому до них прикладається «добрий», й безхитрісно вчив їх хитрощам не на те, аби вони губили невинного, але щоб часом визволяли винного...

1.2.2. Середньовічний героїчний епос

Найбільш значним явищем культури багатьох країн Європи доби Середньовіччя є героїчний епос, виникнення та існування якого пов'язують з XI–XIV століттями. Серед важливіших пам'яток – давньоукраїнське «Слово про Ігорів похід», південнослов'янські пісні Косовського поля та про Марка Королевича, іспанська «Пісня про мого Сіда», французька «Пісня про Роланда», германська «Пісня про Нібелунгів». Незалежно від того, в якій країні створювався епос, його творці дотримувалися загальних жанрових принципів, хоча, безумовно, і час створення, і етнічні особливості кожної з країн накладали відбиток на трактування теми, на образи героїв, характер ситуацій. Епосу властиві такі ознаки:

- віддзеркалення зростання національної самосвідомості, пов'язаного із захистом рідної землі;
- опора на реальні події та історичні особистості;
- міфологізація подій історії та героїв історії;
- в основі конфлікту – зіткнення героя з ворогами рідної землі; навіть якщо епос завершувався фізичною загибеллю героя, моральна перемога залишалася на його боці;

- надання герою високих рис: мужність, сила, прагнення боротися з ворогами за інтереси свого народу або держави, зневага до смерті;
- образ героя розкривався у його вчинках;
- герой втілював ідеальні уявлення народу про фізичну та моральну красу, про моральні закони поведінки;
- ворогом героя був гідний противник, який перевершував героя в чисельності свого війська;
- важливе місце займали описи битв (зазвичай, епізод битви – кульмінація), зброї (переважно – меча героя);
- вираження почуття скорботи, викликаного загибеллю героя, і навіть – філософських роздумів щодо зображених подій.

Пісні про Королевича Марка належать до класичної формації епосу, що змінила архаїчну, коли «героїчне» почало розумітися виключно як військове. Ім'я Марка Кралеви́ча (в інших випадках – Марка Королевича) зустрічається більш ніж у двохстах творах. Їхня центральна тема – боротьба народів Балканського півострова за свою суверенність. Серед факторів, які лежать в основі формування циклу про Кралеви́ча Марка, – прагнення народу уявити собі ідеального героя-захисника, який чинить опір ворогам і перемагає їх. Пісні про Кралеви́ча Марка представляють героя в різних життєвих ситуаціях (це і поєдинки, і полювання, і одруження...), але в кожній з них він так чи інакше демонструє свою незалежність і хоробрість. Пісні про цього героя мають різні слов'янські народи. Поведінка Кралеви́ча Марка, його характер представлені у них по-різному. Якщо в сербському та хорватському фольклорі, як підкреслює Валерій Лавренів⁵, Марко Королевич іноді вступає в союзницькі взаємини з турками внаслідок своїх васальних стосунків із султаном, то в болгарських піснях він завжди є їхнім послідовним противником. Але й у сербських піснях він зазвичай виявляє незалежність. Навіть називаючи султана «названим своїм батьком», епічний Марко не боїться заперечувати йому, а султан, боячись гніву свого васала, намагається пробачити тому зухвалу поведінку. Зрозуміло, що насправді, на відміну народних сказань, таке було неможливо. Наприклад, у пісні «Полювання Марка з турками»

⁵ Лавренів В. Юнацькі пісні. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври. 2001. С. 630.

повідомляється, чим закінчилося полювання турецького візира, який вирушив у «зелений» ліс із дванадцятьма воїнами, серед яких був і Кралевиц Марко. Тільки соколу Марка вдалося спіймати «качку-златоперку». Побачивши це, сокіл Мурат-візира, який звук «віднімати здобич», налетів на сокола Кралевиц Марка. Однак той, як і його господар, був «упертий норовом» і не тільки не віддав качку, а й «Вхопив він сокола чужого, / Сизий пух його пустив за вітром». Тоді Мурат-візир, якому стало «гірко і прикро», що не його сокіл упіймав здобич, ударив сокола Кралевиц Марка об ялинку, «праве крило розбив ударом». Перев'язавши птаха, Марко наздогнав кривдників і з усіма розправився: «Голову відсік Мурату Марко, / Надвоє розітнув дванадцять турків, / Так що стало двадцять і чотири». А потім він вирушив до султана, поки турки не встигли розповісти тому, що трапилося. На пораду до султана він з'явився не для того, щоб визнавати свою провину, або виправдовуватися. Ось як він описується в цей момент: «Очі Марка зло загорілися, / Так голодний вовк очима блищить: / Марко гляне – блискавка сяє». Бачачи, як був розгніваний Марко, султан побоявся вступати з ним у суперечку, звинувачувати його у смерті візира. Навпаки, він дав йому грошей, сказавши: «Ось візьми, мій син прийомний Марко, / Заспокойся і вина напийся». А автор-співак пояснює: «Ці гроші дав султан юнакові / Не для того, щоб він вина напився, / А щоб з очей він скоріше забрався: / Боляче люто Марко розлютився!»

Цікавою є кінцівка іншої пісні, яка називається «Марко Королевич звільняє три низки бранців». Твір має кільцеву побудову. Початок і кінець пісні пов'язані із сюжетним мотивом закляття. Починається вона з того, що матір Королевича Марко вимовляє слова закляття, не дозволяючи йому йти до церкви зі зброєю, а також проливати кров у неділю. Герой не може чинити опір її волі. Дружина ж, споряджаючи чоловіка в дорогу, потай «під попону» коня в «шовкову сумку» кладе складну шаблю. Вона розмовляє з конем Марка і наказує Шарцю: «Ай ти, добрий кінь юнака Шарець! / Як біду яку ти почуєш, / Марку ти скажи про цю шаблю. / Якщо ніякої біди не буде, / Ти і промовчи про цю шаблю, / Щоб не розсердився він, як повернетесь». Тут відбилася одна з особливостей загальнослов'янського епосу: кінь – завжди вірний супутник воїна. Він часто відчуває небезпеку і попереджає про неї

господаря. Герой часто розмовляє зі своїм конем. У цій пісні Кравевич Марко розмовляє не лише з конем, а й із лісом, побачивши, що в ньому «все листя пов'яло». Ліс повідомляє, що його «не іній заморозив», «пожежа не обсмагла»: він побачив бранців «три низки». Це були «молоді хлопці», «юні дівчата» та «червоні молодки», а з ними їх «малі чада». Кравевич Марко погнав свого коня і в ущелині побачив бранців, а серед них дізнався дівчину, яка доглядала його, коли він отримав «сімдесят поранень» у бою. Марко спочатку двічі звертається з проханням до «трьох чорних арапів» відпустити полонянку, а потім починає «камені збирати і скелі». Тут йому кінь і повідомляє про шаблю. З її допомогою Кравевич Марко розбиває ланцюги та відпускає на волю бранців. Чим цікава кінцівка пісні? Кравевич Марко не наважується увійти до церкви. Він так пояснює свою поведінку старому ігумену: «... кров я пролив у неділю». На це служитель Бога відповідає: «Ой ти, Марку, Королевичу Марку, / Ти отримаєш цілих три причастя, / Перше тобі, а матінці друге, / Третє ж твоєї дружині Марко, / Що складану шаблю поклала». Християнське слово у цьому разі освячує те, що зробив герой.

Серед населення Закарпаття також були поширені пісні про Королевича Марка. Їхня особливість полягає в контамінації кількох традиційних сюжетів та епізодів, а також виході на перший план іншого героя – «захисника інтересів трудового селянства» Рільо Пазаровича. Цей факт побутування на Закарпатті юнацької епічної традиції є підтвердженням її важливості для слов'янської культури.

До наших часів збереглося близько 100 французьких героїчних поем, так званих **chansons de geste (пісень про дії)**. Носіями епічної традиції були жонглери, бродячі народні співаки, аналогічні німецьким шпильманам. Жонглери виконували поеми співучим речитативом, акомпануючи собі на маленькій арфі чи віолі. Вони виступали у лицарських замках чи під час ярмарків на міських площах. Великі поеми виконувалися в кілька прийомів, про що свідчать короткі резюме або вигуки, що закликають до уваги та попереджають про цікавість майбутньої розповіді, також використовується **проспекція** – забігання вперед (з метою звернути увагу слухачів на напрямок розгортання подій, попередити про сумну долю героїв).

Вершиною героїчного французького епосу є **«Пісня про Роланда»**. Це найдавніша поема. У ній розповідається про битву в Ронсельванській ущелині в Піринях французького загону, який зазнав нападу сарацин (маврів) наприкінці іспанського походу Карла Великого. Ар'єргард французького війська, очолений племінником короля, його улюбленцем Роландом, героїчно гине в ім'я «милої Франції» та християнства, борючись з незліченними воїнами маврів-мусульман. Головним винуватцем загибелі героїв є вітчим Роланда Ганелон, який з ненависті до пасинка вступив у зрадницький союз із царем Сарагоси Марсилієм. За смерть Роланда, його друга Олів'є та всіх «дванадцяти перів» мстить Карл, який винищує величезну армію ворогів, зібрану з усіх кінців мусульманського світу. Ганелона було страчено після остаточного викриття його шляхом судового поєдинку його супротивника Тьєррі та родича Пінабеля. Сюжет **«Пісні про Роланда»** має історичну основу, про що свідчать французькі та арабські хроніки.

Завдання: проаналізуйте уривок з поеми, охарактеризуйте художні засоби, які використовуються для характеристики героя, а також знайдіть підтвердження того, що Роланд діє як вірний васал свого короля.

Роланд побачив – битва неминуча,
Грізніший став за лева й леопарда.
Скликає франків, Олів'єру мовить:
«Мій друже, так не говоріть ніколи!
Довірів Імператор нам цих франків,
Зібрав найкращих цілих двадцять тисяч
І знає – боягузів тут не знайдеш.
За нашого сеньйора слід терпіти
Жорстокий холод і нестерпну спеку,
Віддати кров свою і тіло разом.
То бийте ж списом, я мечем дістану,
Дарунком Карла, славним Дюрандалем,
Якщо ж загину, той, хто його візьме,
Все ж скаже: “Меч шляхетного васала!”»

До найбільш відомих епічних творів, створених людством, належить і **«Пісня про Нібелунгів»** – німецький героїчний епос.

«**Пісня про Нібелунгів**» виникла на межі XIII століття. Вона заснована на стародавніх епічних сказаннях германо-скандинавських племен, переважно на «Сказі про Вельсінгів». «Пісня про Нібелунгів» складається з двох частин. У першій розповідається про трагічну долю Зігфріда, королевича з Нідерландів, який після низки великих подвигів, опанувавши величезні скарби, став володарем країни нібелунгів. Він з'явився в Вормс, до двору бургундських королів, братів Гунтера, Гернота і Гізельхера, щоб посвататися за їхню сестру Кримхільду.

У другій частині розповідається про помсту Кримхільди за загибель Зігфріда. Подібний мотив ми зустрічаємо у «Повісті минулих літ», де княгиня Ольга мстить за смерть свого чоловіка Ігоря. Кримхільда вмовляє свого чоловіка Етцеля запросити до себе бургундських королів. Незважаючи на попередження Хагена, вони у супроводі найкращих витязів вирушають у дорогу. Хаген теж їде з ними. Кримхільда вносить розбрат між гостями та гунами, нацьковує на бургундів могутніх витязів з різних країн, що знайшли притулок у гунського короля. Відбувається низка кривавих битв. Нарешті з усіх бургундів живими залишаються лише Гунтер і Хаген. Кримхільда наказує обезголовити Гунтера і показує відрубану голову брата Хагену, а потім вбиває його. Ватажок дружини Дітріха, старий Хільдебранд, не може примиритися з тим, що витязь був обезголовлений жінкою та вбиває Кримхільду.

У XII столітті з'являється ще один важливий жанр – **лицарський роман**. Він являє собою захоплюючу розповідь про самовіддане кохання молодих героїв, про випробування, що випали на їхню долю, про військові та фантастичні пригоди. Термін «**роман**» застосовувався до віршованого тексту, складеного живою **романською мовою** (на відміну від тексту латиною). Основним ареалом народження роману були країни романської мови: французькі землі та суміжні з північною та центральною Францією англійські землі.

Роман називається «**куртуазмом**», оскільки в ньому викладався набір вимог, яким повинен відповідати істинний лицар (сміливість, вірність, благочестя і справедливість, щедрість, добродушність, веселість, вміння не тільки триматися в сідлі, але й танцювати, володіти не тільки мечем, але й лютнею). Герої куртуазного роману – скоріш,

художні конструкції, оперуючи якими автор вирішував моральні проблеми.

Як і античний роман (наприклад, «Золотий осел» Апулея), лицарський роман має авантюрну побудову, містить низку відносно самостійних епізодів – пригод героя (боротьба з драконами, карликами, добування чарівних предметів...). Він безпосередньо пов'язаний із чарівною героїчною казкою, що допомагає лицарському роману набути статусу «народної книги» з мотивами завоювання царівни, вирішення завдань, ініціації. Але на відміну від казки та античного роману, у лицарському романі вирішуються ідеологічні завдання, проблема несумісності бажання гармонізувати особисті почуття (романічний початок) із виконанням соціальних обов'язків (епічний початок). Найбільш відомим є роман про **Трістана та Ізольду**. Головними в романі є дві сюжетні лінії. Одна пов'язана з порушенням Трістаном та Ізольдою, котрі люблять один одного, етичних та соціальних норм. Їхня любов незаконна, оскільки Трістан – племінник і васал Марка, а Ізольда – дружина Марка. Трістан та Ізольда порушують феодалський, шлюбний, кровний закони та закон подяки. Друга лінія сюжету пов'язана з розумінням кохання як фатального почуття, здатного розвиватися лише за умови постійної роздвоєності душі героя, напруженості його душевного стану, усвідомлення ним протизаконності власних почуттів.

Завдання: спираючись на текст, що наведено, підготуйте презентацію на тему: «“Беовульф”: епос англосаксів (стародавніх англійців)»

Поема «Беовульф», створена наприкінці VII – першої третини VIII ст., є пізньою формою архаїчного епосу. У цій язичницькій у своїй основі поемі вже присутні елементи християнських поглядів, а в оцінці героєм своїх вчинків на перший план виходить соціально-моральне начало. Приміром, противник героя жахливий Грендель названий у тексті «язичником» і засуджений на пекельні муки, разом з тим він схожий на диявола. Не менш своєрідним виявляється і розуміння бога-творця в епосі англосаксів. Старозавітні компоненти нової релігії, більш зрозумілі недавнім язичникам, переважають над євангельським вченням про Сина Божого та про відплату за гріхи після смерті. «Беовульф» – твір про людину, яка дбає не про спасіння душі, а про затвердження в людській пам'яті своєї земної слави.

Plan of first part of «A Song of Beowulf»

1. The Danish king Hrothgar builds a large feast hall Heorot
2. A huge sea-monster Grendel The Man-Eater begins to appear in Heorot, kills and devour some of Hrothgar's warriors.
3. Beowulf comes to help Hrothgar, king of Danes.
4. Hrothgar gladly welcome Beowulf and his warriors.
5. Beowulf decides to fight Grendel
6. Beowulf closes in grapple with Grendel.
7. Grendel escapes and crawls off to his lair to die, leaving his arm in Beowulf's hands.
8. Grendel's mother comes to avenge her son.
9. Beowulf follows the Water Witch to her lair.
10. With a magic sword Beowulf kills the witch
11. Beowulf returns to Heorot. He is met with great joy.

Епічна поема починається з викладу історії «конунгів данських»: Скільда Скевінга, нащадків датського Беовульфа: сина Хальфдана, онуків Херогара, Хродгара, Хальга Добра і їх сестри, що стала дружиною шведського конунга (король у скандинавів). Конунг Хродгар вирішив збудувати «палаць для трапез, якого люди повік не бачили; там поділяв би він зі старими, з юними все, чим багатий був з милості Божої». Але ворог, що був відринутий «від роду людського», Грендель почав «розбій кривавий»: він приходив уночі в побудований королем палац і пожирав людей: «Так переслідував / датських ратників / привид диявольський, / чекав юних у засідках / і старих воїнів / рвав на частини, / з топій туманних / являвся вночі, – / хто знає, звідки / приходять мандрівники, / причетні таємниць / самого пекла! – / і множив муки / богоотверженець ... ». Це лихо тривало дванадцять років: «...не один раз, але багато разів / крав з Хеорта / родичів Хродгара, / сплячих дружинників / губив без жалю – / п'ятнадцять зжер він / чоловіків датських, / без інших / йому дісталось / людей на поживу...» Але впоратися з ним не могли. У тексті міститься таке пояснення безпорадності людей, приречених у жертву чудовиську Гренделю: «...молилися ідолам, / душогубителям, / і, віддаючи їм / жертви обітниці, / просили допомоги / і підкріплення – / то забобон, / обряд язичницький, / то поклоніння / владиці пекельному!»

Завдання: прочитайте та перекладіть уривок з тексту поеми; зверніть увагу на використання такого стилістичного засобу, як *алітерація*, для посилення інтонаційної виразності вірша

(The monster returns the next night)

Too loathsome and lasting. Not longer he tarried,
But one night after continued his slaughter
Shameless and shocking, shrinking but little
From malice and murder; they mastered him fully.

Герой епосу, молодий витязь із землі гаутів Беовульф, пам'ятаючи про допомогу Хродгара його батькові та матері, вирішує врятувати данів. Зі своїми воїнами він вирушає в дорогу. У першу ж ніч він вступає у поєдинок із Гренделем. Воїни спали глибоким сном, як заворожені. Один тільки Беовульф не спав, хоч це й коштувало йому неабияких зусиль. Він дивився на чудовисько з-під напівприкритих повік і бачив, як той розглядає сплячих воїнів, вибираючи собі жертву. Нарешті Грендель схопив одного з них, убив і відразу з видимим задоволенням почав пити живу кров. Потім він повернувся до Беовульфа, але герой схопив його лапу і так стиснув, що той заревів від болю. Почалася страшна сутичка між людиною та демоном. Будівля здригалася до самого фундаменту і будь-якої хвилини загрожувала розсипатися на порох. Сплячі прокинулися. Вони витягли мечі й кинулися на чудовисько, але їхня зброя відскакувала від лускатої шкіри Гренделя, не завдаючи йому жодної шкоди, і вони змушені були шукати притулку в далеких кутах, щоб ті, хто билися, їх не зачепили. Нарешті Грендель зрозумів, що не здолати йому цього разу воїна і що єдине, що йому залишилося, – рятуватися втечею. Він кинувся щосили, щоб звільнитися з могутніх обіймів Беовульфа, але одна лапа, вирвана з суглоба, так і залишилася в руках його супротивника. І тоді, з криком болю та люті, демон побіг у свій барліг, залишаючи кривавий слід.

Вождь гаутів стояв посередині зали, тримаючи в руках свою здобич. Промені сонця, що сходить, проникли в кімнату і висвітлили голову героя на кшталт німба. Його супутники стовпилися навколо нього і славили його силу та доблесть. Потім він прибив відірвану лапу над дверима зали і після цього підніс хвалу Всевишньому за те,

що той дарував йому сили протистояти чудовиську. Воїни схилили коліна поряд з ним і приєдналися до нього в захопленні та вдячності.

Але надто рано відсвяткували перемогу. Мати Гренделя, ще страшніше і сильніше чудовисько, почала свою помсту. Беовульф вирушив у її лігво, яке було глибоко під водою. Спочатку йому довелося вбити чудовиськ, які охороняли вхід у простір смерті. Далі надається опис битви Беовульфа з матір'ю Гренделя. Подолавши кордон між середнім світом людей і нижнім світом чудовиськ, «хляби, що вирують», «морські води», Беофульф потрапляє в межі «вод володарки». Жорстокість битви посилювалася тим, що зброя, створена людьми, не могла допомогти герою. Беовульфу довелося покладатися лише на власні сили. А потім Беовульф знайшов чудовий меч і розправився за його допомогою зі страшним чудовиськом («клинок – спадщина / давніх гігантів; / непорівнянний, / він був для смертного / зайве тяжок / у грі битв, / але вхопився / герой за черен, / посланець Скільдинга, / страху не знаючий, / з плеча вдарив / і зніс їй голову, – / шию розсікши, / розбивши хребтину, / пронизало лезо / плоть зломерзну; / тварюка видихла». Перенести меч нагору, в середній світ, Беовульфу не вдається: від нього залишився лише черешок після того, як на нього потрапила «кров зломерзких»: «клинок, як льодяник, / в руках став танути – / то було диво: / залізо плавалося, / подібно крижинам, / коли пута / зими на морі / руйнує Творець, / Долі Владика, / Король Часу».

Найважчою стала остання битва Беовульфа – з драконом. Вона відбулася вже після того, як Беовульф повернувся на батьківщину, здійснив ще багато інших подвигів, став королем гаутів і п'ятдесят років благополучно правив країною. Дракон, який охороняв стародавній «курганний скарб», якось виявив, що його скарби були розкрадені. Тому чудовисько вирішило мстити людям, спалювати їх та їхні оселі. Беовульф вийшов у бій із змієм і вбив його; але й сам втратив життя від отрути, випущеної чудовиськом у його рану. У цьому бою перемогти йому допомагає ще один воїн, вірний Віглаф.

Як бачимо, в описі битв Беовульфа проявляється **градація**: кожна наступна сутичка виявляється більш небезпечною для героя. Суть усіх цих битв полягає в спасінні світу від несучих смерть і руйнування чудовиськ. Тому можна зробити висновок про те, що епос «Беовульф»

заснований на міфі про культурного героя, який протиставляє хаосові свою силу.

Епос англосаксів «Беовульф» вплинув не тільки на літературу, але також неодноразово ставав основою художніх фільмів. Остання кіноверсія належить Роберту Земекісу, в головних ролях знялися Рей Вінстон, Ентоні Хопкінс, Джон Малкович та Анджеліна Джолі. У фільмі Земекіса акцент зроблено на внутрішній боротьбі, яку переживає герой, на моральній відповідальності людини за те, що відбувається. Трагічна провина Беовульфа, героя кінострічки, полягає в тому, що він не зміг подолати спокуси, підкорився магії чар чудовиська – матері Гренделя. Такого мотиву в самому епосі немає.

1.2.3. Розвиток думок про мистецтво слова в добу Середньовіччя

В християнському середньовіччі риторика набуває рис **гомілетики** у зв'язку з тією особливістю світосприйняття людини доби Середньовіччя, на яку ми звернули увагу раніше – його *теоцентричності*. «Гомілетика – християнська риторика, зосереджена на тлумаченні Біблії через проповідь чи повчальну бесіду»⁶. Таким чином, головною метою середньовічного оратора було спасіння душі слухачів. У першу чергу це стосується тих бесід, які проводив пастир, звертаючись до людей з поясненнями читаного ним під час служіння тексту Біблії. Вважалося, що сама проповідь надихалася від Духа Святого. Але пізніше (висловлювання Орігена, Тетрулліана, який обстоював права ірраціонально-«серцевого» начала) все частіше стали звучати думки про те, що добре освічений проповідник має певний простір для вияву власного «я». Надалі риторичне мистецтво європейського середньовіччя (гомілетика) розвивалося в річищі **патристики** (твори Отців Церкви у середньовіччі вважалися найважливішим після Святого Письма джерелом істин християнської віри)⁷. Ще одною принципово важливою рисою ораторського мистецтва доби Середньовіччя було дотримання ідеї **казуїстики** (відповідність змісту та форми проповіді характеру аудиторії – до кого звертаються: старі люди, чи діти; воїни чи ченці і так далі).

⁶ Абрамович С. Д., Чікарькова М. Ю. Риторика: навч. посіб. Львів: Світ, 2001. С. 51.

⁷ Абрамович С. Д., Чікарькова М. Ю., с. 54.

Завдання: прочитайте біблійну притчу про сівача і визначте, у чому полягає головна мета слова, від чого залежить його сприймання?

Ісус Христос, знаходячись в Капернаумі, прийшов на берег Галілейського озера. До Нього зібралось багато народу. Він увійшов у човен і сів, а народ стояв на березі, і з човна почав навчати народ притчами.

Ісус Христос сказав: «Ось вийшов сівач сіяти зерно своє, і коли сіяв, то одне впало при дорозі, і було потоптане, і птахи небесні подзьобали його.

А інше (зерно) впало на кам'янисте місце (де було мало землі); воно зійшло, але скоро всохло, тому що не мало коріння й вологи.

А ще інше впало поміж терня, виросло терня і заглушило його.

Інше ж упало в добру землю, і, коли зійшло, дало плід у стократ».

Потім ученики запитали Ісуса Христа: «Що означає ця притча?» А пояснення таке: Зерно – це слово Боже (Євангеліє).

Сівач – той, хто сіє (проповідує) слово Боже. Земля – серце людське.

Земля при дорозі, куди впало зерно, означає неуважних, розсіяних людей, до серця яких слово Боже не має доступу. Диявол легко викрадає і виносить його від них, щоб вони не увірували і не спаслись.

Кам'янисте місце означає людей непостійних і малодушних. Вони охоче слухають слово Боже, та воно не утверджується в їхній душі, і вони при першій спокусі, скорботі або гонінні на Слово Боже відпадають від віри.

Терня означає людей, у яких життєві турботи, багатство та різні пороки заглушують у душі Слово Боже.

Добра, плодюча земля означає людей з добрим серцем. Вони уважні до Слова Божого, зберігають його в добрій своїй душі і з терпінням намагаються виконати все, чого воно вчить. Плоди їхні – це добрі діла, за які вони сподоблюються Царства Небесного.

Завдання: прочитайте наступні висловлювання майстрів богословів, вчителів церкви та визначте, що, на їхню думку, є головною метою Слова.

«Багато зла чинить балакучість язика, а напроти, стриманість його – багато добра... Тож будемо постійно оберігати свої вуста, приставивши розум, як засів, не з тим, щоб вони були замкнені постійно, але

щоб відмикались у належний час. Бо іноді мовчання корисніше за слова, а іноді слова корисніші за мовчання» (Іван Золотоустий).

«Дерево, навіть і підрубане сокирою, знову зростається, і рана від стріли виліковується і заростає. Але стріла словесна незцілима, адже вона потрапляє в саме серце» (Іван Дамаскін).

Тема 3. НОВИЙ ЧАС В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЛЮДСТВА

Категорію «Новий час» для позначення історико-культурної епохи в процесі розвитку цивілізації було введено в ужиток італійськими гуманістами в XV–XVI століттях. З допомогою цієї категорії розмежовувалися етапи історії людства: давнина – середні віки – новий час. Однак досі вчені не знайшли єдиної точки зору на хронологічні рамки Нового часу. Якщо вважати, що це етап в історії людства між Середньовіччям та Новим часом, до нього слід включити Відродження. Якщо ж вести відлік від наукової та світоглядної революції, то його початок – у XVII столітті. Наукова революція, що ознаменувала початок нової епохи, пов'язана з іменами Миколи Коперника, який обґрунтував ідею геліоцентричності Всесвіту; автора твору «Зоряний вісник» професора Падуанського університету Галілео Галілея, який сконструював телескоп і з його допомогою побачив, а пізніше описав зовсім нову картину Всесвіту, в якій є міріади зірок; Вільяма Гарвея, який відкрив систему кровообігу і тим самим започаткував перетворення в галузі медицини; Френсіса Бекона, який обґрунтував індуктивний метод пізнання явищ природи; Рене Декарта, який розробляв питання методології наукового пізнання і стверджував, що тільки розумова діяльність є обов'язковим елементом життєдіяльності людини (*cogito ergo sum*), Ісаака Ньютона, який математично обґрунтував картину нової світобудови.

З точки зору характеру світорозуміння, яке визначило і літературу Нового часу, це епоха **антропоцентризму**, що змінив космоцентризм античності і теоцентризм Середньовіччя.

У художньому плані епоха Нового часу включає такі стилі, методи, художні напрями, як бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм. З цією епохою пов'язане формування категорії «художність», що знаходиться у безпосередньому зв'язку із утвердженням цінності мистецтва самого по собі, а не у зв'язку з виконанням ним позаестетичних функцій (виховання, навчання, вплив на політичні процеси тощо). У Новий час митець слідує не стилю епохи (певним канонам), а створює свій власний стиль, проявляє себе в першу чергу як творча індивідуальність.

1.3.1. Відродження (Ренесанс)

Відродження – перехідний етап в процесі розвитку європейської культури від Середньовіччя до Нового часу. Його початок припадає на XIV століття. Назву (ренесанс) ввів у вжиток у XVI столітті італійський історик мистецтва Дж. Вазарі, маючи на увазі повернення людства до античної спадщини, коли на філософські та літературні твори давніх греків і римлян стали дивитися як на зразки. Але подалі відродження почали тлумачити як час розквіту творчої активності людини у політиці, пізнанні природи та різних частин світу, культурі. В ідейному житті цього часу зароджується такий принцип, як **гуманізм**. Спочатку гуманістами називали вчених, котрі займалися небогословськими науками. Пізніше гуманістичною стали вважати думку про те, що найвищою цінністю є людина. Характеризуючи гуманістичний світогляд, треба почати з **антропоцентризму**, який полягає у тому, що при формальному збереженні традиційно-християнського тлумачення «великого ланцюга буття», у центрі світобудови опиняється людина. Специфіку **гуманізму** визначили такі риси: «1) моральна та субстанціальна “реабілітація” природи і разом з нею і через неї – природи самої людини – тенденція, що завершилася кінцевим обожнюванням природи як такої та визнанням гармонійної єдності тілесного та духовного начал людини; 2) висування на перший план *особистого і діяльного* як підстав розуміння категорії “гідність”, “чеснота”, (virtus); 3) радісне світосприйняття, вимога повноти життя – усіма почуттями, всіма здібностями, гармонія розуму та пристрастей. Відтепер природа постала осередком краси, джерелом радості, втіленням повноти та гармонії творіння; її постійний порядок виключає будь-який вплив на неї зов-

нішніх сил. Її призначення – служити людині, а людини – як складової природи – бути її хранителем»⁸. Особливість цієї культурно-історичної доби Б. Б. Шалагінов позначив наступним чином: «У новітні часи утворюється *синтез* античного життєлюбства із середньовічною духовністю. Проте і життєлюбство, і духовність не були простим повторенням античних і середньовічних, тим більше їх механічною сумою. Синтез полягав у відкритті *позастанової* цінності людини. Почали вважати, що людина має свою вищу (духовну) природу, яка є її особистим надбанням, незалежно від її місця в громадській ієрархії. У ранній період Відродження, зокрема у більшості новел Боккаччо, ця висока природа виявляється у людині ще стихійно, неосмислено; але в окремих його новелах герої усвідомлюють її як головний стрижень своєї особистості та свідомо обстоюють. (...). У пізній період, у драмах Шекспіра, у «Дон Кіхоті» Сервантеса, обстоювання героєм своєї автономної внутрішньої природи всупереч офіційному статусу стає основою гострих колізій»⁹.

Не менш важливим завоюванням Ренесансу як культурно-історичної епохи стало подолання середньовічної замкненості. Це стосується не лише розмикання кордонів між окремими маєтками, містами, коли у людей зародився інтерес до того, хто і як живе за межами їхнього поселення чи міста, стала свідомою необхідність подорожувати, спілкуватися, обмінюватися, але й і до сприйняття творів літератури та мистецтва – одна і та ж п'єса, поема виявлялися близькими і зрозумілими людям різних соціальних груп, різних занять.

Є. М. Черноіваненко наступним чином окреслив головні ознаки європейської літератури епохи Відродження:

- неприйняття духовної диктатури церкви та феодальної ідеології;
- глибокий інтерес до античності та активне освоєння її досвіду;
- утвердження ідеї людської індивідуальності;
- здійснення цієї ідеї у розвитку форм авторської свідомості в літературі та у зображенні літературного героя як наділеного рисами індивідуальності;

⁸ Барг М. А. Епохи та ідеї. С. 231–232.

⁹ Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX сторіччя. Історико-естетичний нарис. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 216.

- вияв у літературі ідей ренесансного гуманізму;
- затвердження принципів ренесансного реалізму;
- зародження та розвиток психологізму в літературному мисленні;
- розвиток новели як пізньосередньовічного міського оповідання;
- розвиток роману сучасного типу¹⁰.

Деякі дослідники вважають за можливе визначати раннє відродження як окремий етап розвитку історії літератури – передвідродження, коли на зміну середньовічному духовному закріпаченню людини прийшла нова, гуманістична ідеологія з її вірою в людину, інтересом до її почуттів, поетизацією простої людини.

Найяскравішими творцями цього раннього етапу відродження були *Гвідо Кавальканті, Франческо Петрарка, Данте Аліг'єрі*.

Данте Аліг'єрі народився у Флоренції у 1265 році у дворянській родині. Він отримав хорошу освіту. Його перший твір – книга **«Нове життя»**, у якій виражено переживання поетом любові до Беатріче Портінарі. Основне ядро «Нового життя» становлять вірші. Центральна (третя) частина є поетичним апофеозом коханої Данте. Беатріче для поета – і земна жінка, яка ходить вулицями Флоренції, і водночас не просто жінка. Данте наполегливо підкреслює причетність земної Беатричі до трансцендентного світу:

Любов говорить: «Дочка праху не буває
Так разом і прекрасна і чиста...»
Але глянула – і вже твердять уста,
Що в ній Господь нетутешній світ виявляє...

Смерть Беатріче сприймається героєм як космічна катастрофа, яка зачіпає все людство. Так земне почуття (любов) в «Новому житті» Данте виявляється тотожним релігійному, оскільки обожнюється людина.

Головним твором Данте вважається його поема **Божественна комедія**, яку було завершено незадовго до смерті поета. Тут представлена найширша картина уявлень Данте про світ. Поема задумана в середньовічному жанрі *видіння*. У ній розповідається про подорож героя загробним світом. Головний спосіб художнього узагальнення в

¹⁰ *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. праць. Одеса: Маяк, 2004. Вип. 13. С. 9–10.

поємі – символізація. Герой ніби заблукав у темному лісі (образ лісу тут символізує помилки та гріховні звичаї).

На півшляху свого земного світу
Я трапив у похмурий ліс густий,
Бо стежку втратив, млою оповиту.

О, де візьму снаги розповісти
Про ліс листатий цей, суворий, дикий,
Бо жах від згадки почина рости!

Над смерть страшну гіркіший він, великий, –
Але за благо те, що там знайшов,
Повім про все, що в пам'ять взяв навіки.

Недобре тямлю, як постав цей схов,
Бо сонність так оволоділа мною,
Що з певної дороги я зійшов.

Я опинивсь під пагорба стіною,
Яким кінчався неширокий діл,
Де острах ліг на серце пеленою.

Я вгору глянув і побачив схил,
Вже убраний у сонячне проміння,
Що надає людині свіжих сил.

Тоді помалу уляглось тремтіння,
Що не давало спокою мені
Всю ніч, коли блукав між страховиння.

Як той, хто у задишці голосній
На сушу вийшов, піною укритий,
І озирає вири навісні, –

Так і мій дух, не скінчивши летіти,
Зирнув назад і стежку оглядав,
Яка не дозволя нікому жити.

Тут йому з'явився незнайомець, який виявився духом духовного вчителя Данте – давньоримського поета Вергілія. Дух Вергілія у поємі

є символом світської (нецерковної) науки. Він рятує поета від трьох звірів (лева, пантери та вовчиці), які перегородили тому дорогу. Ці звірі є символами трьох гріхів: владолюбства, честолюбства та жадібності. Після цього Вергілій проводить Данте через пекло та чистилище, вказуючи йому шлях до спасіння душі. Далі – по раю – Данте веде його кохана Беатріче. У поемі, на відміну «Нового життя», Беатріче – не земна жінка, а символ богослов'я, релігійної віри. З раю Данте виходить на землю.

Поема ділиться на три частини: «Пекло», «Чистилище» та «Рай». Данте назвав її «комедія», оскільки так у його епоху називали будь-який твір із сумним початком (пекло) та радісним кінцем (рай). Епітет «Божественна» був пізніше доданий до назви поеми її шанувальниками.

Потойбічний світ Данте зображує як внутрішню сферу землі. На воротах пекла страшний напис: «Залиш надію кожен, хто сюди входить!» Пекло має форму гігантської вирви, що складається з дев'яти кіл. У кожному колі карається певний злочин: чим нижче та вужче – тим важче злочин і страшніше його кара. У пеклі перебувають померлі нехрещеними, а також ті, котрі віддавалися гріховному кохання, брехуни, віщуни, зрадники. У центрі землі, нижчій точці пекла, знаходиться Люцифер – ангел, що повстав проти Бога. Махаючи крилами, він льодить дев'яте коло. У трьох своїх пащах він дробить найбільших зрадників – Юду, який зрадив Христа, і вбивць Юлія Цезаря – Брута і Касія (зрада Христу та імператору – найстрашніші гріхи).

Чистилище знаходиться на високій горі. Воно складається із семи кіл. Тут знаходяться ті, хто вчинив за життя легкі гріхи, тому їхні страждання тимчасові, вони потрібні для подальшого очищення. Рай розташований на дев'яти галузях неба. Праведники в раю розміщуються на тій чи іншій планеті залежно від своїх нагород.

Безпосередньо доба Відродження (Ренесансу) представлена творчістю Джованні Боккаччо, Франсуа Війона, Франсуа Рабле, Себастьяна Бранта, Джефрі Чосера, Томаса Мора. Вершини літератури епохи Відродження – творчість Вільяма Шекспіра та Мігеля Сервантеса. Рік смерті цих двох художників (1616) вважається кінцем епохи Ренесансу.

Незважаючи на те, що в центрі уваги художників Ренесансу – можливості людини, що нарешті розкріпачилася, яка вірить у власні

сили, їх твори не вільні від трагізму. Трагічні мотиви в творчості митців Відродження були викликані у першу чергу усвідомленням про те, що індивідуалізм граничить із вседозволеністю.

Одне з найважливіших явищ літератури доби Відродження – формування жанру **шахрайського роману, чи пікарески**. В основі сюжету пікарески – історія формування характеру героя, точніше, його пристосування до життєвих обставин, коли спочатку чужий і ворожий світ стає «своїм» для героя-шахрая. Серед найбільш відомих, таких, що вплинули на подальший розвиток літератури, творів цього жанру слід назвати анонімне **«Життя Ласарільо з Тлормеса та його біди та нещастя» (1554)**. Роман складається з прологу (в ньому оповідач пояснює мотиви, що спонукали його написати історію на незначну тему «низьким» стилем) і семи розділів, з яких читач дізнається про народження героя (на млині біля річки Тормес), його дорослішання і, нарешті, його одруження на коханці архіпросвітера та отримання ним завдяки цьому місця на «державній службі» – він стає глашатаєм у Толедо. Історія дорослішання героя – ланцюг його служіння у різних людей – сліпця (Ласарільо був його поводитирем), скупого священика, жебрака ідальго, ченця, проповідника-шарлатана, мандрівного торговця...

Трагізм світосприйняття людини доби Відродження простежимо на прикладі творчості Вільяма Шекспіра.

От як внутрішню боротьбу Гамлета, героя його трагедії, коментує Б. Б. Шалагінов: «Шекспір зіштовхує Гамлета з персонажами, які чинять в аналогічних ситуаціях так, як ім. *належить* чинити за їхнім офіційним статусом. Це персонаж із монологу актора, античний герой Пірр, який мстить за смерть батька – Ахіллеса, не вагаючись ні хвилини, бо такий вчинок визначений його родовим обов'язком. Юний принц Фортінбрас мстить за образу свого батька – старого норвезького короля, бо такого вчинку вимагає від нього кодекс лицарської честі. Лаерт покладається на авторитарне начало – слово і владу короля, а чисто людська симпатія до Гамлета на цей час відступає для нього далеко на задній план. Показовий фінал трагедії: Гамлет передає всю владу Фортінбрасові, бо той не буде вагатися між двома природами людини, як Гамлет, а буде робити тільки належне.

Гамлет-месник опиняється перед необхідністю діяти не відповідно до традиції чи офіційного статусу (до того ж, за сюжетом, він у нього на даний момент вельми сумнівний), а *вільно*, відштовхуючись лише від власного сумління. Він перебирає відповідальність за свій вчинок *на себе персонально*. Тож його внутрішня природа, фактично, вища трансцендентна природа людини як створіння Божого, волає проти вбивства. Цю нерішучість він не може перебороти до самого кінця. Оскільки він переконується, що розірвано *всі зв'язки* між ним і коханням, дружбою, материнською любов'ю і що цей розрив набуває *трагічної незворотності* як віковичний розрив між природним єством і офіційним статусом, то це робить його головну життєву мету – помсту за смерть батька – в його власних очах марною і непотрібною, а його самого з огляду на те – трагічним героєм»¹¹.

Найвідомішою постаттю ренесансу в Іспанії був **Мігель де Сервантес**. Серед його творів – сонети, елегії, близько 30 п'єс, прозаїчні твори. Він вважається творцем нового гумористичного роману, що погубив лицарську романтику – «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» (1615). Це книга, яка складається з двох частин. У першій частині 52 розділи, у другій – 74 (усього – біля 700 сторінок). Вони включають опис трьох виїздів Дон Кіхота. Форма роману дуже проста: тут чергуються новели про трагікомічні пригоди героя та вставні новели з цілком самостійним змістом.

Ставлення автора до героя неоднозначне, бо він і осміює героя, і співчуває йому. Осміює застарілі й тому кумедні звичаї і ритуали лицарства, вигадливу мову і склад мислення, та водночас віддає належне його людяності й гуманній меті, кодексу честі і високій моралі. Художній світ роману визначає *іронія*. Його Дон Кіхот, з одного боку, людина незламна, непохитна. А з іншого – самотня, не може повністю реалізувати себе в оточенні, на її долю випадають тільки страждання.

Завдання для самостійної роботи (тема: Література Відродження)

1. СОНЕТИ В. ШЕКСПІРА

Прочитайте текст 66 сонету Вільяма Шекспіра і виконайте завдання:

¹¹ Шалагінов Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX століття. С. 195–196.

1. Знайдіть в тексті такий художній засіб, як анафора. Поясніть її роль в тексті. Зверніть увагу на назву сонета: з яким словом у назві безпосередньо пов'язана анафора?

2. Які ознаки дійсності називає герой твору? Як він до них ставиться?

3. У чому він бачить вихід із свого розладу з дійсністю?

4. Чому він відмовляється від смерті? Прокоментуйте останні два рядки кожного з перекладів сонета 66: який переклад, на вашу думку, ближче до оригіналу?

5. Охарактеризуйте образ ліричного героя сонета: що це за людина?

6. Порівняйте героя цього сонета В. Шекспіра с героєм сонетів Петрарки: що їх зближує? У чому виявляється їхня несхожість?

Sonnet 66

Tired for all these, for restful death I cry
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgrac'd,
And strength by limping sway disabled
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

(Sonnet 66 in modern English)

Exhausted with the following things I cry out for releasing death: for example, seeing a deserving person who has been born into poverty; and an undeserving one dressed in the finest clothes; and someone who shows trustworthiness wretchedly betrayed; and public honour shamefully bestowed on the unfit; and unblemished goodness forced into bad ways; and genuine perfection unjustly disgraced; and conviction crippled by corruption; and

skill suppressed by those with the power to do it; and stupidity restraining the advance of knowledge; and simple truth being dismissed as simplistic; and good taking orders from evil. Exhausted with all these things I want to escape, except that by dying I would be abandoning my love.

Переклади 66 Сонету українською

Переклад Д. Павличко	Переклад І. Франка
Я кличу смерть – дивитися набридло На жебри і приниження чеснот, На безтурботне і вельможне бидло, На правоту, що їй затисли рот, На честь фальшиву, на дівочу вроду Поганьблену, на зраду в пишноті, На правду, що підлоті навдогоду В бруд обертає почуття святі, І на мистецтво під п'ятою влади, І на талант під наглядом шпики, І на порядність, що безбожно краде, І на добро, що в зла за служника! А від всього цього помер би нині, Та як тебе лишити в самотині?!	Не раз я кличу смерть, бо нужно бачить в світі, Як ходить працівник в жебрацькому лахмітті, А капосне ніщо блищить у пишнім строю, А вірність щирая, знай, б'ється з клеветою. Як славу має й честь, огида і облуда, А чистоту он там сквернить насилля дике, Як честь ганьбить ось стовпище велике, А власть над всіма зла, як на очах полуда. Перед надсилою художество німіє, А дурень мудрому відмірює права, І правда спутана, безпомічна дуріє, А добрий в найми йде, а ледар ужива – Умер би! Ні, держусь тривогою одною: Як я умру, й любов моя умре зі мною.

Левині пазурі притуплюй, з пащі Тигриної, о часе, зуби рви, Руйнуй всі витвори землі найкращі І фенікса спали в його крові, Спустошуй світ, і радощі, і горе, Людські утіхи знищуй без жалю, Хай твій леміш всю землю переоре, Що хоч роби, – лиш про одне молю: У злобі не карбуй чола ясного Моєму другові своїм різцем. Хай врода образу його земного Для всіх віків залишиться взірцем. Проте роби, о часе, все найгірше, – Я збережу його в безсмертнім вірші.	Немов актор, що, збившись із ролі, Затнувся на слові, з остраху мовчить, Чи як шаленець, на коротку мить, Упавши в лють, німіє мимоволі, — Отак і я забув про цілий світ, Мовчу, в любовному блаженстві млію. Мого чуття важкий солодкий гніт Закрив уста і поневолив мрію. Хай погляд мій іде замість послів Безмовним вісником палкого серця, – Він – лицар кращий на любовнім герці, Аніж полки гучних і пишних слів. Учись читати писане без мови, Очима слухать вісника любові.
---	--

Сонет 117

Accuse me thus: that I have scanted all
Wherein I should your great deserts repay,
Forgot upon your dearest love to call,
Whereto all bonds do tie me day by day;

That I have frequent been with unknown minds
And given to time your own dear-purchased right
That I have hoisted sail to all the winds
Which should transport me farthest from your sight.

Book both my wilfulness and errors down
And on just proof surmise accumulate;
Bring me within the level of your frown,
But shoot not at me in your waken'd hate;

Since my appeal says I did strive to prove
The constancy and virtue of your love.

Переклад сонету 117 (дослівний)	Художній переклад сонету 117 (Дмитро Паламарчук)
Звинувачуй мене так: що я знехтував усім, чим повинен був відплатити за твої великі заслуги, забував волати до твоєї дорогоцінної любові, до якої всі пута прив'язують мене день за днем; що я часто бував з чужими, і дарував часу твоє дороге куплене право на мене; що я підставляв вітрило всім вітрам, які несли мене далі з твоїх очей; запиши в звинувачення і мою норавливість, і мої помилки, і до вірних доказів додай здогади; візьми мене на приціл свого невдоволення, але не стріляй у мене своєю розбудженою ненавистю, бо моя апеляція каже, що я всім цим тільки намагався довести постійність і чесноту твоєї любові.	Суди мене, що був скупий у всьому, Твоїм щедротам загубивши лік, Що занедбав стежки до твого дому, З яким душею зв'язаний навік. Що на любов тобі належним правом З чужими я ділитися посмів, Своїм вітрилам дозволяв лукавим Нести мене до інших берегів, Бичуй мене, кляни мою сваволлю, Моїх учинків непростенний гріх, Карай мене судом очей своїх, Лише презирством не причишай болю! Суди мене, злочинного, стократ, Твоя любов – мій добрий адвокат.

Як, на вашу думку, герой Шекспіра сприймає кохання? Чи протиставляє він земне (тілесне) небесному (духовному), як герой сонетів Петрарки?

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

«Гамлет, принц Данський»

Питання в тому: бути чи не бути,
Чи у думках шляхетніше страждати,
Каміння й стріли долі нависної
В собі тримати, чи, піднявши руки,
Спинити море труднощів. Заснути
І сном мерців сказати: ми скінчили
Боління серця і мирські турботи,
Що їх спадкує тіло. Це – потреба
Здійснити бажане – померти, ні, заснути.
Заснути і, можливо, бачить сні.
Але ж які вони по смерті будуть,
Коли, струсивши пил земний з чобіт,
Одержимо жаданий відпочинок?
Що створює трагедію з життя,
Хто стерпить штурхани і кпини часу,
І панську кривду, і героя зверхність,
І муки ненависного кохання,
Зневагу прав, законів уникання,
Презирство клерків, глузування черні,
Коли спокою можна досягнути,
Зблиснувши лезом? Хто терпіти буде
Тягар свого солоного життя,
Коли б не страх, а що там після смерті?
Країна невідома – та межа,
Із-за якої вороття немає.
Це змушує терпіти біди наші,
Замість летіти до незнаних меж.
Тож з нас сумління робить боягузів,
А справжній колір вироку такий,
Що хворобливість – млявих дум відбиток,
А вчинки – вияв миті нетривкої.
І значить все на світі – лиш омана,
Що губить назву дії... Ти тепер,
Офеліє, квіт ніжний, німфо, знаю,
Мене в своїх молитвах пам'ятаєш.
(Переклад О. Тільної)

To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and, by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. Soft you now!
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.

Питання:

- 1) які варіанти поведінки Гамлет бачить перед собою;
- 2) яке його ставлення до кожного з цих варіантів;
- 3) що він обирає для себе і чому;
- 4) як у його рішенні виразилося визнання трагізму долі ренесансною людиною?

«Макбет»

Трагедія починається з того, що Макбет як вірний васал короля Дункана мужньо поводить у битві, перемагає, а потім він, і його друг Банко зустрічають трьох відьом, які віщують про майбутню велич Макбета. Про все це він пише своїй дружині Леді Макбет. Звернемось до сцени, в якій Леді Макбет читає його листа. Скажіть, якою людиною виявляється Макбет у цьому листі (що для нього є найдорожчим)? Як до Макбета ставиться його дружина? Про які протиріччя його натури каже вона? Якою людиною вона є? Як вона збирається впливати на Макбета? Про що вона мріє? Що вона планує, коли дізнається про приїзд в їхній замок короля Дункана?

...*Леді Макбет* «Вони мене перестріли в день перемоги, і я незабаром пересвідчився, що знання у них вищі за людські. Я запалав бажанням розпитати їх докладніше, але вони розтанули в повітрі.

Не встиг я отямитись, як з'явилися посланці від короля і привітали мене кавдорським таном, титулом, що ним незадовго до того мене вшанували оті віщі сестри, пророкуючи мені ще більшу велич словами: “Макбете, славен будь, король майбутній!” Вважаю за обов’язок сповістити про це тебе, найдорожча співучаснице мого величчя, щоб ти, бува, не втратила належної тобі радості, не відаючи про ту велич, яка на тебе чекає. Збережи це в своєму серці і до зустрічі».

Гламиський ти й кавдорський тан і станеш
Тим, що провіщено тобі. Одначе
Всмоктав ти надмір людяності разом
Із молоком, щоб вибрати шлях короткий.
Ти честолубний і величчя прагнеш,
Але без злочину зійти бажаєш
На висоту й, невинним залишившись

І чесно гравши, виграти обманом.
Ти чуєш клич: «Зроби – і все твоє!»
І стримує тебе лиш тільки страх,
Але не небажання! йди сюди –
Свій дух тобі я в ухо увіллю
І владним словом знищу перепони
Поміж тобою й золотим вінцем.
Що доля ним і сили надприродні
Тебе вінчали.

(...)

І крук на мурі
Захрип, прокаркавши про цей фатальний
Приїзд Дункана в замок. Духи смерті,
Сюди, до мене! Стать мою жіночу
Змініть, від голови до п'ят наситьте
Злобою лютою, згустіте кров,
Не допускайте жалощів до серця,
Щоб наміру жорстокого мого
й рішучості незламної природа
Не похитнула каяттям. До персів
Моїх прилиньте, оберніть у жовч
їх молоко, о демони убивства,
Хоч де б ви злу служили. Темна ноче,
Зійди, вповита хмурым димом пекла,
Щоб ніж тих ран, яких завдасть, не бачив,
Щоб небо, розірвавши мли покрови,
Не закричало: «Стій!»
Входить Макбет.
Великий тане
Кавдору і Гламісу, потім – більший!
З нікчемної сучасності мене
Твій лист підніс на височінь, і от
Живу майбутнім я.
Макбет Моя любове,
Дункан приїде на ніч.

Леді Макбет А коли

Від'їхатъ має?

Макбет Завтра.

Леді Макбет О, ніколи

Йому того вже «завтра» не побачить!

Твоє обличчя, тане мій, мов книга,-

В нім дивні речі можна прочитати.

Щоб обдурити всіх, сам будь як всі,

Надай привітності очам і мові,

Безвинним квітом стань, під ним змією

Згорнися. Гостя ти зустрінь привітно

І покладись на мене цієї ночі,

Щоб ночі й дні ми на чолі держави

Пили солодкий плин шаноби й слави.

Макбет Про це пізніше.

Леді Макбет Будь веселим, гречним:

Хто хмурий, той здається небезпечним.

Все інше я беру на себе.

Прочитайте монолог Макбета, чому він боїться вбивати свого короля? Що тут головує – мораль, порушення долі васала, страх земного суду або страх посмертного суду? Як на його сумніви реагує Леді Макбет? На що вона надихає Макбета?

Макбет Якби кінець був усьому кінцем,

То чим скоріш би сталось це, тим краще.

Якби убивство наслідків не мало

І закінчилося одним ударом,

Що все назавжди розв'язав би тут,

На міліні в просторах вічних часу, –

Тоді могли б ми ризикнуть блаженством.

Та суд чекає нас і в цьому світі.

Кривавий злочин завжди до злочинця

Вертається: холодне правосуддя

Дає нам випити отруту нашу.

Король подвійну має охорону:

Як родич і підданий, я повинен
Сам захищати його. Я ще й господар
І мушу двері від убивць замкнути,
А не самому йти з ножом. До того ж
Владарював Дункан так милосердно,
Тримав так чисто свій високий сан,
Що, наче ангели сурмоязика,
Його чесноти закричать про помсту;
Жаль – голе немовля на крилах вітру
Чи херувим небесний на баскому
Коні – дихне всім в очі вість жахливу,
Та сльози вітер зливою зупинять.
Не маю чим я намір свій острожить –
Тож честолюбство, здибившись на мить,
Враз валиться з сідла.

Входить леді Макбет.

Ну, що нового?

Леді Макбет Вечерять він кінчає. А чого
Ти вийшов?

Макбет Він питав про мене?

Леді Макбет Звісно.

Макбет Мабуть, покинути цю справу треба.

Він так ушанував мене, що славу

Здобув я золоту в очах народу.

Похизуватись би в новім убранні, –

Скидати його не притьмом.

Леді Макбет Чи не був

Твій намір п'яний і тепер, проспавшись,

Блідий, зелений, на свою рішучість

Ледь поглядає? Відтепер такої ж

Я думки й про твою любов. Чи ти

Таким сміливцем бути не можеш в ділі,

Як на словах? Чи хочеш ти придбати

Те, що вважаєш якнайвищим благом,

І боягузом жити свідомо? Може,

«І хочеться, і колется», як кішці
В отім прислів'ї?
Макбет Годі вже, мовчи!
Я смію все, що можуть люди сміти.
Хто сміє більше, той вже не людина.
Леді Макбет Який же звір штовхнув тебе свій намір
Розкрити мені? Тоді ти був людина
І станеш нею більше, як посмієш
Рішучий крок зробить. Нагоду слухну
Ти так хотів собі створити, й ось,
Коли нагода трапилась сама,
Ти відступаєш. Груддю годувала
Я немовля і знаю, як це любо,
Коли воно всміхнеться, але з ясен
Беззубих вирвала б я свій сосок
І голову дитяті розтрощила б,
Коли б клялась, як ти.
Макбет А як не вийде?
Леді Макбет Не вийде?! Лиш одвагу ти напруж,
І вийде все. Коли Дункан засне
(А це настане швидко – натомився
З дороги він), двох спальників його
Так брагою й вином я почастую,
Що випарю в них пам'ять – стража мозку, –
їх розум перегонним кубом стане.
Коли ж тіла їх у свинячій сні
Лежатимуть, мов трупи бездиханні,
Ми зробимо з беззахисним Дунканом
Все, що захочемо, й на п'яних слуг
За гріх усю провину складемо.

Макбет вже після ланцюга злочинів (вбивств заради влади) знову зустрічається з відьмами. У чому сенс цієї зустрічі – яку частину душі Макбета (страх покарання або рішучість у здобутті влади) посилюють у ньому відьми? Про які умови втрати Макбетом влади кажуть відьми і примари?

Всі Слухай і мовчи.

3-й привид Будь сміливий як лев і гордий стань,

Не бійсь ні заколотів, ні повстань.

Ніхто Макбета не здолає, доки

На Дунсінанський пагорок високий

Не зрушить ліс Бірнамський.

Макбет Не бувати

Цьому повік. Дерев не солдати –

Хто лавами накаже їм іти?

Схиліться ж долу, змови і бунти,

Адже Бірнамський ліс ще не рушає.

Царюй, Макбете, – в супокої має

Твій шлях земний під сяєвом вінця

Тривати до природного кінця.

Підсумок: Подумайте, чому «Макбет» за жанром – трагедія?

1.3.2. Бароко

Хронологічні межі бароко у світовій культурі – з кінця XVI до кінця XVIII століття, але переважно це XVII століття. На сьогодні ще до кінця не визначено походження терміна бароко. Можливо, від іспанського слова *barroco* – «дивовижний», «фантастичний»; можливо, від португальського *perolla barroca*, що означає «перлина неправильної форми» і вказує на порушення традиційного, норм; існують також інші версії. Термін було впроваджено (головним чином, до архітектури) діячами епохи класицизму (у XVIII столітті), які вкладали в нього негативний зміст: неприродне, фальшиве, неестетичне. Аж до XIX століття зберігалось неприйняття мистецтва бароко. Наприклад, італійський історик і теоретик мистецтва Франческо Міліція писав, що мистецтво бароко «говорить тією ж мовою, що й Ренесанс, але диким його діалектом». Перші серйозні дослідження мистецтва бароко з'явилися лише наприкінці XIX століття.

В історії культури бароко було і стилем, і культурно-історичною епохою. Якщо ми говоримо, що це був **стиль**, ми маємо на увазі, що бароко притаманні певні формальні естетичні ознаки. А саме:

- поєднання античної класики із середньовічною готикою;
- поєднання прагнення до правдивого відтворення дійсності із захопленням містичним, фантастичним, уявним;
- поєднання підкресленої чутливості зі схильністю до аскетизму;
- злиття простоти, лаконізму мови мистецтва з граничною ускладненістю форм;
- поєднання абстрактної символіки з правдивим трактуванням деталей.

Не менш важливими були також монументальність та універсальність образів, тяжіння до всеосяжності явищ життя, підкреслена експресія, надмірна декоративність, різкі контрасти масштабів, матеріалів, фактур, світла та півтінь, тяжіння до дисонансів.

У той же час є підстави говорити про бароко як про окрему **культурно-історичну добу**, оскільки це було явище світоглядного характеру, що поширювалося на різні сфери духовного життя – філософію, мораль, етику. У добу бароко склалася власна концепція світу та людини.

Це була епоха сенсаційних наукових відкриттів, що перевернули уявлення людей про світ та місце у ньому людини. Але й тут очевидні протиріччя: бароко – з одного боку, це була епоха розквіту астрономії, природознавства, математики, але з іншого – і розквіту теології також. Одночасно це була доба великих вчених (Бруно, Галілей, Кеплер, Ньютон), філософів (Монтень, Бекон, Декарт, Гоббс, Паскаль, Локк, Спіноза, Лейбніц) і великих містиків (Якоб Бьоме).

Центральна парадигма епохи бароко – світ як надзвичайно складне, загадкове явище. Він набагато більш таємничий, ніж це уявлялося мислителям епохи Відродження. Фокус уваги перемістився з людини на реальність за межами цієї людини, на самодостатність та руйнівні сили цієї реальності. Реальність домінує над людиною, підкорює та підкоряє її собі. Людина ж розкривається не через активну самореалізацію (як в епоху ренесансу), а через напружене протистояння дійсності, у спробі осмислити її, інколи ж – просто пристосуватися до неї.

Світосприйняття людини доби бароко можна уявити собі в процесі читання «Думок» (1657–1658) французького вченого і філософа Блеза Паскаля.

Завдання: прочитайте фрагменти «Думок» Паскаля, що стали афоризмами, і подумайте, що було причиною песимізму і підґрунтям ентузіазму цього мислителя.

Що ж це за химера – людина? Яка дивина, яке чудовисько, який хаос, яке поле суперечностей, яке диво! Суддя всіх речей, безглуздий земляний черв'як, хранитель істини, стічна яма сумнівів і помилок, слава і сміття всесвіту.

Вся наша гідність – у здатності мислити. Тільки думка підносить нас, а не простір і час, в яких ми – ніщо. Постараємося ж мислити гідно – в цьому основа моральності.

Ми ніколи не живемо сьогоднішнім, все тільки передчуваємо майбутнє і квапимо його, немов воно спізнюється, або закликаємо минуле і намагаємося його повернути, ніби воно пішло надто рано. Ми так нерозумні, що блукаємо в часі, який нам не належить, нехтуючи тим єдиним, що нам дано.

Коли я думаю про короткий термін свого життя, яке поглинає вічність, до і після нього, про крихтний простір, який я займаю, і навіть про те, що бачу перед собою, загублений в нескінченній протяжності просторів, мені невідомих і не відаючих про мене, я відчуваю страх і подив. Чому я тут, а не там? Адже немає причини, чому б мені опинитися скоріше тут, ніж там, чому скоріше зараз, ніж тоді. Хто мене сюди помістив? Чисю волею і владою призначено мені це місце і цей час?

Людина – всього лише тростинка, найслабша у природі, але це тростинка мисляча. Не потрібно ополчатися проти неї усьому всесвіту, щоб її розчавити; хмарки пара, крапельки води достатньо, щоб її вбити. Але нехай всесвіт і розчавить її, людина все одно буде вище свого вбивці, бо вона знає, що вмирає, і знає перевагу всесвіту над ним. Всесвіт нічого цього не знає. Отже, всю нашу гідність укладено в думки.

Якщо в центрі уваги в епоху Ренесансу був пройнятий пристрасстю **вчинок** людини, то в епоху бароко центром стає пристрасність **роздумів** людини, оскільки опорою людини в чужому та повному таємниці зовнішньому світі є її розум, її мислення. Художній твір нерідко стає виразом напружених філософських роздумів про сутність людини та світу.

Наведемо **висновки** у вигляді порівняльної таблиці:

Відродження (Ренесанс)	Бароко
У центрі уваги – людина, її можливості, її самодостатність, її змоги	У центрі уваги – реальність за межами окремої людини, самодостатність цієї реальності, навіть – її руйнівні сили
Людина домінує, вона багато на що спроможна Людина розкривається через власну активну самореалізацію	Домінує реальність, вона підкоряє собі людину Людина розкривається через напружене протистояння дійсності у спробі осмислити її, або просто пристосуватися до неї
Центром літературного твору є пройнятий пристрасстю вчинок людини,	Центром літературного твору стає пристрасність роздумів людини, оскільки опорою людини в чужому та повному таємниці зовнішньому світі є її розум, її мислення.

Світовідчуття людини доби бароко допомагає уявити собі лірика **Джона Донна**. Звернемось до одного з його «**Священих сонетів**» (дев'ятнадцятого), ліричний герой якого називає себе «клубком із протиріч».

Завдання: знайдіть у тексті семантичні опозиції і поясніть їх художнє значення в тексті віршу.

Щоб мучить мене, крайнощі у всім
Зійшлися; я – клубок із протиріч;
В душі моїй зустрілись день і ніч;
Веселий щойно – враз стаю сумним.
Впадаю в гріх й розкаююсь у нім.
Любов клянущу й хвалу їй шлю навстріч;
Вогонь я й лід, жену й тікаю пріч;
Німий в мольбі, великий у малім.
Я зневажав ще вчора небеса –
Молюсь сьогодні й Богові лещу,
А завтра вже від страху затремчу –
Й набожність потім знов моя згаса.
Коли тремтів від страху я – ті дні
Спасіння, може, принесуть мені.

Завдання: прочитайте вірш П. Кальдерона “Квіти”, знайдіть анти-тези, порівняння і поясніть їхню художню роль. Яким є світовідчуття героя цього віршу? Яка тема є головною?

Вони, розкривши на світанні очі,
Були тріумфом і живим радінням,
А будуть ввечері лише тужінням
І сном заснуть в руках холодних ночі.
Їх злото, піруза і сніг урочі –
Їх барви, визив небесам нетлінним –
Це образ людських доль, які з тремтінням
Назустріч дневі постають, охочі.
Щоби цвісти, проснулась рози сила,
Цвісти, щоб старіти. В одній бростині
Для неї і колиска, і могила.
Цей жереб – він судився і людині:
День – постання її і тяж кончина.
Спливли віки, і день – немов година.

(Переклад: М. Ореста)

Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681) писав твори різних жанрів, але головним його внеском у світову літературу був розвиток барокової драми. Події в його драмі «**Життя це сон**» відбуваються в країні з назвою *Полонія* (Польща). Стає відомим, що король *Басіліо*, який звик довіряти зіркам у державних справах, дізнався, що він приречений на горе та приниження від сина, коли той виросте. Тому він ув’язнив у вежі свого сина (його ім’я – *Сехисмундо*) одразу після його народження.

Завдання: проаналізуйте початок драми Кальдерона. На сцені з’являються Росаура (вона прийшла у Полонію з надією про захист) та її служниця Кларін. Якою їм здається місцевість? Як на вашу думку, чому саме з такого опису починається твір (як це допомагає зрозуміти розуміння земного життя самого автора)?

Росаура

Встає між голих скель палац, в якому
Таке вузьке віконце,

Що в нього зазирнуть боїться сонце:
Вся грубої будови
Ця вежа аж до самої основи
Між скелями й горою,
Яку вкриває ліс, немов габою;
Вона черкає тучі,
На камінь схожа, що звалився з кручі.

(...)

Двері
(Вірніше, чорна паща у печері)
Відкриті, й там утроба,
В якій народжуються ніч і злоба.

(Чується брязкіт кайданів)

Кларін

О небо, що я чую!

Росаура

Мене мороз і жар пройняв, тремчу я.

Кларін

Невже дзвенять кайдани?
Карається там каторжник незнаний;
Чуття від жаху гасне.

Сехисмундо (у вежі)

Ох, горе тут мені! Ох, я нещасний!

Дія починається у той час, коли король мусить обрати спадкоємця, щоб передати йому корону. На королівську владу претендують герцог з країни Московія Астольфо і принцеса Естрелья (вони є племінниками Басіліо). Але, щоб усунути сумніви у справедливості скоєного, король наказує перенести свого власного сина Сехисмундо сонного в палац і піддати його випробуванню. Проте в перший же і єдиний день свого «правління» принц виявляє жорстокий і нестерпний характер (головним чином тому, що він не знає правил поведінки, не розуміє людей, які його оточують). Сехисмундо знову дають сонний напій і переносять у вежу. Коли він прокидається, йому кажуть, що все те, що з ним сталося, був сон (все йому наснилося). Але тюремник Клотальдо дає Сехисмундо пораду: якщо принц уві сні виявить доброту і мило-

сердя, то сон його триватиме без гіркого пробудження (без повернення до ув'язнення). Армія не визнає чужоземця Астольфо як свого короля і підтримує Сехисмундо. Басілію виступає проти власного сина, але визнає поразку і потрапляє у полон до сина. Здається, відбувається пророцтво зірок. Проте, пам'ятаючи про марність реальності й необхідність чинити добро, щоб добрий сон не закінчувався, Сехисмундо обнімає батька і тим самим «перемагає зірки» (тобто фатум).

Таким чином, людина перемагає фатальні сили і утверджує вільну волю через мораль .

Сехисмундо

Що дивує вас? Чи дивно,
Коли сон був мій учитель,
І боюсь, як не противно,
Що прокинутися можу
Знов у замкнутій темниці?
А коли цього не буде,
То воно мені наснитися;
Отже, я переконався
В тому, що все щастя людське,
Зрештою, як сон, минає,
І я хочу скористатися
Щастям тим, що час дарує;
Я прошу вас, винуватий,
Помилки простити наші,
Бо шляхетно їх прощати.

1.3.3. Класицизм

Класицизм – літературний напрям, який склався в епоху розквіту абсолютної монархії у Франції. Незважаючи на те, що аристократія до цього часу занепала, вона все ще зберігала свої привілеї. Що ж до буржуазії, яка вже сформувалася і розвинулася, вона була ще не настільки сильною, щоб претендувати на політичне панування. Тому між аристократією та буржуазією було укладено компроміс. Крім того, обидва суспільні стани були зацікавлені в сильній державній владі: це і додавало монархії виняткової сили.

Добі абсолютизму властиві регламентація, система суворого підпорядкування правилам. Завдяки регламентації у житті держави та окремої людини підтримується порядок. Регламентація поширюється і на літературу, як і на культуру загалом. Кардинал Рішельє, якому належала значна роль у примиренні французького суспільства та розвитку французької культури, зробив літературу частиною ідеології. Твір мистецтва, на його думку, мав базуватися на таких умовах, як розум, зразок, смак. Теоретичні принципи класицизму було сформульовано **Нікола Буало** у його віршованому трактаті «**Мистецтво поетичне**» (1674). Кожен митець, на думку Н. Буало, повинен керуватися у своїй творчості у першу чергу розумом:

Сюжет високий ви обрали чи жартливий –
Уму коритися повинні завжди співи,
Бо рими з розумом не слід розлучати
Вона – невільниця і мусить послух мати.
Коли навчились ми її шукати спритно,
То йде вона до нас і легко, й непомітно.
Їй не тяжке тоді ярмо думок ясних,
Вона збагачує, а не спрощує їх.
Та лихо, як рукам віддасть її недбалим,
Од глузду бо тоді вона втікає чвалом.
Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам
Принадність і красу утворює пісням...

Автор «Мистецтва поетичного» надає рекомендації щодо форми, стилю, мови, структури кожного літературного жанру. Наприклад – сонету:

Сонет суворими законами обвів.
У двох катренах там одна пасує міра,
І рими дві лише давати має ліра,
А далі – шість рядків, щоб вивершить сонет,
Розкласти в дві строфи повинен вміть поет.
Сваволі жодної не можна тут дозволить:
Сонета той не дасть, хто в розмірі сваволить,

Бліді до виразних приточує слова
 І двічі вислову однакоого вжива.
 Красу високу ми у формі цій найдемо:
 Сонет довершений варт цілої поеми.

Порівняємо характер ставлення до дійсності людини – від Середньовіччя до часів панування класицизму:

Доба Середньовіччя	Добра бароко	Доба класицизму
Людина спирається на віру в те, що все те, що її оточує у земному світі – результат прояву волі Творця	Визнання нерозумності життя	Теза могутності розуму людини, який допомагає їй подолати перешкоди дійсності

Принцип раціоналізму вперше було сформульовано Рене Декартом в I половині XVII століття. Декарт стверджував, що наші відчуття можуть дурити нас. Тому будь-яке твердження потрібно ставити під сумнів і перевіряти за допомогою розуму: *Cogito ergo sum* («Я мислю, отже, я існую»).

Культ розуму не виключав визнання суперечливості людини (звідси – опозиції «одиничне / загальне», «думка / почуття» «любов / борг»). Честь людини, її цінність визначалися насамперед її заслугами перед державою та монархом (як втіленням держави). Основним змістом творчості в класицизмі стають протиріччя між природою людини та її обов'язком, пристрастями та розумом. Цнотливістю героя творів класицизму було дотримання моральних норм, їхнє служіння спільному та вміння придушувати стихійні пристрасті у собі. Так, наприклад, в одному з вершинних творів класицизму, трагікомедії (трагедія зі щасливим кінцем) **П'єра Корнеля «Сід»**, герої змушені йти проти своїх почуттів. Інфанта любить лицаря Родріго, але не може вийти за нього заміж, оскільки той не належить до королівського роду. Але вона робить все для того, щоб сприяти коханню Родріго та іншої дівчини, Хімени. Інфанта визнається своїй виховательці:

Найтяжчі почуття, що треба ховати!
 То знай же, знай, яке мене спіткала горе,
 І мужності моєї дивуйся, Леоноро!

Любов, страшний тиран, не вдає жалю:
Родріго зрікшись, Родріго я люблю.

Однак і відносини Родріго та Хімени наштовхуються на протиріччя. Вони люблять один одного, але жертвують своєю любов'ю в ім'я обов'язку – борються за честь своїх батьків. Батько Хімени, Гомес граф де Горіас, ображає ляпасом отця Родріго, дона Дієго. Їхня суперечка стосовно того, у кого більше заслуг, переростає у сварку. Родріго опиняється перед вибором:

На смерть поранений стрілою, що як грім
У серце влучила і все життя розбила,
Бездольним месником за справедливе діло,
У жертву випадкам принесений грізним,
Незрадного меча не в силі я підняти, –
Стою й не рушусь мов заклиний.
Щасливий видився кінець,
Сіяла радість перед мене –
І от образу мій отець
Дістав із рук отця Хімени.
Які чуття страшні в душі моїй киплять!
Кохання там і честь у битві заталися.

...

Що маю, боже, я вчинить?
Яка дорога перед мене?
Образу лютую простить
Чи покарати – отця Хімени!
Веління гордості і пристрасті полон,
Кохана, батько, честь, єдині чисті мрії..

Лицар Родриго, захищаючи честь своєї сім'ї, викликає Гомеса, батька дівчини, котру любить, на поєдинок і вбиває того. Хімена, незважаючи на любов до Родріго, вимагає страти того за вбивство свого батька. При цьому обоє переживають внутрішню боротьбу і в кожному перемагає культ честі. Показово, що п'єса називається «Сід», але ім'я головного героя – Родриго, і ніхто в тексті твору його Сідом не називає. Тут треба згадати, що Сід – герой романсів, поем про ви-

зволителя іспанців, тобто – національного героя. Так і дон Родриго стає Сідом тому, що обирає служіння своєму народу як головне своє призначення (хоча він і не відмовляється від кохання, точніше, вирішує чекати на той час, коли Хімена подолає у собі бажання помститися, але не просто чекати, а героїчно захищати свою країну весь час).

Підсумовуючи основні принципи класицистичної теорії, Б. Б. Шалагінов пише: «Згідно з доктриною класицизму, література мала орієнтуватися на готові високохудожні зразки, за які правила насамперед *римська література*. Брили сюжети з античної міфології і переважно з римської історії, рідше – зі Старого Завіту.

Поети повинні були дотримуватися жанрової ієрархії. Високі жанри – трагедія, ода; низькі жанри – комедія, сатира, байка. В трагедіях діють персонажі високого, в комедії – низького соціального статусу (городяни, селяни тощо). Для трагедій сюжети брили з міфології та історії, для комедій – з повсякденного життя.

Митцю слід було орієнтуватися не на побутову (емпіричну) правду, а на правду *високу*, на ідею. Основним принципом була *ідеалізація* (моделювання образів у художньому творі за відповідною схемою). Позитивний персонаж мав бути зразком для морального наслідування. Класицисти, розвиваючи тезу Аристотеля про мистецтво як наслідування природи, наголошували, що йдеться про наслідування *прекрасної природи*.

Розкриття характерів мало відповідати статусу персонажа. Зокрема царів, королів, імператорів зображали як благородних і добродесних людей. Неприпустимо було зображати царя вбивцею чи злочинцем (як це зробив Софокл у «Царі Едіпі») ¹².

1.3.4. Сентименталізм

Сентименталізм значною мірою можна сприймати як опозицію класицизму. На відміну від класицистів, які поставили в центр модель героя, який керується загальними (державними) інтересами, сентименталісти звернулися до людини звичайної (приватної, такої, що мешкає поряд з природою подалі від палаців). І якщо класицисти намагалися зміцнити зв'язок співгромадян з монархією, тобто з позаособовими

¹² Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література... с. 246.

цінностями, то сентименталісти, у зв'язку з посиленням розчарування в державі, яка не дбала про окреме «я», переключили увагу своїх читачів на внутрішнє, незалежне від держави життя людини, її стосунки з друзями, родиною, її перебування далеко від центру (міста), на лоні природи. Героєм сентиментальних творів стає проста, незаможна людина, яка керується владою серця, а не суспільною владою.

Вихідним для сентименталістів було розуміння світу як цілісності, що складається з одиничних явищ. Людина судить про світ за допомогою відчуттів. При цьому сентименталісти спиралися на філософію сенсуалізму та емпіризму (Дж. Локка). Ця філософія характеризується тим, що надає виняткового значення меланхолії як засобу переходу від одиничного, конкретного (відчуттів, за допомогою яких людина отримує уявлення про явище) до загального. Тому можна сказати, що **сентименталізм – це художній метод, що ґрунтується на дієвій силі почуттів**. При цьому сентименталісти, як і класицисти, виявили однобічність підходу до урозуміння людини. Класицистів цікавила «людина як істота мисляча», а сентименталістів – «людина як істота, яка відчуває». Таким чином, йшлося про превалювання або думки, або почуття; або розуму, або серця. При цьому слід враховувати, що почуття складніше думки, воно має більш суб'єктивний характер. Звідси – **психологізм** сентименталістів. У відбитті сентименталістами почуттів можна назвати дві тенденції: 1) їх цікавила діалектика почуття (перехід від радості до смутку, наприклад); 2) вони підміняли уявлення про складність почуття категорією «**чутливість**». Велике значення сентименталісти приділяли такому стану, як **меланхолія** (відчуття «несчасного щастя і насолоди прикростями»). Формами ставлення чутливого героя до життя можуть бути насолода красою природи, насолода проявом чесноти, насолода проявом співчуття. Важливу роль у розвитку уявлень сентименталістів про меланхолію відіграла стаття поета і вченого (він був професором Лейпцизького університету) Х. Ф. Геллерта «Про приємність смутку» (1756). Геллерт прийшов до висновку про те, що радість, що йде за невдоволенням, набагато чутливіша, ніж радість, що йде після багатьох насолод, а також про те, що змішане почуття містить у собі багато нового, тому що кожен рух душі підноситься опором іншого душевного руху. Подібні міркування про

людину посилювали інтерес до її внутрішнього життя, душевної щирості. Серед персонажів сентименталістів значне місце належить простим за своїм соціальним станом людям. «Сентиментальність, – пише у зв’язку з цим Б. Б. Шалагінов, – передається читачеві як свідоме співчуття цим простим людям, як відкрита демократична позиція автора, як його цілісний погляд на світ і суспільство. Отже, сентименталізм був першою спробою не лише реабілітувати буденність, яка в добу класицизму належала до «низької» реальності, а й ушляхетнити її. Він підносив прекрасне у буденному, у філософськи і соціально другорядних виявах життя. До таких належали *високі моральні переживання і почуття*, носіями яких виступали *прості люди*. З огляду на сильну суб’єктивну забарвленість сентиментальної розчуленості сентименталізм вносив в літературу *суб’єктивне бачення світу*, а це стало сильним поштовхом до вдосконалення художньо-зображувальних форм»¹³.

Порівняльна характеристика класицизму та сентименталізму

Класицизм	Сентименталізм
Філософія раціоналізму	Філософія емпіризму та сенсуалізму
Ідеал – служіння державі	Ідеал – прояв людяності, здібності до меланхолії, моральні вчинки
Фокус уваги - загальне	Фокус уваги - одиничне
Людина оцінюється за тим, як вона розуміє...	Людина оцінюється за тим, як вона відчуває
Герой – політичний (державний) діяч, воїн, який захищає державу	Герой – приватна, природна людина, що мешкає поодаль від палаців

Завдання: прочитайте висловлювання письменників сентименталізму та визначте, про які ознаки цього явища у літературі вони свідчать.

Розум нас дурить частіше, ніж природа. Розуму не дано виправити природу. Доводиться дорого платити за найменше благо, якщо до нього йдеш від свідомості. Ніхто так часто не помиляється, як людина, що діє за розумом. Розум не знає потреб серця (*Вовенарг, французький письменник, автор книги «Максіми»*).

¹³ Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література від античності... С. 296.

Мила чутливість! Невичерпне джерело всього дорогоцінного в наших радощах і всього піднесеного в наших прикростях! Ти приковуєш свого мученика до солом'яного ложа – і ти підносиш його на небеса – вічне джерело наших почуттів! – Я тепер йду слідами твоїми – ти і є те «божественне», що рухається в мені (*Лоренс Стерн, англійський письменник*).

Пізнання почуттів є найвищий ступінь пізнання. Інстинкт не потребує думки, він її народжує. Ми, можливо, завдячуємо почуттям найбільшими досягненнями розуму. У дитинстві всіх народів, як і в дитинстві окремих людей, почуття передує думці і завжди панує над нею (*Вовенарг*).

Мир тобі, благородний пастух!.. щаслива твоя хатина – і щаслива та, хто її з тобою розділить – і щасливі ягнята, що веселяться навколо тебе! (*Лоренс Стерн*).

Завдання: проаналізуйте вірш Олівера Голдсмита за допомогою відповіді на питання:

1. Якому (чисьму) розумінню людини заперечує герой у перших рядках віршу?
2. На що насправді, на його думку, спирається людина? На кого вона при цьому схожа?
3. Чого позбавлені, на думку автора, тварини і в чому їх переваги перед людьми?
4. Чи завжди наслідування тварині стає чеснотою людини?

IN THE MANNER OF SWIFT

Long had I sought in vain to find
A likeness for the scribbling kind;
The modern scribbling kind, who write
In wit, and sense, and nature's spite:
Till reading, I forget what day on,
A chapter out of Tooke's Pantheon,
I think I met with something there,
To suit my purpose to a hair;
But let us not proceed too furious,

First please to turn to god Mercurius;
You'll find him pictur'd at full length
In book the second, page the tenth:
The stress of all my proofs on him I lay,
And now proceed we to our simile.

Imprimis, pray observe his hat,
Wings upon either side-mark that.
Well! what is it from thence we gather?
Why these denote a brain of feather.
A brain of feather! very right,
With wit that's flighty, learning light;
Such as to modern bard's decreed:
A just comparison, – proceed.

In the next place, his feet peruse,
Wings grow again from both his shoes;
Design'd, no doubt, their part to bear,
And waft his godship through the air;
And here my simile unites,
For in a modern poet's flights,
I'm sure it may be justly said,
His feet are useful as his head.

Lastly, vouchsafe t'observe his hand,
Filled with a snake-encircl'd wand;
By classic authors term'd caduceus,
And highly fam'd for several uses.
To wit – most wond'rously endu'd,
No poppy water half so good;
For let folks only get a touch,
Its soporific virtue's such,
Though ne'er so much awake before,
That quickly they begin to snore.
Add too, what certain writers tell,
With this he drives men's souls to hell.

Now to apply, begin we then;
His wand's a modern author's pen;
The serpents round about it twin'd
Denote him of the reptile kind;
Denote the rage with which he writes,
His frothy slaver, venom'd bites;
An equal semblance still to keep,
Alike too both conduce to sleep.
This diff'rence only, as the god
Drove souls to Tart'rus with his rod,
With his goosequill the scribbling elf,
Instead of others, damns himself.

And here my simile almost tript,
Yet grant a word by way of postscript.
Moreover, Merc'ry had a failing:
Well! what of that? out with it – stealing;
In which all modern bards agree,
Being each as great a thief as he:
But ev'n this deity's existence
Shall lend my simile assistance.
Our modern bards! why what a pox
Are they but senseless stones and blocks?

Важливою складовою літератури сентименталізму була творчість **Семюеля Річардсона** (1689–1761). Письменник вважав, що вищим принципом людського буття є доброчесність (піднесена мораль). Щастя людини полягає в усвідомленні виконаного морального обов'язку, прояві милосердя. Вже назва його роману «Памела, або Винагороджена доброчесність» (1740) («*Pamelai, or Virtue Rewarded*») допомагає з'ясувати характер авторського ідеалу: яку рису людини він вважав найбільш цінною – доброчесність. Роман написано у формі листів героїні, яка розповідає про себе. Вона служниця у будинку заможного молодого поміщика, сквайра Б. Легковажний молодий сквайр вживає різних заходів, аби спокусити Памелу, але вона чинить йому гідний опір. Вражений доброчесністю дівчини юнак по-справжньому закохується і навіть одружується з нею, ігноруючи станові передсуди.

Повна назва роману ще одного його роману, «Клариса Гарлоу» (1747–1748) також містить дидактику: «*Clarissa Garlow, or the History of a Young Lady comprehending the most important concerns of private life and particularly showing the distresses that may attend the misconduct both of parents and children in relation to marriage*». Це також епістолярний роман, він складається із сьомі томів. Але тут є листи не тільки героїні (як в «Памелі»), але також й інших персонажів. Такий засіб надав Річардсону можливість передати різні точки зору на події. Клариса Гарлоу – дівчина з спроможної буржуазної родини, яка нещодавно приєдналася до дворянства. Від свого діда вона отримала великий спадок, і за це її брат та сестра відчували до неї ненависть. Кларису спробували видати заміж за людину, яку вона не кохала, і вона була примушена втекти з дому. Становищем Клариси спробував скористатися Роберт Ловлас. Він досяг довіри Клариси, а насправді планував зробити її своєю коханкою. Коли це йому не вдалося, він поприсипляв дівчину і звабив її. Кларисі вдається звільнитися та втекти від Ловласа, але горе та страждання привели її до смерті. І все ж добро в романі перемагає. Дядько Клариси викликає Ловласа на дуель і вбиває його, а друг Ловласа Бенфор, вражений долею Клариси, вирішує назавжди порвати з розпусною поведінкою.

Найяскравішою фігурою сентименталізму у Франції є **Жан-Жак Руссо** (1712–1778). Виключну популярність у сучасників отримав його роман «Юлія, або Нова Елоїза» (1761). Друга частина назви твору вказує на апелювання автора до долі коханої середньовічного філософа П'єра Абеляра Елоїзи. Тобто Руссо нібито по-новому розповідає історію кохання вчителя та учениці. Заради коханої Абеляр порушив обітницю безшлюбності. За це він був покараний. Зрештою і Елоїза, і Абеляр опиняються в монастирі, звідки вони могли лише надсилати один одному листи. Але вони стійко переживали життєві негаразди.

Тому й Руссо будує свій роман у формі листування. Крім того, таким засобом йому вдається найповніше (зсередини) розкрити переживання своїх героїв. З першої частини роману читач дізнається про кохання дівчини із знатної родини Юлії та її бідняка вчителя Сен-Пре. Станові забобони становлять перешкоду їхньому щастю. Юлія вирішує обдурити свого коханого, який ні в якому разі не зміг би зважитися на

таємний шлюб з нею, не бажаючи наражати її на небезпеку. Тому Юлія переконує коханого у тому, що її батьки дадуть згоду на їхній шлюб. Після цього закохані з'єднуються. Проте все відбувається не так, як передбачала героїня. Її видають заміж за Вольмара, вже немолодого чоловіка, закоханого в неї. Він через політичну неблагонадійність втратив свій стан і був змушений жити в невеликому маєтку у Швейцарії.

Друга частина роману вводить читача в обстановку ідилії в маєтку Вольмара: землевласник уникає розкоші, його піддані благоденствують. Спочатку Юлія готова була продовжувати свої стосунки із Сен-Пре. Шляхетний Вольмар не перешкоджав приїзду вчителя. Але природні умови, в яких тепер мешкала Юлія, змінили її морально. Вона перемагає в собі пристрасть, стає уважною дружиною, добродісною матір'ю. У листах до Сен-Пре вона підтримує його, ділиться своїми думками про релігію, виховання, мистецтво ... Гине Юлія, рятуючи свого сина, що впав у воду.

Серед тих, хто належав до літератури *просвітницького раціоналізму* (реалізму) – один з найвидатніших сатириків у світовій літературі Джонатан Свіфт. Але якщо його співвітчизник Даніель Дефо був прихильником буржуазного прогресу, то Джонатан Свіфт, звільнившись від ілюзій Просвітництва, став першим викривачем буржуазної Англії.

Французькі просвітителі шукали шляхи розумної організації суспільства. Їхні твори відрізнялися революційним пафосом. Найяскравішою фігурою раннього етапу епохи Просвітництва у Франції був **Франсуа Марі Аруе (Вольтер)** (1694–1778). Його ідейна позиція мала суперечливий характер: критикуючи деспотичний режим абсолютної монархії, він не був прихильником республіки, і ідеальної формою правління вважав освічену монархію. Тому протягом багатьох років він листувався з багатьма монархами, намагаючись навіяти їм думку про необхідність розумного правління.

У творчому доробку Вольтера чільне місце займає драматургія. Традиції поезики класицизму поєднуються у його п'єсах із просвітницьким змістом. Найвідоміші трагедії Вольтера – «Заїра» (про християнку, яка полюбила мусульманина), «Магомет» (про політичного

авантюриста, який спекулював на релігійних почуттях свого народу). Але Вольтер писав також і прозу. Найбільшою популярністю з усіх художніх творів Вольтера користуються його філософські повісті («Мікромегас», «Кандід», «Простак»).

Герой повісті Вольтера «Кандид, або оптимізм» (1759) – жертва мінливості долі. Його виганяють із замку, насильно вербують у солдати, а коли він намагається повернутися на волю, проганяють крізь стрій, і він мало не вмирає. Від жахів війни він біжить до Голландії. Корабель, на якому він плив, тоне, і Кандид, викинутий хвилею на берег, потрапляє до Лісабона під час землетрусу. Агенти інквізиції хапають його та судять як єретика. Все, що відбувається з героєм, стає для нього реальним спростуванням охоронної філософії примирення, яку він засвоїв від свого вчителя Панглоса: «Все на краще в цьому кращому зі світів». Закінчується повість тим, що її герої після численних пригод опиняються на околицях Константинополя. Кандид купує ділянку землі, стверджуючись у тому, що **«треба обробляти наш сад»**. Тим самим невлаштованості громадського порядку протиставляється ідея творчої праці на землі.

До середини XVIII століття у Франції створюється єдиний фронт прибічників прогресу. Знаковим стає 1751, коли виходить перший том «Енциклопедії». Видатний мислитель, письменник **Дені Дідро** присвячує її виданню двадцять років свого життя. «Потрібно все піддавати аналізу, все зважувати без винятку і без пощади, треба відкинути всі старі забобони, зламати всі бар'єри, які розум ніколи б не поставив на шляху до знання, треба повернути наукам і мистецтвам ту свободу, яка так їм дорога» – так визначалася мета «Енциклопедії».

Особливості доби Просвітництва у Німеччині були зумовлені тим, що вона залишалася феодальною країною, умови для буржуазної революції тут ще не сформувалися. Своє головне завдання німецькі просвітителі бачили у формуванні національної форми самосвідомості, а також – у боротьбі за об'єднання країни (Німеччина була законодавчо поділена на безліч дрібних князівств, у кожному з яких утвердилися своя династія, єдиновладдя), за зміцнення віри співвітчизників у неминучість позбавлення від влади тиранів. Щоправда, герої їхніх творів найчастіше гинули у нерівній сутичці з деспотизмом. Найяскравіші

постаті у літературі Німеччини епохи Просвітництва – Готхельд Ефраїм Лессінг, Фрідріх Шіллер, Йоганн Гете.

Йоганн Вольфганг Гете (1749–1832) писав вірші, драматичні твори (драма «Егмонт»). Він також є автором сатиричної поеми «Рейнеке-Ліс», світову популярність отримав його роман «Страждання молодого Вертера» (1774). Найяскравішим його твором є трагедія «Фауст» (1808, 1 частина; 1831, 2 частина). Це притча про Людину, про її обов'язок, покликання, про відповідальність перед іншими людьми.

Фауст – історична особа, про яку збереглося безліч легенд. Він жив у першій половині XVI століття і за одними відомостями був лікарем (рід занять), за іншими – магістором (лікар – вчене звання). Фауст – герой народної книги «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чарівника і чаклуна». Батьки Фауста були богобоязливими віруючими людьми, а сам він не відмовлявся від занять чаклунством. Його розум був швидким, тяжів до науки, але голова була пихатою. Тому він захотів дізнатися про всі таємниці неба та землі. Для цього він уклав договір із чортом на двадцять чотири роки. В останній день Фауст збирає студентів на бенкет, а вранці студенти знаходять його роздертий труп.

Першим драматургічним втіленням образу героя народної книги є трагедія англійського драматурга К. Марло «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» (1589–1592). Марло ввів у п'єсу двох ангелів – добра та зла. Кожен із них намагається перетягнути Фауста на свій бік. П'єса закінчується трагічним монологом Фауста, зверненням до Бога. Він молить про порятунок для своєї душі, але душа його силоміць обтяжена гріхом договору з дияволом.

Й. В. Гете написав першу частину своєї трагедії у 1806 році, а другу – у 1825–1831 роки. Його Фауст мало нагадує свої прообрази. Це постать грандіозна, людина не Середньовіччя, а Відродження. Недаремно пізніше Отто Шпенглер визначить усю культуру Нового часу як «фаустівську». Сам Фауст усвідомлює себе як визначну особистість. Через незадоволеність прожитим життям, розчарування у можливостях науки він прагне пізнати нескінченне як абсолют. Він – діяльна натура.

Гете пристрасно вірив у людину, в силу і велич людського розуму. Такою людиною в трагедії і є її герой, вчений Фауст, який болісно

намагається відшукати сенс буття. Просвітницька віра автора у велич людини вкладена ним в уста Господа. На репліку Мефістофеля про те, що Фауст – не звичайний раб Божий («І їсть, і п'є він щось не по-земному. / Його думки на безум хворі, / Ширяють десь в непевній далині. То з неба б він зірвав найкращі зорі, / То пив би він вісі радощі земні; / Та ні земля, ні далі неозорі / Не вдовольнять тієї маячні»), Господь відповідає:

Він поки що у мороці блукає,
Та я вкажу йому до правди вхід,
Бо знає садівник, як деревце плекає,
Який від нього буде цвіт і плід.

Так уже в «Пролозі на небесах» автором задана характеристика героя як людини виключних здібностей: сам Господь та Мефістофель обговорюють його наміри, можливості, його поведінку. Крім того, вже у цій частині твору міститься зав'язка боротьби навколо вченого Фауста та передбачено її оптимістичне вирішення. Мефістофель пропонує «зблудить» Фауста, доказати, що він не належить Богу і піде вслід за дияволом. Господь не відмовляється, бо впевнений у перемозі, хоча й припускає, що «хто йде вперед, той завше блудить». «Що ж, спробуй відірвати духа Від його першоджерела, – пропонує він Мефістофелю. – І, якщо він тебе послуха, Зведи його на стежку зла. Знай, сам ти осоромишся натомість: В душі, що прагне потемки добра, Є правого шляху свідомість». Саме на таку, піднесену, характеристику героя вказує і монолог Фауста про розуміння ним початку Всесвіту. На церковну формулу «Спочатку було Слово» він відповідає: «Спочатку була Дія»:

Та лихо мені! Я знову нудьгую,
В душі задоволення більше не чую...
Чом так швидко криниця висихає,
А мене знов спрага змагає?
Не раз таке було зі мною...
Та з цим ще можна позмагатись:
Нам треба вірою пройнятись,
Премудрістю понадземною,

Нам тільки Відкриття з'ясує світ.
Відкрию Н́овий Заповіт,
Відкрию текст прадавній знову,
Заглиблю в нього пильний зір
І цей священний первотвір
Перекладу на милу рідну мову.
(Розгортає книгу і лаштується перекладати)

Написано: «Було в почині С л о в о!»
А може, переклав я зразу помилково?
Зависоко так слово цінувать!
Інакше треба зміркувать,
Так внутрішнє чуття мені говорить.
Написано: «Була в почині М и с л ь!»
Цей перший вірш як слід осмисль,
Бо ще перо біди тобі натворить.
Хіба ж то мисль і світ і нас створила?
А може, так: «Була в почині С и л а!»
Пишу – і сумнів душу огорнув:
Я, мабуть, знову суті не збагнув...
Та світ свінув – не зрадила надія,
І я пишу: «Була в почині Д і я!»

Перша зустріч Мефістофеля та Фауста відбувається тоді, коли Фауст переживає розпач, він на межі самогубства. Тільки ознаки пробудження природи навесні не дають йому випити отруту.

Фауст старий і хоче розпочати життя спочатку. Можливо, тоді він зрозуміє сенс буття і зможе принести користь, який не зміг принести світу за все своє довге життя, хоч і став авторитетним, відомим. Він безстрашно укладає договір із дияволом. Умови договору прості: коли Фауст, який вічно прагне чогось недоступного, визнає ту чи іншу мить життя прекрасною, вершинною, миттю досягнення бажань (тобто далі йому вже не треба йти, він отримав усе, що шукав, його діяльна натура може відпочивати, зупинитися у своєму пошуку сенсу буття – він його вже знайшов!) – він стане здобиччю диявола.

Перша спокуса – розгульне життя. Мефістофель веде його в льох Ауербаха. Але Фауст швидко залишає компанію п'яниць.

Друга спокуса – кохання. Мефістофель повертає Фаусту молодість, щоб за допомогою чуттєвих втіх відвернути того від високих прагнень. Головним чином перша частина трагедії присвячена історії взаємин Фауста та Маргарити (у тексті Гретхен). Це юна дуже гарна дівчина суворих правил. Маргарита релігійна. Тому її турбує відсутність у Фауста віри у зрозумілій їй формі (з шануванням святих дарів, з релігійними ритуалами). Вона болісно переживає через те, що згрішила. Доля Маргарити трагічна подвійно: вона жертва як підступів диявола, так і ханжеських забобонів свого оточення. Маргарита стає мимовільною вбивцею матері (замість сонного порошку вона дала матері отруту, яку передав Фаусту Мефістофель, щоб мати не заважала їхньому побаченню). Після народження незаконної дитини Маргарита впадає в божевілья і стає дітовбивцею. Її засуджують до смерті. На переконання Мефістофеля Маргариту засуджено на вічні муки. Але в останні миті її життя з неба чується голос: «Врятовано!» – небо прощає жінку, яку за законами земного світу визнано грішницею.

Сам же Фауст не довго насолоджується радощами взаємного кохання. Незабаром він починає нудьгувати, хоча не хоче зізнатися у цьому самому собі. Причина в тому, що любов до Маргарити уклала його в маленький тісний патріархальний світ не тільки простоти, а й повсякденності. Хоча він і намагався врятувати Маргариту у ніч перед стратою. Маргарита відмовляється тікати.

У другій частині Мефістофель пропонує Фаусту спокуси владою (при дворі імператора), красою (за допомогою чарів він викликає Олену Прекрасну. Фауст одружується, у них навіть народжується син Евфоріон) і діяльністю. Остання спокуса повністю захоплює героя трагедії. Фауст прагне корисної діяльності. Імператор надає Фаусту ділянку землі на морському березі, щоб той упорядкував її. Мефістофель всіляко перешкоджає успіхам Фауста, робить його винуватцем смерті двох мешканців ідилії (людей похилого віку Філемона та Бавкіді). Незважаючи на це, Фауст вважає, що нарешті знайшов ідеал у щоденній праці. Вже старий, хворий, слабкий він нарешті вимовляє ту фразу, яку весь час чекав від нього Мефістофель: «Я найвищу мить зараз переживаю!» Але Мефістофель зазнає поразки. Вища небесна влада прощає Фауста і підносить його на небо. Так виправдовується

Фауст. Справа у тому, що зізнання Фауста у тому, що він переживає «найвищу мить» означає, що він переживає щастя єдності з усім людством, рух, діяльність, творчість якого безкінечні. Тобто він не мріє про спокій.

Завдання для самостійної роботи

1) Прочитайте уривок з другої частини трагедії. Скажіть, що не задовольняє Фауста в природі? Що він пропонує? Як це віддзеркалює таку складову системи веймарської класики як розуміння безпосереднього зв'язку між природою та культурою (як результатом людської діяльності).

Фауст

Дивився я на море неозоре,
Що ненастанним виром вирувало,
Розгойдувало круто хвилі-гори
І плоский берег рвійно штурмувало.
Тоді мене досада узяла,
Бо вільний дух, що цінить всі права,
Обурюється щиро проти зла,
Не терплячи сваволі торжества.
Гадав я перш – то просто гра випадку;
Дивлюсь – вода назуспіт геть пішла,
Покинувши все те, що здобула;
А прийде час, то почина з початку.

Мефістофель

(до глядачів)

Подумаєш – велика новина!
Наш брат це сотні тисяч років зна.

Фауст

(провадить запально далі)

Отак вода, безплідна, як безвіддя,
На береги поширює непліддя,
Здіймає хвилю раз у раз страшну
Й затоплює пустельну мілину;

Пограються вали ті шаленисті
І йдуть назад без жодної користі.
До розпачу доводить розум мій
Безцільна сила яросних стихій...
І рветься вже туди мій дух крилатий:
От з чим боротись, от що подолати!
І це можливо! Хай хоч як буя
Свавільна й дика водна течія,
А є й на неї греблі та загати:
Найменший горбик мусить оббігати,
В найменшу ямку мусить уступать...
Отож і став я думать і гадать,
Як осягти рідкої насолоди,
Як одвести від узбережжя води,
Як побороти непокірний вир
І звузити вологи тої шир.

2) У чому, на думку Фауста, полягає краща мить життя?

Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай же вік і молоде й старе
Життєві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народом вільним в вільному краю,
Тоді гукнув би до хвилини:
Постій, хвилино, гарна ти!
Ніяка вічність не поглине
Мої діла, мої труди!
Провидячи те щасне майбуття,
Вкушаю я найвищу мить життя

1.3.5. Література епохи Просвітництва

В кінці XVII століття (1688) в Англії завершилася буржуазна революція, а майже через сто років відбулася революція у Франції. Ці політичні події не тільки позначилися на житті безпосередньо Англії

та Франції, але й відкрили епоху народження нового європейського суспільства в цілому. Основними завданнями просвітництва були: 1) боротьба з усіма нормами феодального ладу, його ідеологією, з його опорою – церквою; 2) пошуки та створення ідеальної моделі суспільного устрою, в основі якої лежали буржуазні відносини; 3) боротьба як проти економічного, так і духовного рабства, культ Розуму; 4) широке поширення знань як головного засобу боротьби із залишками феодалізму; 5) затвердження виховного завдання мистецтва; 6) висування як головного героя твору простолюдина, людини третього стану, характерною рисою якого була опора на розум.

Художня культура Просвітництва гостро тенденційна. Письменники, художники, композитори бачили мету творчості у вихованні співвітчизників. Вони апелювали до народу, який, на їхню думку, перебував у рабському становищі через те, що його тримали у невігластві. Вони були впевнені, що просвітництво нації, звільнення її свідомості від релігійних і класових забобонів призведуть до торжества Розуму, встановлення царства **Свободи, Рівності і Братства** на землі.

В літературі доби Просвітництва було декілька ідейно-стильових напрямів:

1. Література просвітницького раціоналізму (Д. Дефо, Дж. Свіфт, Ш. Л. Монтеск'є, Франсуа Марі Арує – Вольтер, Д. Дідро, О. Бомарше)
2. Література сентименталізму (С. Річардсон, Г. Філдінг, Л. Стерн, Е. Юнг, Р. Бернс, Ж.-Ж. Руссо).
3. Література веймарських класиків у Німеччині (Г. Е. Лессінг, Ф. Шиллер, Й. В. Гете)

Тема 4. СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ХІХ СТОЛІТТЯ

Література ХІХ століття, як і вся нова література, відрізняється від античної та середньовічної своєю зосередженістю на людині, на сфері її інтересів та можливостей, її емоційному та інтелектуальному житті, сприйнятті нею краси світу. Однак ХІХ століття – це новий рівень розвитку літератури, у зв'язку з чим вона відрізняється від літератури Відродження, бароко, епохи Просвітництва. По-перше, слід сказати,

що, у зв'язку з складанням принципово нового типу зв'язку між літературами окремих країн, формується таке явище як світова література, що означає не просто суму літератур окремих країн, але цілісність літератури взагалі, взаємовплив художніх принципів, що формуються в окремих літературах. Характер літератури став принципово новим у зв'язку з тим, що вона набула художності. Це означає, що естетичні цінності кожним з митців стали усвідомлюватись як основні, домінуючі над іншими (вірування, виховання, розуміння явищ світу, поведінка людини у суспільстві). Це означає, що література втратила роль ідейного чи морального наставника читачів, тепер виховна функція відійшла на другий план. Все чіткіше стало усвідомлюватися, що мета мистецтва (і літератури) – це не мораль, а краса. І головною основою цієї новизни було утвердження впевненості в індивідуальній неповторності та цінності кожної людини. А оскільки кожен по-своєму уявляє собі зміст категорії «прекрасне», письменники намагалися висловити свою творчу неповторність, а також все більше уваги приділяли індивідуалізації персонажів.

Найбільш складними для засвоєння категоріями, якими необхідно оперувати щодо літератури ХІХ століття є, ті, що пов'язані з особливістю підходу художника до шляхів, способів художнього освоєння дійсності. Це такі категорії, як «романтизм», «реалізм», «неоромантизм», «натуралізм». Щоб полегшити процес вивчення літератури з погляду прояву у творі основних художніх принципів різних літературних методів напрямів і течій, пропонуємо такі рекомендації.

По-перше, потрібно вирішити, що переважає у літературному творі: пізнання автором людини і навколишнього світу, або ж їхня оцінка. І пізнання, і оцінка обов'язково присутні у **будь-якому** художньому творі. Твори розрізняються лише ступенем їх важливості, тим, що знаходиться на першому місці, головує у створенні художніх образів. Приміром, ідеалом романтиків була свобода. Тому поети та прозаїки зображали героїв, взаємини між ними, обстановку з точки зору наявності, або відсутності свободи (персонажі, що виборюють свободу, і персонажі, що виявляють байдужість до наявності свободи в їхньому житті; середовище, яке сприяє свободі героя, або придушує її тощо). Іншими словами, вони виходили з наявної у них моделі (про-

грами, схеми), тобто йшли від загального (модель людини, модель стосунків...) до одиничного (конкретного художнього образу). Модель виняткової особистості (романтика) включала зосередженість людини на загальнолюдських цінностях, розуміння нею свого призначення (а воно полягало в наближенні людства до ідеального стану гармонії і краси) і абсолютний розлад цієї людини з дійсністю, оскільки її загальнолюдський ідеал був відсутній у тому світі, де вона знаходилася. Люди, з якими герой зустрічався, їхні стосунки, інтереси та заняття середовища представлялися, як уже було сказано, як такі, що містять складові романтичного ідеалу, або позбавлені ідеалу. Отже, в романтичному творі на першому плані – оцінка. Однак, чи можливо уявити стосунки героя з оточенням, не пізнаючи цього оточення, тобто обійтися письменнику-романтику без пізнання? Безперечно, ні.

Що ж до реалістичного твору, то, складаючи його, письменник насамперед намагався знайти для своїх героїв такі риси характеру, поведінки, які б були найбільш характерними для людей цієї нації, цього соціального середовища або людей, які живуть саме в цю конкретну історичну добу. Отже, письменник йшов від вивчення безлічі одиниць (окремих людей), до виявлення того, що було присутнім у кожної з цих одиниць, отже, було найбільш характерним (типовим). Реалістичний художній процес, як бачимо, теж передбачає наявність моделі, але тільки ця модель заснована не на уявленні художника про ідеальне або те, що протилежно ідеальному (тобто свого роду наявній парадигмі зображення героя, середовища, обставин і подій), а на основі спостереження за великою кількістю окремих доль, окремих способів життя, окремих характерів. І надалі письменник наділяв своїх героїв цим характерним (загальним, типовим), тобто теж звертався до моделі. Таким чином, у процесі створення реалістичного твору на першому плані – пізнання, але чи можливе воно без оцінки, як у романтиків оцінка без пізнання?

І ще один орієнтир. У романтичному творі окрема людина, як правило, представлена художником у якомусь одному з її проявів, з якогось одного боку. Наприклад, герой твору прагне свободи. Ідеальним для нього буде персонаж, який живе далеко від цивілізації, вільний від її умовностей, він підкоряється у своїх діях своїй волі. Такого

персонажа можна умовно позначити дикун. Сам герой може тікати від свого оточення, у якому панують умовності, що сковують свободу індивідуальності, шукати щастя у дикості. Такого героя можна умовно позначити втікач. Отже, у романтичному творі ми можемо (умовно, звичайно) позначити кожного із персонажів якимось чином: «людина натовпу», «мандрівник», «янгол», «бунтівник» тощо. У реалістичному творі людина показана у своїх найрізноманітніших стосунках зі світом. У чомусь ця людина поводить себе як мандрівник, у чомусь – як коханець, у чомусь – як громадянин тощо. Тому позначити героя реалістичного твору за допомогою якоїсь однієї ролі нам не вдасться. До речі, тут слід звернути увагу ще на один аспект.

У романтичному творі герой перебуває у розладі (конфлікті) з усім світом. Цей розлад має абсолютний (як правило, демонічний) характер. Герой відмовляється від правил цього світу, його законів. Тому часто ідеальній безпосередній істоті він здається лиходієм, злочинцем. У реалістичному творі герой також знаходиться у конфлікті з кимось або чимось. Але його конфлікт не має абсолютного характеру, оскільки в тому ж самому світі, де його щось не влаштовує і з чим він бореться, є і те, що йому близько, в чому він бере участь. Якщо в романтичному творі «герой» і «світ» – це абсолютні опозиції, які ні в чому не зближуються, то в реалістичному творі «герой» – частина «світу», хоча в цьому «світі» є те, що «герой» не приймає, але є і те, що він любить, із чим згоден, у чому бере участь.

Схема, яку ми запропонували, як будь-яка схема, неспроможна охопити всієї складності такого явища, як художній твір. Вона спрямована на те, щоб хоча б загально уявити його характер. Насправді кожна творча індивідуальність, а отже, і кожен результат діяльності окремої творчої особистості (літературний твір) – це унікальний світ, який живе за своїми власними законами та цікавий насамперед саме своєю неповторністю, своєю своєрідністю.

1.4.1. Романтизм у світовій літературі

Саме зародження романтизму було пов'язане з формуванням того принципово нового розуміння людини – як індивідуальності, що має право на свободу, ініціативу, визнання власної цінності, про яке вже було сказано вище. У центрі уваги романтиків – індивідуальність, яка

живе заради субстанційних (загальнолюдських) цінностей. У цій зосередженості на справі щастя для кожної людини у досконалому світі виявилася духовність героя-романтика. Тільки за умови єдності з людством та природою (у якій також, як і у людини, є душа) особистість, на думку романтиків, могла б реалізувати себе у всій повноті.

Принципове значення романтики надавали мистецтву як сфері подолання протиріч між кінцевим, одиничним та абсолютним, загальним, вічним; людиною та Божеством. Характерним для них був **панестетизм**. Такі категорії, як духовність, творчість, краса були неодмінною умовою досконалості світу. А головною вимогою, яку романтики пред'явили світові, була свобода.

Однак той стан, який видавався романтикам ідеальним, був нездійснений. Тому їхні герої, як і вони самі, вступили у конфлікт зі світом. Обранець (по-іншому – виняткова особистість, романтик) мріяв про свободу, природність, безпосередність, духовність, красу і не приймав дійсність, в якій не знаходив їх. Тому герой романтичного твору поставав перед читачем у ролі мандрівника, або втікача, спрямованого до іншого, далекого світу ідеалу. Відкидаючи оточення, іменоване винятковою особистістю «натовпом», романтичний герой міг виступати у ролі месника або бунтівника. Оскільки ж середовище теж проявляло активність – переслідувало героя – він перетворювався на знедоленого, в'язня, вигнанця. Таким чином, у романтичному творі герой – виняткова особистість, непримиренна у своєму ставленні до дійсності через її недосконалість. Отже, романтичний твір будується на антитезі між ідеалом та дійсністю. І одна з головних ознак романтичного твору – **антитетичність**.

Правда, все вищесказане може бути застосовано до будь-якого романтичного твору лише загалом. Адже романтизм пройшов у своєму розвитку низку етапів, і, крім того, мав свої особливі риси у кожній окремій національній літературі. На думку багатьох учених, класичний варіант романтизму можна знайти лише у літературі Німеччини.

Події Великої французької революції, що надали найважливіший імпульс для виникнення цього напрямку в мистецтві, відбилися в Німеччині «ідеально», тобто вирішення суспільних проблем у літературі німецького романтизму було перенесено у сферу спекулятивної філо-

софії, етики та особливо – естетики. Цьому сприяла також вагомість ідейних, релігійних, антираціоналістичних рухів у цій країні протягом XVIII в (філософія «почуття», «віри»; пантеїзм; класичний ідеалізм).

Героєм творів німецьких романтиків (**Новаліса (Ф. фон Гарденберг), Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана**) найчастіше ставав художник, який бачив своє покликання у поверненні людству того споконвічного (згадаємо опис Золотого віку у Гесіода, або Овідія) стану краси, гармонії, творчості, яке було втрачено в сучасному їм світі. Нерідко про первісну тотожність людини та Універсуму герой романтичних творів дізнавався завдяки зустрічі з духами, в стані сну, коли він звільнявся від прозової дійсності і опинявся під владою почуттів, передбачень, інтуїції або творчого натхнення.

Особливості літератури Америки епохи романтизму обумовлені значною мірою стрімким соціально-економічним розвитком країни на початку XIX століття. Американським романтикам був властивий своєрідний «дуалізм», поєднання патріотичної гордості за «молоду батьківщину» з гіркотою розчарування, викликаного торжеством меркантильності. Найбільш виразно це виявилось на ранньому етапі розвитку американського романтизму та у період «нативізму» – романтичного освоєння національної дійсності, природи, історії, спроби художнього дослідження американської буржуазної цивілізації, її оман, аномалій. Все це так чи інакше присутнє у творах **Вашингтона Ірвінга, Генрі Лонгфелло, Фенімора Купера**. Пізніше розчарування в мрії про те, що новоскладена нація зможе уникнути абсолютного розчарування у дійсності, виявляється у творах **Едгара По, Германа Мелвила** інших митців.

Своєрідність романтизму у країнах Скандинавії допомагає зрозуміти одне з висловлювань основоположника романтизму у літературі Данії, **Адама Готлоба Еленшлегера**. Як дві однаково помилкові ідеї він представляв оцінку поезії лише за її моральними якостями та вимогою, щоб моралі в поезії не було взагалі. Де ж, вигукував художник, «як не в релігії, поезії та філософії, втілювати прекрасні моральні ідеї, щоб вони знаходили шлях до людського серця, щоб вік наш не повернувся назад до варварства? Ні ні! Одухотворювана північна міфологія, населена примарами, тісно пов'язана з моральними ідеями, з понят-

тями про чесноту та порок. У східній казці найчастіше щастя і нещастя ведуть вигадливу гру, щоб підбадьорити уяву; північна ж казка прагне зворушити людське серце, змусити його тремтіти. Заберіть мораль у божественного шекспірівського «Макбета» і подивіться, що від нього залишиться!».

Перше, на що потрібно звернути увагу, полягає у понятті мораль. Воно представлено як обов'язкова складова витвору мистецтва. Данські романтики, про що свідчать твори **А. Г. Еленшлегера, Х. К. Андерсена, С. Кьєркегора, Е. Тегнера** виходили із синкретичного зв'язку категорій «мистецтво» і «чеснота», «натхнення» і «віра».

Друге, на що слід звернути увагу, це орієнтація скандинавських романтиків на міф і казку народів Півночі, тобто на національне світобачення, виражене в писемних пам'ятниках («Старша Едда» та «Молодша Едда») та в усних народних оповіданнях.

В англійській літературі поняття «романтичний» виникло ще у XVII столітті, в епоху буржуазної революції. Проте сам собою романтизм як напрям у культурі сформувався на початку XIX століття під впливом літератури Німеччини. До раннього англійського романтизму належать твори **В. Блейка**, поетів-лейкістів (**В. Вордсворда, С. Кольриджа**). Найбільшою мірою мотиви тираноборства, заколоту проти неволі були розвинені в творах таких англійських романтиків як **П. Б. Шеллі, Дж. Г. Байрон**.

У французькій літературі романтизм зародився пізніше, ніж в англійській і тим більше німецькій літературах. Провідними мотивами творів французьких романтиків були влада долі над волею та приреченість намагання змінити світ на краще (ідеальне). Герой цих творів часто називається «син століття», тобто він здається звичайною людиною у порівнянні з Манфредом у Байрона, Прометеєм у Шеллі, Крейцером у Гофмана. Як і будь-який романтик, герой творів французьких письменників перебуває в розладі з натовпом. Але не тому, що він є титаном або художником, що проникає, завдяки уяві за межі дійсного світу, а тому, що має тонку чутливу душу. Його не задовольняє не тільки буденність змісту життя, але й власне «я» (рефлексія веде його до самоіронії). Як, наприклад, герої віршів **Альфреда де Мюссе**, а також його роману «Сповідь сину віка». Звернемось до віршу «Розмова

музи з поетом». Цей вірш Альфреда Мюссе, про що свідчить вже його назва, написано у формі розмови, тобто діалогу, коли кожна із сторін обґрунтовує свої вчинки, свою позицію, захищається від нападів іншої сторони, або, навпаки, звертається за допомогою. Діалог – це завжди шлях до істини. Муза докоряє поетові, який відмовився від творчості, тому, що це є загрозою втрати духовного дару, загибелі його як творця. Тому в словах музи декілька разів повторюється згадка про смерть:

Поете! Голосу твого не чую:
Скрізь тиша в домі, *як в труні*,
І мовчки я одна стою, сумую;
Журливо, тяжко тут отак мені,
Як матері на свіжій тій могилі,
Де син її *спочив*, одинчик милий!

Поет виправдовується, розповідає про те, що хотів «людське життя ...спізнати», але відчуває лише спустошення душі («Сушили грудь мою страждання, Проклін та сльози день і ніч»). Поет сподівається на те, що зустріч з музою поверне його до творчості: «Коли ж палка твоя любов, Я пісню заспіваю знов». Але сам він, без допомоги Музи, не здатний творити. Хоча впевнений у тому, що щастя ще можливе:

Росте одно, друге вмирає,
І поруч сліз існує сміх,
Усе кінець на світі має,
І оновлення – доля всіх.

Звернемо увагу на семантичні опозиції, які використовує поет у цієї частині твору: «росте – вмирає», «сліз – сміх», «кінець – оновлення».

Муза на відміну від поета, палка, рішуча, послідовно викриває негативні риси дійсності. Звертаючись до поета, вона каже:

Скрізь плач і стогін чую я,
Сльозами повна всюди хата.
Чи є на світі де сім'я,
Щоб брат не встав на брата?
Усюди кров людська тече,
Скорботи, вбожество усюди

І чорна зрада... Боляче
Вони печуть у мене груди.
Дивись на серце: там на дні,
Яка глибока рана зяє.
Брехня і заздрість між людьми,
Мов шашель, рану роз'їдає.
І скрізь по світу те ж саме:
Актори, сцена ті ж самі;
Фізична сила правду гне,
Даремні мрії і надії.
А воля? Де вона – скажи,
Про неї люди вже забули!
Ти хоч куточок покажи,
Де б люди ший в ярмі не гнули.

Зверніть увагу на експресивність мови музи, використання риторичних питань.

Поет, хоча і виявляє непослідовність поведінки по відношенню до світу, тяжіє до творчості і чекає на підтримку музи, без якої його «свята бандура» мовчить:

Даремна річ...Мовчать уста...
Мовчить моя свята бандура...
Неволі, темряви рука
На їй в шматки порвала струни.
Коли ж палка твоя любов,
Без струн ми заспіваєм знов.

На відміну від експресивного мовлення музи, репліки поета передають його нерішучість. Звідси – знаки переривчатої мови поета.

Особливості польського романтизму обумовлені станом наростаючого національно-визвольного руху. У 1795 році Польща втратила національну незалежність: її територію було поділено між Росією, Пруссією та Австрією. Виступи поляків проти національного гніту закінчилися поразкою. Однією з найбільших політичних подій цієї епохи було збройне повстання 1830–1831 рр. Все це обумовлює звертання творів польських романтиків до образу виняткової особис-

тості як тираноборця. Проте слід визнати, що польський романтизм не був однорідним явищем, і не всі романтики прославляли боротьбу з тиранією. Так, наприклад, **З. Красинський** не бачив перспектив розвитку політичної боротьби для Польщі і тому оспівував її минуле, у його творах провідними є мотиви скорботи, розчарування. Інші романтики, такі як **Ю. Словацький**, **С. Гошинський**, хоч і зверталися у своїх творах до минулого, засновували їх на польському фольклорі, акцент робили на самотності польського національного характеру. Бунтівні мотиви найбільшою мірою виражені у творчості **Адама Міцкевича**.

Епохою національного відродження в Чехії та Словаччині прийнято вважати період, починаючи із останньої чверті XVIII століття до 1848 року. В цей час у Чехії зароджуються буржуазні відносини і формується нація. З'являються перші віршовані та публіцистичні твори сучасною чеською мовою. Однією з особливостей чеської літератури цього періоду було те, що перші її діячі представляли різночинне середовище інтелігенції (дворянські кола писали німецькою мовою). Звідси – вираз у художніх творах національного народного світосприйняття, звернення до фольклору, як у творах **К. Я. Ербена**, **Я. Коллара**, **Л. Челаковського**. Найвидатнішим романтиком в чеській літературі був **К. Г. Маха**.

Як вже було сказано, романтизм у своєму розвитку проходить кілька етапів. Спочатку митці намагалися усвідомити характер ідеалу. Тому героєм своїх творів вони зробили обранця, який спрямовується до загальнолюдських цінностей – гармонії, краси, творчості. При цьому він відчуває самотність, тому що люди довкола нього далекі від розуміння того, що може дати щастя всьому людству. Другий етап передбачає фіксування уваги художника романтика на дійсному світі, в якому відсутній ідеал, а тому будь-які зв'язки їхнього героя з цим світом неможливі. Герой твору перетворюється на втікача, месника, бунтівника. І, нарешті, останній етап, коли романтик виявляє, що сам недосконалий. Звідси – його внутрішній розлад, самоіронія. У літературі Німеччини романтичний розлад зі світом дійсності найяскравіше виразив **Ернст Теодор Амадей Гофман**. Невипадково використання ним гротеску у створенні образу цієї дійсності.

Питання до тексту «Пісочної людини» Е. Т. А. Гофмана

1. Навіщо автору знадобилася форма листування?
2. Хто такі Лотар, Клара та Натаніель?
3. Що повідомляє Натаніель про стан своєї душі? Чим він стурбований? Чим викликаний цей стан душі?
4. Хто така Пісочна людина? Як її уявляв собі Натаніель? Як він ставився до неї і чому?
5. Як ставилися до адвоката Копеліуса люди, зокрема діти і чому?
6. Що злякало Натаніеля у вигляді батька, коли побачив його поруч із Копеліусом? Чим це можна пояснити?
7. Що сталося з батьком Натаніеля, і як те, що сталося, можна пояснити?
8. Як усі події, про які згадав Натаніель, прокоментувала Клара?
9. Чия точка зору (Натаніеля або Клари) на події, про які згадав Натаніель, ближче автору?
10. Як можна визначити основний конфлікт у творі?
11. Що можна вважати зав'язкою, кульмінацією, розв'язкою історії?
12. Чи справді Коппола та Копеліус були схожі?
13. Визначте функції такого предмета, як підзорна труба.
14. У чому двоїстість образу Олімпії? У чиєму сприйнятті надано в повісті її опис?
15. Як можна прокоментувати фінал історії?

Творчість **Германа Гейне** означила новий етап розвитку романтизму в Німеччині, коли стала очевидною необхідність активного втручання романтика у справи світу. Цим, як і особливостями його особистості (вроджена уїдливість та дотепність, що б'є через край) зумовлено своєрідність його творів. При цьому іронія постає у Гейне не тільки як емоція, але й як розумовий акт, як шлях до аналізу явищ, до розкриття їх сутності.

1844 року Г. Гейне створює поему «Німеччина. Зимово казка». У ній він висловлює свої настрої після подорожі на батьківщину. У поемі поєдналися риси таких характерних жанрів, як сатира і утопія. А головною силою, яка протистоїть недосконалості світу, є в поемі Слово. У першому розділі твору Г. Гейне протиставляє «стару колисанку неба» та «нову» пісню німців. «Стара» – «про кохання й сум, / Про

жертви і про спіткання /Вгорі, у кращих світах, де всі / Зникають людські страждання. /... про поділ земний, / Де щастя шукати годі, / Про рай, де плаває душа / У вічній насолоді». Ця пісня, вважає поет, придумана тими, хто п'є «потай вино, / А нам проповідують воду», а співають її «коли плаче народ, – / І дурня зацитькати треба». «Нову пісню, найкращу пісню» складає поет для того, щоб на землі зробити життя досконалим, щоб «замовкнув похоронний дзвін» і «свободи юний геній» поєднав Німеччину з «прекрасною Європою» на спільному радісному бенкеті насолод:

Чудова пісня – пісня нова!
 Мов скрипка і флейта грає!
 І Miserere геть зника,
 І дзвін погребний змовкає.

Європу геній свободи обрав –
 За руки вони взялися,
 Без міри щасливі, і їхні уста
 У першій цілунку злилися.

Запитання та завдання до тексту XVIII глави поеми «Німеччина. Зимова казка»:

Мінден – фортеця досить міцна І має добру зброю. Та пруські фортеці радніше я Минав би стороною. Надвечір ми спинилися тут. На мості зарипіли Під нами дошки, і з'яв рів, Коли ми в браму в'їздили. Ряди бастіонів лякали мене. Підводились темні брами. Лунко ворота відкрились для нас І лунко закрились за нами. Ох, Одиссею, я зрозумів, Що відбувалось з тобою В ту мить, коли Поліфем завалив Печеру свою скалою.	Зітхав я – добре було б мені Лежати в ці хвилини В Парижі на Faubourg Poissoniere, Біля моєї дружини. Я часом чув: по моєму чолі Тупим ніби чимсь черкала Холодна цензорська рука – І думка раптом зникала. Жандарми в саванах враз при мені З'явилися, мов видіння, І виразно я кайданів почув Страхітливе брязкотіння. Ох! Привиди підхопили мене, І я опинився в пустелі, І тут мене прикували вони До прямовисної скелі.
---	--

Капрал карету мою спинив: «Ім'я ваше?» Відповідаю: «Я звуся – Ніхто, я – лікар очний, Велетням більма знімаю». В готелі ще гірше зробилось мені, Не міг шматка проковтнути. Душили ковдри в ліжку мене І не давали заснути. Моя постеля по боках Червоні завіси мала, І китиця з-під балдахіна брудна Над головою звисала. Проклята китиця! Довгу ніч Я не знаходив спокою! Мов меч Дамокла, висіла вона В мене над головою. То враз, немов голова змії, Вона починала шипіти: «В оцій фортеці довічно ти Засуджений сидіти!»	Жахлива китиця з ліжка брудна На мене налетіла – Тепер, як у шуліки, були У неї кігті і крила! Вона обернулась прусським орлом! Він кігтями вп'явсь мені в тіло! Він рвав печінку з грудей моїх, Кричав я й стогнав безсило. Я довго стогнав — закричали півні, Мій сон розвіявсь марою. Лежу я в ліжку, і вже не орел, А китиця знов наді мною. Подавсь я з екстра-поштою геть І лиш на лоні природи, На бюкебурзьких землях, зітхнув, Мліючи з насолоди.
--	--

1) У цій частині поеми описується фортеця Мінден. Який зміст зазвичай вкладається у лексему «фортеця»? Як художній образ простору, в якому опинився герой, допомагає автору висловити уявлення про деспотію та антигуманність світу?

2) Знайдіть у тексті метафори, порівняння, епітети, які свідчать про бачення автором світу як гранично дисгармонійного та деформованого: мертві речі та предмети в ньому представлені як люди, що ожили і намагаються підкорити людей.

3) З якими героями грецької міфології та античного епосу порівнює себе герой, який опинився у фортеці Мінден? Чим викликаний вибір саме цих героїв? Кому (чому) вони протистояли?

4) Півень (кур) у міфології різних народів є солярним символом. Якщо півень, який руйнує кайдани сну, що лякав героя, співвіднесений не тільки з сонцем, але й зі звільненням від кошмарів, то з чим у такому разі асоціюється темрява, в яку герой був занурений, перебуваючи у фортеці?

5) В останньому катрені цього розділу представлено ідеальний для героя поеми простір. Якими мистецькими образами представлено образ ідеального простору?

6) Визначте, на який антитезі будується цей розділ поеми.

7) За результатами аналізу XVIII розділу обґрунтуйте висновок про те, що «Німеччина» Генріха Гейне – це **сатиричний твір**, тобто такий твір, в якому дано образ дійсності (людини, відносин і тому подібного), що не відповідає авторському уявленню про норму (тобто образ явища подано лише у негативному світлі, і це негативне перебільшується, **гіперболізується**, або навіть постає в гротескному, фантастичному вигляді).

Поезія Генріха Гейне вже містить у собі тенденції до пізнання дійсності, головним чином, соціальних відносин та соціальної обумовленості характеру та поведінки людини. Проте це не означає, що це був початок реалізму. Як і того, що в літературі Німеччини зароджувався реалізм як художній напрямок. Література Німеччини і у другій половині XIX століття, в епоху розквіту реалізму в інших країнах Європи, зберігала свій зв'язок із романтизмом.

1.4.2. Розвиток реалізму у світовій літературі

Реалізм XIX століття – це одна з форм реалістичного типу відображення життя. Йому передував ренесансний реалізм, який досяг найвищого розквіту у XVI – на початку XVII століть, особливо у творчості Шекспіра і Сервантеса, і просвітницький реалізм, що виник у XVIII столітті, насамперед в англійській та французькій літературах. Сутність ренесансного реалізму полягала у відображенні окремої людини, що знаходиться у єдності зі світом, в утвердженні цінності та величчя людини. В літературі поступово сформувався гуманізм як принцип художнього відображення людини. Хоча у тих же самих творах передавалася відносність цієї єдності, і така тенденція дедалі більше посилювалася. Просвітницький реалізм був пройнятий ідеєю двоїстості людини і світу, наявності протиріччя між природою людини та суспільними відносинами. Усвідомлення цього протиріччя сприяло розвитку таких принципів відображення, як ідеологічність та соціальність.

На початку XIX століття в європейських літературах виникла нова форма реалізму. Як і попереднім формам реалістичного відображення, реалізму XIX століття властиве звернення до дійсності. Це сприяло розвитку у ньому пізнавальної спрямованості та об'єктивності. Водночас реалістичним творам притаманна оціночність: дійсність відображається з погляду ідеалу, тобто такої моделі людини та світу, в якій їм властива досконалість. Зрозуміло, що дійсність здебільшого не збігається з ідеалом, але трапляються випадки, коли її явища близькі людині. Об'єктивність і пізнавальна спрямованість відображення проявляються найповніше у такій формі художнього узагальнення, як типізація. Її суть полягає у розкритті в окремому явищі властивостей, що зближують його з іншими явищами, а отже, що виражають певну закономірність. Суб'єктивність і оціночність також можуть проявлятися в типізації, наприклад, сатиричній типізації, що полягає в тому, що окреме явище ототожнюється або зближується з ідеалом. У реалістичних творах відбувається і типізація, і ідеалізація явищ життя, але провідна роль належить все ж таки типізації. У романтизмі, навпаки, чільне місце приділяється ідеалізації. Суть **ідеалізації** як способу художнього узагальнення полягає в тому, що художник при створенні художнього образу виходить не із спостереження за великою кількістю явищ, при зіставленні яких він виділив повторювані в кожному з них, тобто типові ознаки, а в моделюванні цих ознак на основі власного уявлення про сутність як високого, так і низького. Так, наприклад, письменник-романтик виходить з того, що виняткова особистість наділена такими якостями, як жага свободи, безпосередність, спрямованість до краси та розлад зі світом через його невідповідність ідеалу. Тому під час створення художнього образу він наділяє його цими характеристиками. Якщо ж йому потрібно створити образ людини «натовпу», він теж виходить із моделі. Такий герой житиме інтересами побуту, проявлятиме меркантильність, нічим не виділяючись при цьому з маси таких самих, як він. Можна дійти висновку, що сутність ідеалізації полягає в тому, що художник йде від загального (модель) до одиничного (художній образ). При **типізації**, як засобі художнього узагальнення, митець йде від одиничного (він спостерігає ряд окремих явищ) до загального (виділення типової, що повторюється у кожному окремому явищі ознак) і, нарешті, до створення художнього образу.

Ідеал формується в ході пізнання та оцінки дійсності, а значить у процесі вироблення концепції людини та світу. Концепція людини передбачає вирішення, передусім, таких проблем, як особистість і світ, людина та надприродне (Бог, диявол), кінечність життя та її цінність, структура особистості. Особливість реалістичної концепції полягає у тому, що людина осмислюється як частка суспільства і, отже, визнається її підвладність закономірностям суспільно-історичного розвитку життя. Отже, типізація здійснюється шляхом розкриття зв'язків між особистістю та суспільством, що живе у певну епоху. Залежність людини від суспільства віддзеркалюється у такому реалістичному принципі відображення, як **соціальність**. Але якщо з погляду письменників, що представляють просвітницький реалізм, суспільство має лише руйнівний вплив на людину (соціальність – це однобоке викриття спотворення людини), то письменники критичного реалізму виходять з того, що кожна (будь-яка) людина значною мірою визначається своїм соціальним статусом. Іншими словами, поведінка будь-якої людини, її інтереси, поведінка по відношенню до інших людей значною мірою обумовлені її приналежністю до певної суспільної групи.

Відображення обумовленості долі та характеру людині впливом на неї епохи втілюється у принципі **історизму**. Історизм полягає в ідеї руху, історичної мінливості дійсності. З мінливим світом змінюється і людина. Отже, у кожному окрему історичну епоху поведінка, звичаї, інтереси людей, їхня свідомість визначаються особливостями часу, коли вони живуть. При цьому треба пам'ятати про різницю між поняттями «історизм» та «історичний». Історичний роман, оповідання, жанр живопису припускають, що у центрі твору – історична подія, історична постать. Що ж до історизму, як принципу художнього відображення, то дотримання його не обов'язково означає звернення автора до історичних подій. У художньому творі може йтися про буденне, і історичні герої в ньому навіть не згадуються. Але якщо автор цього твору співвідносить характер, долю, світосприйняття героїв з конкретною історичною добою, в яку вони жили, в цьому творі є історизм. Тому вважається, що суть реалізму XIX століття полягає у соціально-історичному відображенні людини.

Словом, історизм і соціальність – це принципи відображення, специфічні для реалізму XIX століття, але поряд з ними, у творах цього

літературного напрямку проявляються також **ідеологічність** і **народність** (втілення в персонажах рис, специфічних для конкретного національного середовища), відкриті ще до появи цього різновиду реалізму, і, звісно, принципи, загальні для всієї нової літератури (вона змінює літературу середньовіччя): **гуманізм** (ствердження цінності людини) і **психологізм** (пізнання характерів та процесів внутрішнього психічного життя людини).

Дотримання цих художніх принципів дозволяє автору передати життя людини у всій її повноті, а значить, із винятковою конкретністю. Такий підхід став можливим завдяки тому, що в літературі відбувся перехід від відображення «людини взагалі» до відтворення індивідуальності, а отже, характерів. Адже **характер** – це неповторне поєднання психічних характеристик індивідуальності. Можна сміливо сказати, що виникнення та розвиток реалізму в ХІХ столітті (і, до речі, багато в чому романтизму), пов'язані з відображенням індивідуальності, із відтворенням характерів. Але романтики відображали виняткові характери, спрямовані до ідеалу. Реалісти ж звернулися до характерів як виняткових, так і звичайних, оскільки вони й у звичайному виявляли поезію життя. Це сприяло відображенню найрізноманітніших характерів. Оскільки характер – явище багатогранне, відтворення його надає твору конкретності, що, у свою чергу, сприяло його художності.

Говорячи про те, що реалізм ХІХ століття полягає у вірному відтворенні дійсності, не годі цю якість абсолютизувати. Пізнання неможливе без створення гіпотез, без фантазії. Письменники-реалісти, прагнучи вгадати сутність життя, напрямок її розвитку, нерідко зверталися до утопії, моделюючи життя відповідно до свого ідеалу. Оскільки ж письменникам доводилося мати справу з життям, далеким від їхнього ідеалу, то в їхніх творах нерідко виявлявся гротеск.

Процес формування реалізму ХІХ століття продовжувався до 1830-х років. Далі стався його розквіт. При цьому помітно розрізняються два етапи у цьому процесі. На першому з них, більш ранньому, реалізм складається головним чином на основі того художнього досвіду, який був накопичений у рамках літературних напрямів, що виникли в епоху Просвітництва: це просвітницький реалізм, сентименталізм та предромантизм. Зрілий же реалізм, цілком розвинений,

ґрунтувався під час свого ствердження на відкриттях романтизму, у творах якого вперше було створено цілісний образ індивідуальності.

Завдання: прочитайте фрагмент Передмови до історичного роману Проспера Меріме «Хроніка царювання Карла IX» (1829) та визначте, які художні принципи відображення були провідними для письменника під час його переходу від романтизму до реалізму.

«Мені представляється цікавим порівняти тодішні звичаї з нашими і звернути увагу на той факт, що сильні почуття виродилися, зате життя стало спокійнішим і, мабуть, щасливішим. Залишається вирішити питання: чи краще ми наших предків, а це не так легко, бо погляди на ті самі вчинки з часом різко змінилися.

Так, наприклад, у 1500 році вбивство та отруєння не вселяли такого жаху, як у наші дні. Дворянин зрадницьки вбивав свого недруга, клопотав про помилування і, отримавши його, знову з'являвся серед людей, причому ніхто і не думав від нього відвертатися. В інших випадках, якщо вбивство відбувалося з почуття правої помсти, то про вбивцю говорили, як кажуть тепер про порядну людину, яка вбила на дуелі негідника, що завдав її кровної образи.

Ось чому я переконаний, що до вчинків людей, які жили в XVI столітті, не можна підходити з міркою XIX. Що в державі з розвиненою цивілізацією вважається злочином, то в менш цивілізованій державі сходить лише за прояв відваги, а за часів варварських, можливо, навіть розглядалося як похвальний вчинок. Судження про *одне й те діяння* слід, зрозуміло, виносити ще й *залежно від того, у якій країні воно відбулося*, бо між двома народами є така ж відмінність, як між двома століттями.

Мехмет-Алі, у якого мамелюцькі беї виборювали владу над Єгиптом, одного дня запрошує до себе в палац на свято їхніх головних воєначальників. Не встигли вони увійти, як ворота за ними зачиняються. Заховані на верхніх терасах албанці розстрілюють їх, і відтепер Мехмет-Алі панує в Єгипті самовладно.

Що ж із цього? Ми ведемо з Мехметом-Алі переговори, більше того: він користується у європейців повагою, у всіх газетах про нього пишуть як про велику людину, його називають благодійником Єгипту.

А тим часом що може бути жахливішим за скоєне із заздальгідь обдуманим наміром вбивство беззахисних людей? Але вся справа в тому, що подібні пастки узаконені місцевими звичаями і пояснюються неможливістю вийти із становища інакше».

Звернемось до творчості двох митців, що починали реалістичну літературу Франції.

Анрі-Марі Бейль (це ім'я письменника, якого увесь світ знає як **Стендаля**) народився у Греноблі. У 1800–1802 роки він служив сублейтенантом в італійській армії Бонапарта. У 1805–1812 рр. як інтендант супроводжував імператорські війська при їх вступі до Берліна, Відня, у поході на Москву. Після падіння Наполеона виїхав до Італії, де став свідком діяльності карбонаріїв, що, зокрема, знайшло відображення у його новелі «Ваніна Ваніні» (1829) про кохання аристократки до учасника національно-визвольної боротьби. В Італії він зустрічався із Байроном. У 1821 році повернувся до Франції, а в 1831 – оселився як французький консул в італійському містечку Чивітавек'я. Отже, він жив в епоху грандіозних історичних змін: Французька революція 1789–1794 рр., роки першої імперії 1804–1814 рр., наполеонівські війни, дві Реставрації 1804, 1815–1830 рр. Перу Стендаля належить ряд творів, які поставили його у ряд із письменниками світової величини. Насамперед – «Пармський монастир», «Червоне та чорне», «Люсьєн Левен» («Червоне та біле»), «Арманс». І хоча він відносив себе, швидше за все, до романтиків, у цих творах доля героїв, їх характери, спрямованість їхньої особистості мотивовані історичною епохою, до якої вони належать. А тому йдеться про історизм як провідний художній принцип створення письменником картини життя та образів героїв. Зауваження щодо романтизму пояснюється тим, що головним маніфестом мистецтва, що належить перу Стендаля, є трактат «Расін і Шекспір», в якому він наводить своє розуміння романтизму як мистецтва, що відгукується на зміни у світі, а тому завжди зберігає свою актуальність і є сучасним. При цьому він протиставив романтичному мистецтву класицизм, який, на його думку, зупинився на залежності від традиції. Наведемо фрагмент із третього розділу цього трактату:

Романтизм – це мистецтво давати народам такі літературні твори, які на сучасному стані їхніх звичаїв і вірувань можуть принести їм найбільшу насолоду.

Класицизм, навпаки, пропонує їм літературу, яка доставляла найбільшу насолоду їхнім прадідам.

Софокл і Евріпід були дуже романтичними; вони давали грекам, які збиралися в афінському театрі, трагедії, які відповідали моральним звичкам цього народу...

«...». Шекспір був романтиком, тому що він показав англійцям 1590 року спочатку криваві події громадянських воєн, а потім, щоб дати відпочинок від цього сумного видовища, безліч тонких картин серцевих хвилювань і найніжніших відтінків пристрасті ...»

Зверніть увагу, в статті йдеться про відповідність художнього твору запитам свого часу, конкретній історичній епосі.

Схема романів Стендаля, за словами А. Моруа, є відносно простою. «Це завжди історія молодого людини, яка набуває життєвого досвіду та відчуває трагічний розрив між чарівним світом дитинства та світом реальної дійсності. Стендаль зіштовхує свого юного і великодушного героя із двома жінками, що належать до протилежних типів, і душа юнака розривається між ними; у героя завжди знаходиться могутній покровитель, і йому постійно шкодить ворог, запеклий негідник»¹⁴. Слід додати, що часто Стендаль засновував свої романи на документах: на судовій хроніці – «Червоне та чорне», на старовинних італійських літописах – «Пармський монастир». Прототип його Жюльєна Сореля, героя **«Червоного та чорного»** (1831) – Антуан Берте, син сільського коваля, вихований місцевим священиком. У дев'ятнадцять років він влаштувався вихователем у багате сімейство промисловця Мішу де Латур. Тут у нього виникли інтимні стосунки з пані Мішу. Швидше за все, у результаті він був змушений покинути цей будинок. Через якийсь час священик влаштував його до семінарії, з якої його незабаром виключили. Потім він влаштувався вихователем в аристократичний будинок Кордон, але через рік чи два був вигнаний і звідти, оскільки почав бурхливо виявляти ознаки закохання у дочку господаря. Не знаходячи собі коштів для існування, він звинуватив у всьому пані Мішу, яка, нібито, переслідувала та обговорювала його. Усе завершилося його пострілом під час обідні. Потім він спробував

¹⁴ Моруа А. Три Дюма. С. 479–480.

застрелитись. Але і він, і пані Мішу залишилися живими. Антуан Берте був страчений. Збігається майже все у реальній історії та історії героя роману «Червоне і чорне». І справа тут не у відсутності творчої уяви у Стендаля, а в тому, що його мало цікавили безпосередньо факти. Набагато важливіше для нього було створити **портрет епохи**, виявити внутрішні зчеплення причин і наслідків, підґрунтя подій, їхній узагальнюючий сенс. Так само і в «**Пармському монастирі**» (1839) переважно все те, що відбувається з героєм твору Фабриціо дель Донго, відноситься до реальної особи, Алессандро Фарнезе, кардинала, з 1534 р. римського папи Павла III.

Запитання та завдання до тексту V глави («Переговори») роману Стендаля “Червоне та чорне”

1) У чому виявилось лицемірство Жюльєна Сореля, який заявив батькові, що він не дивився в церкві на пані де Ріналь?

2) Співвіднесіть стосунки між Жюльєном, що описуються в цьому розділі, з одного боку, і його батьком і братами, з іншого, з Біблійною притчею про Блудного сина.

3) Чим було викликане питання Жюльєна про те, з ким йому доведеться сидіти за одним столом у будинку пана де Ріналь. Про яку рису характеру героя це свідчить? З чим у такому разі пов'язане його лицемірство – з гордістю чи раболіпством?

4) У зв'язку з чим Жюльєн збирався записатися у солдати? Чому він відмовився від цього рішення?

5) У чому полягала життєва мета Жюльєна?

6) Під впливом яких книжок формувалася особистість Жюльєна? Які якості могли у ньому сформувати «Сповідь» Руссо та «Меморіал Святої Єлени»?

7) Навіщо Жюльєн вивчив напам'ять Новий Заповіт? Як він ставився до цієї книги (зверніть увагу на те, що в даному випадку майже ототожнюються Новий Заповіт та Коран). Чи свідчить це про те, що Жюльєн був віруючою людиною?

8) Як розмова отця Жюльєна з паном де Ріналем допомагає зрозуміти зміст назви цього розділу?

9) Як повадився старий Сорель під час зустрічі з паном де Ріналем і чим була викликана така поведінка?

10) У чому полягає історія душевного розвитку Жюльєна?

11) Про що Жюльєн мріяв під впливом оповідань полкового лікаря? Як Жюльєн ставився до реліквії полкового лікаря (хреста Почесного легіону) після смерті лікаря?

12) Що повідомляється про будівництво у Вер'єрі нової церкви: за чиєю ініціативою було її побудовано і як до будівництва поставилися жителі міста?

13) На чиєму боці – судді чи священика – виявилася сила? Чому? Як це допомагає зрозуміти особливість епохи, що описується у романі?

14) У чиєму сприйнятті дана історія будівництва церкви? Кому могла належати фраза: «Адже прийшло ж йому на думку...»?

15) Як історія з будівництвом церкви вплинула на життєві плани Жюльєна? У чому в даному випадку полягає значимість фрази про те, що полкового лікаря вже не було в живих?

16) Хто став наступним наставником Жюльєна? Чи ставився Жюльєн до кюрі так само, як до лікаря?

17) Чому Жюльєн захопився кар'єрою священика?

18) Хто був кумиром Жюльєна протягом усього його дорослішання? Як це допомагає зрозуміти спрямованість інтересів Жюльєна?

19) Тепер постарайтеся доповнити відповідь на питання про сенс назви глави («Переговори»: про «переговори» кого з ким, або чого з чим йдеться?) і всього роману (що в даному випадку «червоне», а що – «чорне»)?

20) У зв'язку з чим Жюльєн покарав себе? Як це допомагає зрозуміти особливості його характеру?

21) З якою метою Жюльєн зайшов до церкви? Розкрийте семантику червоного кольору в описі церкви.

22) Про що Жюльєн прочитав, перебуваючи у церкві? Чому це повідомлення привернуло його увагу? Як це допомагає зрозуміти можливий розвиток долі самого Жюльєна?

23) Якою фразою Жюльєна завершується його перебування у церкві і як це допомагає зрозуміти уявлення героя про його життєву мету і способи її досягнення?

Якщо для творів Стендаля найбільш показовим художнім принципом є історизм, то провідним художнім принципом у творах **Оноре**

де Бальзака була соціальність. Андре Моруа у своєму літературному портреті цього художника порівняв його з «міською управою, бо він зобразив портрети двох тисяч чоловіків і жінок, і ці люди для вчених-бальзакознавців видаються більш живими, ніж ті, з ким вони стикаються в житті»¹⁵. На відміну від Стендаля, який багато років перебував на державній службі, Бальзак повністю зосередився на літературній діяльності. Навіть якщо він був змушений починати якусь діяльність, що обіцяла прибуток, то тільки для того, щоб за допомогою грошей отримати можливість для спокійної літературної роботи. Так, зокрема, він випускав дешеві видання французьких письменників, потім був власником друкарні, збирався розробляти срібні копальні в Сардинії.

Усе це дало йому можливість здійснити створення **«Людської комедії» – історії сучасного буржуазного суспільства**. «Самим істориком мало бути французьке суспільство, мені залишалося тільки бути його секретарем, – писав О. Бальзак. – Складаючи опис пороків і чеснот, відбираючи найважливіші випадки прояву пристрастей, зображуючи характери, вибираючи головні події з життя суспільства, створюючи типи шляхом поєднання однорідних характерів, можливо, думалося мені, я зможу зрештою написати історію, забуту стількома істориками, історію вдач».

Назва циклу книг О. Бальзака орієнтує на співвідношення його з «Божественною комедією» Данте. Тобто для часу О. Бальзака ця книга повинна була мати таке ж значення, як і «Божественна комедія» для Середньовіччя. За задумом автора, його «Людська комедія» мала включити 143 твори. Але зрештою він встиг написати 96.

«Людська комедія» складається з трьох розділів: етюди вдач, філософські етюди, аналітичні етюди. Перший розділ, «Етюди вдач», має найскладнішу структуру. До нього входить шість серій:

«Сцени приватного життя» (найвідоміші тут – «Гобсек», «Батько Горіо»).

«Сцени провінційного життя». Серед включених до них творів – «Євгенія Гранде» та «Втрачені ілюзії».

«Сцени паризького життя», найбільш значним твором серед яких є роман «Блиск і злидні куртизанок». Роман містить продовження історії

¹⁵Моруа А. Три Дюма. С. 487.

Люсьєна Шардона, одного з героїв «Втрачених ілюзій» (серія «Сцени провінційного життя»).

Три останні серії «Етюдів вдач» – «Сцени військового життя», «Сцени політичного життя», «Сцени сільського життя».

Другий розділ «Людської комедії», «Філософські етюди», включає такі твори, як «Шагрєнева шкіра», «Невідомий шедевр», «Луї Ламбер», «Серафіта»...

До третього розділу, «Аналітичні етюди», належить лише два твори: «Фізіологія шлюбу», «Незгоди подружнього життя».

Тема оповідання «Гобсек» – жорстока боротьба інтересів, пристрастей у суспільстві, охопленому жадобою до володіння грошима; моральне падіння людини, яку поглинає пристрасть накопичення.

Вирішуючи проблему «нерву життя», Бальзак показує, як нове божество – золото – перекручує життя, відмежовує один від одного найближчих людей. Золото руйнує сім'ю графа де Ресто. Свого часу він одружився з красунею – дочкою папаші Горію Анастазі. Ця жінка розорила чоловіка, пустивши за вітром його майно заради світського чепуруна Максима де Трая. Намагаючись врятувати те, що залишилося, для свого сина, граф де Ресто уклав фіктивний документ про продаж ним власного майна з лихварем Гобсеком. А свідком, який виступив гарантом, що син графа отримає після батька його спадщину, був адвокат Дервіль. Однак Анастазі де Ресто, боячись, що їй нічого не залишиться після чоловіка, спалила всі папери і, зокрема, документ, що підтверджував фіктивність угоди. Тому майно свого батька молодий граф отримав лише по смерті Гобсека. Отже, найближчі люди виявилися суперниками через золото.

Інша проблема, що вирішувалась Бальзаком у цьому творі – що відбувається з душею людини, яка присвятила себе лише збагаченню; чи може накопичення бути метою розумного існування? Гобсек – людина, яка багато випробувала у житті. Адвокат Дервіль, у житті якого Гобсек зіграв значну роль (допоміг йому стати власником контори, саме завдяки Гобсеку Дервіль познайомився із своєю майбутньою дружиною Фанні), так говорить про Гобсека: «У ньому живуть дві істоти: скнара і філософ, підла істота і піднесена... Можливо, він був корсаром, можливо, блукав по всьому світу... я глибоко впевнений, що жодна душа людська не отримала такого жорстокого загартування у

випробуваннях, як він». Гобсек – філософ та психолог. Він чудово розуміється на мистецтві й на людях. Але він деградує. Усвідомивши, що влада над світом належить лише золоту, він другу частину життя перетворює на манію володіння коштовностями. Це заняття руйнує його, перетворюючи лише на скнару.

Завдання та питання до тексту оповідання Оноре де Бальзака «Гобсек»:

- 1) Скільки окремих історій можна виділити в оповіданні?
- 2) Визначте тему кожної історії.
- 3) Чи пов'язані вони між собою ідейно-тематично?
- 4) Хто, з якою метою та кому розповідає про Гобсека?
- 5) Що являє собою стряпчий Дервіль (його соціальне становище, моральні якості). Чому саме цьому персонажу належить роль оповідача?
- 6) Як Дервіль оцінює Гобсека? Що Дервіля вражає у Гобсеку, що складає його загадку?
- 7) Як автор оцінює Дервіля? Чи розгадав той загадку Гобсека?
- 8) Як автор оцінює Гобсека? У чому його сильні та слабкі сторони?
- 9) Чи збігається оцінка Гобсека автором та Дервілем?

На перший погляд, натуралізм, що формується наприкінці XIX століття, є різновидом реалізму – настільки близькою до життя, об'єктивною здається картина дійсності в натуралістичних творах. Але таке припущення є помилковим. Реалізм передбачає соціально-історичне пояснення людини, а натуралізм – біологічне.

1.4.3. Натуралізм

Натуралізм – літературний напрям, що виник у Франції у 1870-ті роки і охопив у 1880-1890-ті роки Європу. Філософською основою натуралізму був позитивізм. Засновник позитивізму Огюст Конт вважав, що справжніми є тільки ті знання, що отримані шляхом досвіду та можуть бути перевірені також шляхом досвіду. Головною тезою естетики Огюста Конта було: уподібнення мистецтва та науки. Саме до науки намагався максимально наблизити нове мистецтво засновник натуралізму французький письменник **Еміль Золя**. Теоретичним об-

ґрунтуванням його думок про літературу стала праця «Експериментальний роман» (1880).

«...романіст, – писав Золя, – є і спостерігачем і експериментатором. Як спостерігач він зображує факти такими, якими він спостерігав їх, встановлює відправну точку, знаходить твердий ґрунт, де будуть діяти його персонажі і розгортатися події. Потім він стає експериментатором і робить експеримент – тобто рухає дійових осіб у рамках того чи іншого твору, показуючи, що послідовність подій у ньому буде саме така, яку вимагає логіка явищ, що вивчаються . (...). Кінцева мета – пізнання людини, наукове пізнання її як окремого індивідуума і як члена суспільства. (...).

Ми виходимо із справжніх фактів, дійсність – ось наша незламна основа; але щоб показати механізм фактів, потрібно викликати і спрямовувати явища, і тут ми даємо волю своєї творчої фантазії».

У зв'язку із стрімким розквітом точних наук, а також наук про природу, Еміль Золя орієнтував письменників на таку ж саме фактографічність та точність. Серед наукових відкриттів його найбільш вразило вивчення біологами законів спадковості. Золя писав:

«Не наважуючись формулювати закони, я все ж таки вважаю, що спадковість дуже впливає на інтелект і пристрасті людини. Я надаю також значення середовищу. (...). Людина існує не поодинці, вона живе в суспільстві, в соціальному середовищі, і ми, романісти, повинні пам'ятати, що це соціальне середовище невинно впливає на явища, що відбуваються в ній. Головне завдання письменника тому полягає у вивченні взаємного впливу – суспільства на індивідуум та індивідуума на суспільство».

Натуралізм, за словами Е. Золя, став подальшим розвитком традицій реалізму минулого, зокрема Оноре де Бальзака, якого Золя вважав «засновником точного вивчення суспільства». Однак на новому етапі, коли значних успіхів досягли точні та природничі науки, традиційний реалізм уже не міг задовольнити читача. Певною мірою таким, навіть на формальному рівні, продовженням традицій Бальзака у нових історичних умовах можна вважати цикл «Ругон-Маккари» Золя. «Ругон-

Маккари» – це серія романів, що виходили з 1871 по 1893 рік. До неї входить 20 томів творів. Усі вони об'єднані тим, що їхніми героями є члени однієї сім'ї (кілька поколінь) Ругон-Маккарів. Усі вони успадкували чіпкість, енергію і розважливість свого предка-селянина Ругона. З іншого боку, вони несуть у собі також спадкові риси Маккара, бродяги і п'яниці (звідси – їх лінь, алкоголізм, неврастенія). Але одночасно «Ругон-Маккари» – також художній літопис Франції в період Другої імперії. І тут чітко виражено наслідування Бальзака, який вважав себе секретарем французького суспільства і портрет якого він представив у «Людській комедії». Найвідоміші твори із серії «Ругон Маккари» – «Нана», «Здобич», «Гроші», «Череву Парижа», «Жерміналь», «Земля», «Творчість».

«Череву Парижа» – так називається центральний паризький ринок, символ ситості, панування «жирних» над «худими». Ринок розташований на місці загибелі жінки під час барикадних боїв 1840-х років у Парижі. Герой роману Флоран намагався врятувати її, але безрезультатно. Більше того, через те, що його руки були в крові, його заарештували та відправили на заслання. Докладніше він знайомиться з «черевом Парижа» під керівництвом свого нового знайомого, художника Клода Лантьє. Читачеві пропонується натуралістично докладна картина нагромадження продуктів, торговців та покупців. Тут же Флоран зустрічає свого брата Кеню, який став кухарем і одружився з дівчиною з роду Маккарів Лізі. За допомогою Кеню Флоран знаходить для себе роботу, тут же, у «череві Парижа». Але він не розчиняється в середовищі, яке живе для задоволення своєї «утроби». Він виявляє чесність та строгість у своїх заняттях (намагається стежити за свіжістю товару та правильністю розрахунку з працівниками), він готує своїх однодумців до повстання. Ґрунтуючись на численних доносах, поліція заарештовує Флорана. Його знову відправляють на заслання, а на ринку відновлюється стан ситості та задоволення побутовим благополуччям.

В англійській літературі до натуралізму належить творчість **Артура Моррісона** (1863–1945).

Письменник спирався на положення «соціального дарвінізму» (застосування біологічних понять дарвінізму до опису життя людини).

Звідси одне з ключових понять для трактування його творів – *боротьба за виживання*.

Завдання: прочитайте фрагмент з оповідання А. Моррисона «На сходах» та аргументуйте тезу про його приналежність до натуралізму.

«Це була масивна будівля, добротна і потворна; тепер стіни її покривали кіптява й фарба, що облупилася, а вікна рясніли тріщинами і латами. Парадні двері з ранку до вечора були відчинені навстіж, і жіноча половина населення сиділа на ганку, розмірковуючи про хвороби, смерті і про те, як усе дорожчає; і зрадницькі дірки зяяли подекуди під товстим килимом бруду на сходах і сходових майданчиках. ... І запахи в будинку були найрізноманітніші – не було лише приємних (пахло, наприклад, смаженою рибою); але все-таки цей будинок ніяк не можна було назвати нетряхом.

Худа жінка, з закованими до ліктів рукавами, піднімаючись нагору, затрималася на майданчику другого поверху та прислухалася. Двері відчинилися, і на сходи ринула хвиля гарячого, спертого повітря – повітря з задущливої кімнати хворого. Згорблена, підсліпувата баба показала на порозі і зупинилася, притримуючи двері рукою.

– Ну як, місіс Кертіс, йому не полегшало? – звернулася до неї сусідка, вказуючи на кімнату.

Стара похитала головою і щільніше зачинила двері. Щелепи її різко засувалися під зів'ялою шкірою.

– Йому не полегшає, поки не відійде. – І після невеликої паузи додала: – Він уже відходить».

Надалі розмова двох жінок зосереджується довкола теми похорону. Сусідка згадує, що влаштувала своєму чоловікові «красивий похорон»: по два коні запрягали, і пір'я було, і смолоскипники, і на цвинтар їхали найдальшою дорогою. І закінчує: «Він мені був добрим чоловіком, от я й поховала його пристойно, як слід». Стара у відповідь повідомляє, що теж зробить синові хороший похорон. Хоча вона й сумнівається, чи будуть смолоскипи, оскільки це дорого. Потім до її сина приходить помічник лікаря. Йому хочеться допомогти хворому, і він пристрасно переконує стару в необхідності купити портвейн та гарну їжу, щоб підтримувати сили молодой хворої людини. Але стара відповідає, що

вона не має грошей. Помічник лікаря дає їй власні п'ять шилінгів, і наказує купити на них гарного вина. Стара бере гроші, але їжу та вино купувати не збирається. Тепер вона заспокоюється: грошей вистачить і на смолоскипів.

1.4.4. Неоромантизм

Дослідники по-різному визначають суть неоромантизму як літературного явища: стильова течія або окремих літературний напрям епохи переходу від реалізму до модернізму останніх десятиліть ХІХ століття. Але абсолютно всі сходяться в тому, що одним із факторів, що вплинули на виникнення неоромантизму було поширення позитивізму та прагматизму, які вимагали уподібнення художньої картини дійсності науковому дослідженню. Неоромантизм виступив як абсолютна опозиція подібній тенденції в літературі (у першу чергу він був опозицією натуралізму). Вже з назви цього явища у літературі очевидний його зв'язок із романтизмом. Специфічною рисою неоромантичних творів, як і творів романтиків, була антитетичність, протиставлення ідеалу дійсності. Водночас, між романтизмом та неоромантизмом були серйозні відмінності. Продемонструємо це за допомогою таблиці:

романтики	неоромантики
Наявність двох світів – дійсного (реального) та ідеального (існуючого в уяві, у мріях).	Пошуки ідеалу у просторі дійсності. Герой вміє уявити красу і незвичайність навколишнього світу.
Герой абсолютно відчужений від дійсності та знаходиться у пошуках шляху до ідеалу.	Герой здібний уявити красу і незвичайність навколишнього світу.
Герой вирізняється з-поміж свого оточення, він – виключна, обрана людина.	Відкриття героя у звичайній людині.

Риси неоромантичного твору:

- віра у здійснення ідеалу в буденному, звичайному житті;
- спроба подолати межу між ідеалом та дійсністю;
- намагання виразити духовну красу людини;
- герой неоромантичного твору – активна людина, здатна ризикувати, вона також виключним чином не схожа на оточення, задоволене буденним;

– у неоромантичному тексті динамічний сюжет, тяжіння до екзотики, фантастики, значну роль виконують поетика контрастів, а також психологізм.

Течії у неоромантизмі:

– морально-психологічна (творчість Роберта Луїса Стівенсона), для якої характерний інтерес до внутрішньої активності героя, до його здібності подолати душевну інертність);

– соціально-активна: герої – люди активної життєвої позиції (солдати, колоніальні чиновники, шпигуни, пірати, приватні детективи, журналісти). Письменники: Р. Кіплінг, А. Конан Дойл, Г. Р. Хаггард, Дж. Конрад. Тут висловлена критика сучасного соціуму. Герой одночасно виявляється і суб'єктом, і об'єктом дії.

Розуміння неоромантиками сутності мистецтва

Мистецтво не тільки піднімає читача над буденністю ділового життя, не тільки показує йому чудовий світ фантазії, але й дає йому ключ до розуміння сенсу життя, вимагає від читача зміни своєї життєвої позиції.

Підсумкові питання до теми «Світова література Нового часу»

1. Якими факторами було обумовлено процес формування та розвитку літератури нового типу?
2. У чому полягає сутність ренесансного (барокового, просвітницького, сентиментального, романтичного) бачення світу та характеру літератури.
3. Що таке ідеалізація і типізація, яким є співвідношення цих форм художнього узагальнення в нереалістичному та реалістичному типах літератури?
4. Які художні принципи є головними в реалістичному творі?
5. У чому полягає схожість реалістичного та натуралістичного творів? У чому вони принциповим чином розрізняються?
6. Чим відрізняється неоромантизм від романтизму?

ЧАСТИНА ДРУГА

ЖАНРОВА СТРУКТУРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ НОВОГО ЧАСУ

2.1. НОВЕЛА

Історію новели як літературного жанру традиційно пов'язують з ім'ям італійського автора доби Відродження Джованні Боккаччо (1313–1375), його збіркою «Декамерон». Вона складається зі 100 новел, які об'єднані між собою сюжетною рамою. Під час епідемії чуми у Флоренції (реальна подія) десять молодих людей і дам збираються у передмісті, де, відкинувши страх смерті, життєрадісно спілкуються і розповідають захоплюючі історії. Умова така: треба розповісти про те, що трапилося насправді, але знайти у звичайному щось незвичне чи несподіване. Тобто в оповіданні поєднуються настанова на відповідність реальності, навіть буденності (події та герої мають бути «звичайними») з елементом екстраординарності. Такий жанр короткої оповіді отримав назву *новела*, від *nova* – новий, незвичний.

Ученим-літературознавцям належить значна кількість визначень новели як жанру епосу. Професор Одеського державного університету Василь Васильович Фащенко, відомий дослідник новели (автор книг «Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.)», «Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання») запропонував таке: «Новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в “зосереджуючій миті” життя, тобто в невеликому колі зв'язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думки, важливої і значної для досягнення протиріч дійсності»¹⁶. «Літературознавчий словник-довідник» містить наступне визначення: «невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво намальованою дією»¹⁷.

¹⁶Фащенко В. В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.). Київ: Рад. письменник, 1968. С. 21.

¹⁷Літературознавчий словник-довідник. Київ: Вид. центр «Академія», 1997. С. 510.

Головні ознаки новели як жанру – стислість, концентрованість, примат дії і наявність композиційного повороту – пуанта. Ці ж ознаки сприяють появі в рамках новели елементів драматизму. На відміну від анекдота, байки, оповідання, у новелі дія тісніше пов’язана з внутрішніми індивідуальними імпульсами поведінки персонажів. Що ж стосується персонажів новели, то ними є особистості, характери яких вже сформовані; як правило, вони потрапляють в незвичайні життєві обставини. Автор новели концентрує увагу на їхніх переживаннях, настроях, на тих рішеннях, які вони знаходять у нетипових ситуаціях. Можливо саме тому новела переживає свого роду стан відродження в добу романтизму, коли посилився інтерес письменників та читачів до людини як індивідуальності, яка зустрічається з несподіваним у житті і змушена знаходити власне (як правило, незвичне) рішення, як їй вчинити, людина, перед якою життя являється у всій своїй складності та непередбаченості. Звернемо увагу на **пуант**. На відміну від оповідання, новела обов’язково містить пуант – непередбачений для героїв поворот подій. Пуант – це те, що несподівано відкриває людина у своєму, або чужому характері (поведінці, долі).

Звернемось для прикладу до новели американського письменника-романтика **Вашингтона Ірвінга «Ріп ван Вінкль» («Rip Van Winkle»)**. Фабула твору укладається в декілька рядків. Рятуючись від скарг дружини, герой відправився на полювання, а коли повернувся, то опинився у цілком новому, незвичному просторі поряд з людьми, з якими він не був знайомим і яких не міг зрозуміти.

З самого початку твору (опис місцевості) задається наявність двох різних просторів: гір та селища.

Простір гір	Простір селища
Певно, у кожного, кому випало подорожувати вгору по Гудзону, залишилися в пам’яті Каатскільські гори. Становлячи далеку відрогу розлеглої родини Аппалачів, вони тягнуться на захід від річки й панують над усім довколишнім краєвидом	Біля підніжжя мальовничих гір подорожанин може розрізнити димок, що звивається над селищем... Це старовинне невеличке село голландських колоністів

Завдання: прочитайте опис цих двох просторів в оригіналі і знайдіть деталі опису (означення-епітети, порівняння, зазначення кольорів), які підкреслюють величність образу гір та буденність, звичайність образу поселення біля гір.

WHOEVER has made a voyage up the Hudson must remember the Kaatskill mountains. They are a dismembered branch of the great Appalachian family, and are seen away to the west of the river, swelling up to a noble height, and lording it over the surrounding country. Every change of season, every change of weather, indeed, every hour of the day produces some change in the magical hues and shapes of these mountains; and they are regarded by all the good wives, far and near, as perfect barometers. When the weather is fair and settled, they are clothed in blue and purple, and print their bold outlines on the clear evening sky; but sometimes, when the rest of the landscape is cloudless, they will gather a hood of gray vapors about their summits, which, in the last rays of the setting sun, will glow and light up like a crown of glory.

At the foot of these fairy mountains, the voyager may have descried the light smoke curling up from a Village, whose shingle roofs gleam among the trees, just where the blue tints of the upland melt away into the fresh green of the nearer landscape. It is a little village of great antiquity, having been founded by some of the Dutch colonists, in the early times of the province, just about the beginning of the government of the good Peter Stuyvesant (may he rest in peace!), and there were some of the houses of the original settlers standing within a few years, built of small yellow bricks, brought from Holland, having latticed windows and gable fronts, surmounted with weathercocks.

Герой твору, Ріп ван Вінкль – звичайний мешканець цього звичайного маленького голландського поселення у підніжжя величезних гір. «Полишений на самого себе, – повідомляє оповідач, – він би з легкою душею процвиндрив усе своє життя, якби не його жінка, що пропиляла йому вуха докорами в неробстві, недбальстві й руїні, до якої він доводить родину». Єдиною можливістю врятуватися від її скарг було для Ріпа ван Вінкля полювання. Але одного разу таке врятування завершилося для нього цілком несподівано. Він потрапив у компанію

дивовижних чоловіків, які були зайняті з одного боку простою (гра у кеглі) і з іншого боку дивовижною (витворювали грім) справою:

«On entering the amphitheatre, new objects of wonder presented themselves. On a level spot in the centre was a company of odd-looking personages playing at ninepins. They were dressed in quaint outlandish fashion; some wore short doublets, others jerkins, with long knives in their belts, and most of them had enormous breeches, of similar style with that of the guide's. Their visages, too, were peculiar; one had a large head, broad face, and small piggish eyes; the face of another seemed to consist entirely of nose, and was surmounted by a white sugar-loaf hat, set off with a little red cock's tail. They all had beards, of various shapes and colors. There was one who seemed to be the commander. He was a stout old gentleman, with a weather-beaten countenance; he wore a laced doublet, broad belt and hanger, high-crowned hat and feather, red stockings, and high-heeled shoes, with roses in them. The whole group reminded Rip of the figures in an old Flemish painting, in the parlor of Dominie Van Schaick, the village parson, and which had been brought over from Holland at the time of the settlement.

What seemed particularly odd to Rip was, that though these folks were evidently amusing themselves, yet they maintained the gravest faces, the most mysterious silence, and were, withal, the most melancholy party of pleasure he had ever witnessed. Nothing interrupted the stillness of the scene but the noise of the balls, which, whenever they were rolled, echoed along the mountains like rumbling peals of thunder».

Дивовижні нові знайомі Ріпа пригостили його своїм напоєм, а коли Ріп прокинувся, він вже не тільки не побачив їх, а ще й втратив свою нову рушницю (біля нього лежав старий мотлох) та свого собаку. Коли ж він нарешті повернувся додому, дивуванню його не було меж. Він увійшов у нібито своє селище і одночасно потрапив у інший світ, інше життя. Його власний будинок був давно порожній, все навколо здавалося йому дивним і чужим. Виявилося, що поки він полював, пройшов не один день, як йому здавалося, а двадцять років. І це вже було не голландське поселення, а Сполучені Штати Америки. Так, наприклад, один з тих, кого Ріп ван Вінкль зустрів, «одвів його трохи

вбік і рішуче поспитав, за кого він голосуватиме. Ріп тільки непорозуміло витріщив на нього очі». А ще один, «якийсь жвавий малоросток», «звівшись на пальцях, зашепотів йому у вухо: “То ви федераліст чи демократ?”. Ріп цього запитання не міг второпати». Однак поступово все владналося, Ріп знайшов свою родину (жінка померла, але його вже дорослі діти жили тут), нових і старих друзів, і кожному розповідав свою, як комусь здавалося – цілком химерну історію:

It at last settled down precisely to the tale I have related, and not a man, woman, or child in the neighborhood, but knew it by heart.

Some always pretended to doubt the reality of it, and insisted that Rip had been out of his head, and that this was one point on which he always remained flighty.

The old Dutch inhabitants, however, almost universally gave it full credit.

Even to this day, they never hear a thunder-storm of a summer afternoon about the Kaatskill, but they say Hendrick Hudson and his crew are at their game of ninepins; and it is a common wish of all henpecked husbands in the neighborhood, when life hangs heavy on their hands, that they might have a quieting draught out of Rip Van Winkle's flagon.

Існує декілька трактувань цього твору В. Ірвінга.

Завдання: ознайомтеся з трактуваннями новели «Ріп ван Вінкль» і вирішить, чия точка зору вам ближче (або запропонуйте свою власну інтерпретацію).

1. *Феміністично налаштовані критики:* це історія про збіднення чоловічого начала, про втрату або здачу людяності. Фактично, коли Ріп засинає на двадцять років, він обмінює двадцять найкращих років чоловіка на спокійну старість.

2. *Епікурейськи налаштовані критики:* історія Ріпа ван Вінкля вчить нас тому, що той, хто живе непомітно, тобто мудро й спокійно, в малому гурті щирих друзів (як Ріп), житиме довго; той же, хто весь час свариться, конфліктує (дружина Ріпа), скоріше дійде свого кінця.

3. *Трактування, яке могли запропонувати романтики (до речі, автор новели також був романтиком!):* Твір побудовано на антитезі «минуле – сучасність»: Герой переживає романтичну тугу за минулою

простотою. Давнішу незворушність і сонний супокій заступили гарячкова хапливість, гамірність і звада. І тільки Ріп ван Вінкль зберігає свою архаїчну простоту та безпосередність, а тому і його душа не дрібнішає.

4. *Компаративний аналіз* фокусує увагу на тому, що «Ріп Ван Вінкль» Вашингтона Ірвінга – майстерна модифікація німецької народної оповідки «Петер Клаус»

5. *Представники міфопоетичної критики* вважають, що Вашингтон Ірвінг застосовував елементи міфопоетичної моделі світу (уявлення про дискретність простору, частини якого, локуси, незалежні один від одного, підкоряються своїм законам, в тому числі – часо-просторовим), а також елементи етіологічних міфів (грим у горах – це результат гри дивовижних знайомців Ріпа ван Вінкля) для посилення цікавості свого твору про людину, що переходила з одного світу в інший і нарешті повернулася до «свого» світу, який опинився вже «іншим». Зверніть увагу на речення про грим, яке міститься наприкінці твору (Even to this day, they never hear a thunder-storm of a summer afternoon about the Kaatskill, but they say Hendrick Hudson and his crew are at their game of ninepins) – чи не етіологічне міфопоетичне пояснення гуркотіння у горах воно пропонує?

2.2. ПРИТЧА

Літературознавчий словник-довідник містить наступне визначення цього жанру: «повчально-алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. На відміну від багатозначності тлумачення байки, у притчі зосереджена певна дидактична ідея. ... Вона широко застосовується в Євангелії, виражаючи в алегоричній формі духовні настанови, як, приміром, «притчі Соломона», що вслід за Псалтирем набули широкого вжитку за часів Київської Русі»¹⁸.

З цього визначення виходить, що структура притчі має двочленний характер:

¹⁸ Літературознавчий словник-довідник. Київ: Вид. центр «Академія», 1997. С. 572–573.

Фабула: історія, про яку повідомляється читачеві; картина світу, створена у художньому творі. Це реально-фактографічний план притчі.	Узагальнення (або: мораль), що підсумовуючи, увиразнює ідею, закладену в оповіді. Це символічний план притчі.
--	---

Враховуючи цю двочленність, Є. В. Джиджора пропонує графічне зображення притчі у вигляді вигнутої кривої, чітко поділеної на дві симетричні гілки. «Причому, – підкреслює дослідник, – символічна гілка повністю обумовлена реальною і залежить від неї». І пояснює: «Наскільки довгою є реальна гілка, настільки ж довгою має бути й символічна. Якщо в реальному плані є, припустимо, п'ять ключових наративних ситуацій, які визначають динаміку сюжетного розвитку притчі, то значить і в символічному плані має бути п'ять інтерпретаційних блоків, в яких розкривається їх справжній повчальний сенс. Звідси стає очевидним, що для повноцінного прочитання цього євангельського жанру необхідно креслити реальну гілку параболи, дотримуючись максимально щільної послідовності наративних ситуацій. Позаяк у притчі все має принципове значення: будь-які описи та характеристики персонажів, діалоги та монологи, емоції та чесноти, інтер'єр та екстер'єр приміщень, тощо. Наявність цих наративних елементів на кривій реального плану автоматично вимагає їхнього розтлумачення з подальшим таким самим щільним розміщенням на кривій символічного плану. Адже чим більше втілено наративних елементів на одній гілці та їхніх символічних інтерпретацій на іншій, тим більш контурною буде вся парабола»¹⁹.

Ще однією особливістю структури причті є те, що, як правило, вона завершується вибуховим афоризмом – «прислів'ям» фіналу.

Притча привертає до себе увагу у нові часи. «В новітній європейській літературі, – читаємо у Літературознавчому словнику-довіднику, – притча стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у суспільстві уявлень. Тут притча не зображує, а повідомляє про певну ідею, покладаючи у свою основу принцип параболи: оповідь

¹⁹ Джиджора Є. В. Параболічна структура євангельських притч. *Вісник Одеського національного університету. Серія Філологія*. 2022. Т. 27. Вип. 1 (25). С. 25.

немовби віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті»²⁰. Слід враховувати, що умовність притчового наративу забезпечує універсальність онтологічної фабульної моделі. «Притчова форма, – пояснює сплеск популярності притчі в ХІХ столітті Т. В. Михед, – виявилася близькою до прагнень романтиків відкрити тісні зв'язки між світом видимим і невидимим, матерією і духом, людиною і універсумом. Притча маніфестувала себе як потенційно спроможний наративний фактор не лише завдяки потужному алегорично-символічному імпульсу, але й завдяки генетично притаманній їй відчуженості об'єктивізованого повіствування. Вона локалізує умовний погляд наратора за межами твореного художнього універсуму, що дозволяє, спираючись на минуле, фіксувати теперішнє і прогнозувати = знати майбутнє. Притчова подія, втрачаючи конкретику чи максимально редукуючи її, прибирає характер універсально-міфологічного модусу буття, до якого органічно тяжіє романтичне мислення. Це дозволяє досягнути «істинного універсалізму»²¹.

Новела у ХІХ столітті також набуває популярності. І тут ми виявляємо принципову відміну притчі від новели. Їх об'єднує те, що і притча, і новела стислі, у них обмежена кількість персонажів, розвивається одна сюжетна лінія. Різниця полягає у співвідношенні звичайного та виключного в кожному з цих жанрів. Новела розповідає про звичайну людину, звичайні події у звичайному світі, але, завдяки кінцевому пуанту, ця звичайність нібито вибухає і висвітлює курйозність, дивовижність поведінки, думок, подій. Притча навпаки повідомляє про щось незвичне, таке, що викликає здивування. Але наприкінці виявляється, що насправді все дивне є проявом універсального, тієї закономірності, що була до цього невідома читачеві, але вона існує.

Продемонструємо це на прикладі оповідання Германа Мелвілла «Писар Бартлбі» (**«Bartleby, The Scrivener. A Story of Wall-Street»**), 1853.

В оповіданні є розповідач, який бере безпосередню участь в історії головного героя. Але одразу він зізнається в тому, що зрозуміти, що ж

²⁰ Літературознавчий словник-довідник. Київ: Вид. центр «Академія», 1997. С. 572–573.

²¹ Михед Т. Поетологічні етюди з історії літератури Англії та США. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. С. 46.

собою являє така людина, як Бартлбі, так і не зміг. Розповідач – адвокат, але такий, що не ризикує успіхом на відміну своїх колег, що прагнуть популярності, розкриваючи «гучні» карні справи. На відміну від них він в прохолодній тиші своєї солідної контори веде справи своїх солідних клієнтів (купчі, заставні, закріплення прав на власність). Бартлбі він найняв у свою контору у зв'язку з тим, що коло його справ поширилося і він змушений був шукати третього писаря.

Завдання: ознайомтеся з описом розповідача та Бартлбі (пам'ятаємо, що опис його зовнішності дано крізь призму сприйняття цього ж розповідача) та знайдіть ознаки, що свідчать про їхню несхожість; спробуйте зіставити їх не тільки за зовнішніми ознаками, але й зробити вірогідні висновки про їхні натури, характери.

Розповідач	Бартлбі
I am a rather elderly man. ... I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best.... I am one of those unambitious lawyers who never addresses a jury, or in any way draws down public applause; but in the cool tranquility of a snug retreat, do a snug business among rich men's bonds and mortgages and titledeeds. All who know me, consider me an eminently safe man. The late John Jacob Astor, a personage little given to poetic enthusiasm, had no hesitation in pronouncing my first grand point to be prudence; my next, method. I do not speak it in vanity, but simply record the fact, that I was not unemployed in my profession by the late John Jacob Astor; a name which, I admit, I love to repeat, for it hath a rounded and orbicular sound to it, and rings like unto bullion. I will freely add, that I was not insensible to the late John Jacob Astor's good opinion.	In answer to my advertisement, a motionless young man one morning, stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. I can see that figure nowpallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby.

Для того, щоб писар був постійно «під рукою», адвокат помістив його у тієї ж кімнати, у якій він сам працював.

Завдання: прочитайте опис того куточка контори, у якому опинився Бартлбі і скажіть, яке враження (стан душі) цей простір формує у того, хто змушений постійно там перебувати.

I resolved to assign Bartleby a corner by the foldingdoors, but on my side of them, so as to have this quiet man within easy call, in case any trifling thing was to be done. I placed his desk close up to a small sidewindow in that part of the room, a window which originally had afforded a lateral view of certain grimy backyards and bricks, but which, owing to subsequent erections, commanded at present no view at all, though it gave some light. Within three feet of the panes was a wall, and the light came down from far above, between two lofty buildings, as from a very small opening in a dome. Still further to a satisfactory arrangement, I procured a high green folding screen, which might entirely isolate Bartleby from my sight, though not remove him from my voice.

Спочатку Бартлбі охоче взявся за роботу.

Завдання: прочитайте опис перших кроків Бартлбі в конторі адвоката і скажіть, чому той міг тільки радіти такому писарю.

At first Bartleby did an extraordinary quantity of writing. As if long famishing for something to copy, he seemed to gorge himself on my documents. There was no pause for digestion. He ran a day and night line, copying by sunlight and by candlelight. I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically.

Але така жага до роботи тримала недовго. Поступово Бартлбі почав все регулярніше відмовлятися від будь яких прохань свого роботодавця:

...I called to him, rapidly stating what it was I wanted him to donamely, to examine a small paper with me. Imagine my surprise, nay, my consternation, when without moving from his privacy, Bartleby in a singularly mild, firm voice, replied, «I would prefer not to».

I sat awhile in perfect silence, rallying my stunned faculties. Immediately it occurred to me that my ears had deceived me, or Bartleby

had entirely misunderstood my meaning. I repeated my request in the clearest tone I could assume. But in quite as clear a one came the previous reply, «I would prefer not to».

«Prefer not to», echoed I, rising in high excitement, and crossing the room with a stride. «What do you mean? Are you moonstruck? I want you to help me compare this sheet heretake it», and I thrust it towards him.

«I would prefer not to», said he.

I looked at him steadfastly. His face was leanly composed; his gray eye dimly calm. Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises. But as it was, I should have as soon thought of turning my pale plasterofparis bust of Cicero out of doors. I stood gazing at him awhile, as he went on with his own writing, and then reseated myself at my desk. This is very strange, thought I. What had one best do? But my business hurried me. I concluded to forget the matter for the present, reserving it for my future leisure. So calling Nippers from the other room, the paper was speedily examined.

Коли таке трапилось уперше, адвокат був здивованим, але швидко упорався з роботою завдяки допомозі іншого писаря на прізвисько Кусачка. Але сподівання роботодавця на те, що щось зміниться і Бартлбі знову повернеться до виконання своїх обов'язків, виявилися марними:

«Bartleby!»

No answer.

«Bartleby», in a louder tone.

No answer.

«Bartleby», I roared.

Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his hermitage.

«Go to the next room, and tell Nippers to come to me».

«I prefer not to», he respectfully and slowly said, and mildly disappeared.

Розповідач зізнається, що намагався зрозуміти таку дивну поведінку Бартлбі, навіть допомогти йому грошима («For the first time in my life a feeling of overpowering stinging melancholy seized me. – згадує

він. – Before, I had never experienced aught but a not-unpleasing sadness. The bond of a common humanity now drew me irresistibly to gloom. A fraternal melancholy! ... For both I and Bartleby were sons of Adam. I remembered the bright silks and sparkling faces I had seen that day, in gala trim, swan-like sailing down the Mississippi of Broadway; and I contrasted them with the pallid copyist, and thought to myself, Ah, happiness courts the light, so we deem the world is gay; but misery hides aloof, so we deem that misery there is none»), але все було марним, той навіть не хотів пояснити, що з ним трапляється. Історія завершилася дуже сумно. Спочатку Бартлбі втратив роботу, а з нею і притулок (виявилося, що він залишався в конторі на ніч, бо йому не було куди йти), опинився у в'язниці для безпритульних. І хоча адвокат намагався і тут якось піклуватися про нього (домовився, щоб йому готували якусь смачну їжу, дозволили вільно пересуватися у межах в'язниці), Бартлбі відмовлявся від усього. Нарешті розповідач у черговий раз прийшовши, щоб провідати того, хто був колись його писарем, знайшов його мертвим біля тюремної стіни.

Завершуючи свою розповідь, адвокат наводить рядки з листа, який він отримав після свого запиту про минуле Бартлбі.

Завдання: знайдіть в тексті слова та словосполучення, з якими пов'язане слово «мертвий». Про чию смерть (крім Бартлбі) йдеться наприкінці оповідання? Як інформація з цього листа допомагає зрозуміти і ту жагу до роботи, яку Бартлбі виявив на початку своєї роботи в конторі адвоката, і його м'яку але рішучу відмову виконувати свої обов'язку у подальшому? Чому листи, що не знайшли свого адресату названі «мертвими» («Нікому не потрібні листи! Чи це не ті самі мертві люди? Посланці життя, ці листи гинуть у вогні»)?

The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, I cannot adequately express the emotions which seize me. Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames? For by the cartload they are annually burned. Sometimes from

out the folded paper the pale clerk takes a ring: the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave; a banknote sent in swiftest charity: he whom it would relieve, nor eats nor hungers any more; pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.

Останніми словами в оповіданні є вигук на адресу Бартлбі, а також інших людей: «Ah Bartleby! Ah humanity!»

Завдання: визначте жанрові ознаки цього оповідання, що у ньому нагадує новелу і чому воно все ж таки є притчею?

Завдання: прочитайте трактування оповідання Германа Мелвілла сучасною дослідницею. Чи є підґрунтя для такого трактування у творі?

«У постаті писаря Бартлбі Герман Мелвілл втілює образ механістичної людини. Таким чином, маємо літературний праобраз людини епохи пост гуманізму з такими характеристиками, як: злиття людини з машиною, мислячі функції якої знівельовані, відсутність комунікації та атрофована функція мовлення»²².

Які інші версії поведінки та образу Бартлбі можливі? Для відповіді зверніть увагу на те, що оповідання завершується двома словами: одне з них – прізвище героя роману, друге – «люди», а поєднує їх вигук «Ah!» («O!»). Сучасний іспанський письменник **Енріке Віла-Матас** написав роман «Bartleby y compañía» (2001) («**Бартлбі та компанія**»). Спираючись на численні факти з життя багатьох письменників (Сервантеса, Мопассана, Рембо, Селінджера, Пінчона), які за якоюсь причиною відмовлялися від продовження літературної діяльності, письменник досліджує літературу «напрямку Ні». Як ви думаєте, до якого мотивування відмови Бартлбі займатися справами, тяжіє Енріке Віла-Матас?

3.3. ГОТИЧНИЙ РОМАН

Назва цього жанру відсилає нас до історії готів – об'єднання німецьких племен, які в перші століття нашої ери почали рух зі

²² Яковенко І. В. «Писар Бартлбі» Г.Мелвілла: пост гуманістичні аспекти. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки*. 2015. Вип. 131. С. 184.

Скандинавського півострова, витісняючи та зміщуючи корінне населення з їхніх земель. Вони витіснили римлян із Дакії, знищили скіфське царство у Криму, напали на Фракію тощо. Тому за часів Ренесансу їх вважали носіями варварського початку, руйнівниками античної цивілізації. Звідси – розуміння «готичного роману» як твору про втручання стихійного, руйнівного, ворожого в упорядкований побут. Найчастіше виклад історії таємниць і жахів представлений як рукопис, що був створений у далекі варварські часи, і всі злочини та зустрічі з привидами, про які в ньому повідомляється, відносяться до давнього минулого, яке протиставляється сучасності. Однак це не виключає думки про складність, непередбачуваність дійсності, в якій не все підпорядковується логічному поясненню.

Зародження «готичної» прози приходить на час формування в англійській літературі передромантизму, що став опозицією філософії доби Просвітництва. Раціоналізму просвітителів передромантики протиставили філософію агностицизму. Таким чином передромантизм виразив опозицію надмірній раціоналізації життя, впевненості в незмінності того, що нібито встановлене раз і назавжди. Слід враховувати також, що виникнення готичного роману було пов'язане з абсолютно новим розумінням мистецтва. Піднесене тепер уявлялося не як обов'язково правильне, але й як таке, що містить у собі химерно-незрозуміле. І в природі, і в людині митців тепер цікавили мінливість та непередбачуваність. На перший план виходили такі поняття, як «уява», «фантазія». Це, що правда, не виключало визнання науки у творах літератури.

У готичному романі тісно переплелися традиції роману вдачі «novel» та роману зі складною інтригою, «romance». Невід'ємними рисами цього роману були морально-повчальна спрямованість і особливий рід чутливості, що готує читача до добра, шляхетних устремлінь людського серця. Першим був роман Гораціо Волпола «Замок Отранто».

Однак варто пам'ятати, що природа та суть готичного роману вивчені на сьогодні недостатньо. Практично всі дослідники звертають увагу на антираціоналістичний характер відтвореної у ньому картини світу, на розгорнуте відображення проявів зла, яке, перш за все, покликане впливати на емоційний стан читача. Це завжди роман таємниць, жахів. У центрі його – лиходій, який набуває чи не інфернального характеру, принаймні, в уяві персонажів. Проте не кожен фантастич-

ний роман є готичним. Поняття «фантастика» включає і науковий, і казковий, і міфологічний, і утопічний різновиди. Готична фантастика – один з них, оскільки «готичний» роман, зазвичай, містить у собі мотив втручання надприродного в долю персонажів.

Одним із найбільш показових елементів поетики саме «готичної» прози є те, що **художній простір** у ній представлений як неоднорідний, оскільки в ньому з'являються протипоставлені один одному топоси. Як правило, основні події в «готичному» романі відбуваються в межах середньовічного замку, або іншої будівлі. Тут колись у далекому минулому сталося щось (найчастіше – злочин), що визначило стан героїв у момент початку дії та їхню подальшу долю. Цей замок (але може бути чийсь маєток або монастир) обов'язково ізольований просторово від світу. Пустельність, яка оточує його, посилює напругу, відчуття неблагополуччя для персонажів, що знаходяться в його межах. У самому замку є не тільки приміщення, гвинтові сходи, потаємні двері, але й нижня частина – лабіринти страшного підземелля. Часто дія переноситься до каплиці у лісі. Про те, яке враження може зробити така обстановка дії, писав В.Скотт у передмові до перевиданого ним роману Волпола: «Кожен, кому в ранній юності довелося провести самотню ніч в одній з нечисленних старовинних садиб, ... зазнав містичного страху або навіть страху, що викликається всією навколишньою обстановкою та загальною атмосферою: величезними та безглуздими фігурами, що ледве проступають на зблідлих гобеленах; далеким, глухим стукотом дверей, ...леді помітними в темряві портретами стародавніх лицарів, колись знаменитих своєю доблестю, а можливо – і своїми злочинами; різноманітними неясними звуками, що турбують похмуру безмовність напівзанедбаного замку, і, нарешті, відчуттям, ніби ти перенесений назад, у віки феодального панування та папських забобонів. За таких обставин забобони стають заразливими...».

Слід звернути увагу на **художній час** у готичному романі. Родовий замок (особняк, маєток) належить якомусь роду, сім'ї протягом сотень років. Звідси – зв'язок художнього простору у готичному романі з історією роду, включення до його подій з минулого. Художній час у «готичному» романі має гранично розширений характер – точкою відліку у цьому жанрі є події, що відбулися у далекому від сучасності

оповідача минулому, найчастіше – у Середньовіччі. Потім повідомляється про наступні після злочинів минулого етапи життя роду. Виявляється, що доля членів цього роду зумовлена тією подією, що мала місце в минулому. Тобто опис історії злочинного роду набуває циклічності: розповідь про кожне з його поколінь обов'язково повертається до того злочину, що був скоєний засновником роду, оскільки все взаємопов'язане, і за гріхи предків розплачуються нащадки. Таке циклічне уявлення про час характерне для міфу. У ньому час спрямовано не до майбутнього (як у науковому або побутовому сприйнятті сучасної людини), а до епохи першопочатку (в даному випадку – того вчинку, який визначив долю роду).

Звідси – особливості **системи персонажів** у готичному романі. У його центрі – нащадки людини, яка дала початок роду і жила в минулому – в епоху середньовіччя. Доля нащадків визначена вчинком їхнього предка. Це обумовлене однією з провідних особливостей середньовічної системи організації відносин. Вона полягає у нероздільності юридичного, морального і родинного начал. Гегель у «Філософії історії» писав про те, що дух «сім'ї, пенати, є настільки ж єдиною субстанціальною істотою», і моральність «перебуває у почутті, свідомості та бажанні» «загальних інтересів усіх їхніх членів». Тому й поняття провини поширюється як на того, хто порушив закон, так і на всіх членів його родини. Отже, так чи інакше, ми постійно повертаємося до таких понять, як родова провина, злочин, родоначальник, відплата.

Письменники-романтики часто зверталися до традицій готичного передромантичного роману. Щоправда, жанрова природа їх власних творів набагато складніше, вони включають і філософський, і психологічний, і, в деяких випадках, соціальний плани. До таких творів належать романи Чарлза Метьюріна, Емілі Бронте, Натанієля Готорна.

Роман Чарлза Роберта Метьюріна «**Мельмот Мандрівник**» («**Melmoth the Wanderer**») вийшов 1820 року. Це не єдиний твір цього автора, але тільки він надав йому по-справжньому світову славу. Алюзії на цей роман ми знаходимо у Р. Л. Стівенсона, У. М. Теккерея, М. В. Гоголя. Відомий англійський письменник Оскар Уальд, який доводився Ч. Метьюріну внучатим племінником, вийшовши з Редінгської в'язниці, взяв собі ім'я Себастьян Мельмот. З цим ім'ям він прожив решту свого життя, їм підписав свою «Баладу Редінгської в'язниці».

Коротко зміст роману Ч. Метьюріна можна передати так: молода людина, студент із Дубліна на ім'я Джон Мельмот приїжджає в маєток до свого старого, скнарого дядька, осередку всіх його надій на незалежне становище у світі. Дядько вмирає, але, як він зізнається племіннику, не від хвороби, а від страху. Йому здається, що в будинку незримо присутній член їхнього роду, який отримав безсмертя ціною своєї душі. Дядько наказує Джону, останньому представнику їхнього роду, знищити портрет із підписом «Дж. Мельмот, 1646», що висить у його кабінеті, відшукати в столі рукопис, перев'язаний чорною тасьмою, і спалити його. Мельмот знищує портрет, але рукопис вирішує прочитати. Із рукопису він дізнається про зустрічі англійця Стентона з членом їхнього роду в Іспанії та Англії. У подальшому з'являється ще одна людина, яка зустрічалася з Мельмотом Мандрівником. Після аварії корабля біля берега Ірландії (це сталося неподалік маєтку Мельмотів) рятується лише одна людина. Це іспанець Монсада. Він оселяється в будинку Мельмота і розповідає про зустрічі з тією самою людиною, яка належить до роду Мельмотів. Крім того, він передає Джону Мельмоту історію, яку почув від іспанського єврея. Нарешті, після цілого ряду оповідей, у центрі яких знаходиться постать Мельмота Мандрівника, Монсада та Джон Мельмот зустрічаються з цим Мандрівником. Тому от-от виповнюється 150 років – це час розплати, тобто зустріч із дияволом, якому Мельмот Мандрівник колись продав свою душу.

У читача роману залишається подвійне ставлення до цього героя. Мандрівник викликає жах і симпатію. Жах – тому, що стоїть поза моральними законами світу. Симпатію – тому, що намагався отримати довголіття не для влади або золота. Він, як і Фауст Й.Ф.В. Гете, мріяв подолати межі знань людини, проникнути в таємниці світобудови. А в стражданнях Стентона, Монсади він не був винним.

Роман Емілі Бронте «Грозовий перевал» («**Wuthering Heights**») (1847) є історією двох родів, Ерншо та Лінтонов. Історія ця сповнена таємниць та драматичних розв'язок долі. Подією (у далекому минулому), що визначила рух дії у романі, стала поїздка власника маєтку Грозовий перевал пана Ерншо до міста. Звідти він повернувся з маленьким сиротою-обідранцем на ім'я Хіткліф. Цю дитину господар будинку

полюбив настільки, що довіряв кожному її слову, балував «бідну сирітку», навчав її у вікарія і «трохи не бився у припадку», якщо йому здавалося, що його улюбленця «зачіпають». Враховуючи ж, що у пана Ерншо був власний син, Хіндлі, ясно, що в основі боротьби між сином хазяїна та знайдою буде спрага помсти, що таїлася до певного часу. Тобто під категорію «готичного» лиходія містер Ерншо, звичайно, не підходить. Він зробив добрий вчинок, підібравши бездомну дитину. Його вина в тому, що він нічого не зробив для того, щоб запобігти розколу у своїй сім'ї. Хіндлі відразу зненавидів Хіткліфа, але доки був живий містер Ерншо, він був змушений терпіти його, хоча б тому, що батько лютував, «трусився від сказу» і «хапав палицю, щоб ударити сина» щоразу, коли той наважувався показати «зневагу до прийомного сина». Отже, жага до помсти спалювала законного сина пана Ерншо через те, що його місце в серці батька було зайняте іншим. Але й у прийомного сина були підстави ненавидіти Хіндлі за те, що з ним після смерті пана Ерншо стали поводитися «безсоромно», перевели його у статус слуги. Пізніше Хіткліф зробить усе, щоб відшкодувати свої образи. Саме він стає в романі героєм, наділеним «майже надприродною силою і владою над людьми, якими» він розпоряджувався, «керуючись єдиною своєю волею і бажанням», поставленим «поза суспільством, поза його побутом, психологією та мораллю». Розлад Хіткліфа з оточенням набув рис демонізму. Після його повернення через кілька років після втечі, здавалося, що він зовні перетворився, став справжнім джентльменом. Хіткліф дуже швидко прибрав до рук обидва маєтки – Грозовий перевал (власність Ерншо) та Шпаки (власність Лінтонов). Але щасливим він не став. Хіткліф все життя любив дочку Ерншо Кетрін. Але не зміг стати її чоловіком, тому що вона, хоч і любила його, віддала перевагу рівному собі за соціальним станом, м'якшому, ніж Хіткліф, і турботливішому Лінтону. По суті все зло, яке Хіткліф ніс людям, було його помстою за втрату Кетрін. Але зло знищило його самого, убило його власну душу. Він довів до руйнування, а потім і до смерті Хіндлі (той став п'яницею і помер), наблизив смерть чоловіка Кетрін Едгара Лінтона, розбив серце у всьому покірній йому Ізабеллі Лінтон, перетворив на неосвіченого раба сина Хіндлі Гертона, а дочку Лінтона залучивши у свій будинок,

змусив вийти заміж за свого хворого, примхливого та егоїстичного сина. Тобто в центрі роману – герой, який знаходиться в абсолютному (демонічному) конфлікті з світом не тому, що шукає багатства, а тому, що світ відмовив йому у рівних правах на щастя з іншими людьми.

Роман Натаніеля Готорна **«Будинок із сімома фронтонами»** **«The house of the Seven Gables»** (1851) – теж історія двох родів, Пінченів і Молів. Засновник роду Пінченів полковник Пінчен для того, щоб захопити ділянку землі, на якій оселився Мол, звинуватив того в чаклунстві. Тому Мола й повісили. Роман є докладним життєписом двох членів роду Пінченів – Гефсиби і Кліффорда. Крім Пінченів, у цьому будинку проживав художник-даггеротипист Холгрейв, який, як пізніше виявилось, був останнім представником Молів. Кохання молодих людей, Холгрейва (рід Молів) та Фібі (рід Пінченів), завершило ланцюг протистоянь двох родів.

Зупинимося на зв'язку поезики цих творів із готичним романом. В кожному – традиційний для «готичного» жанру образ простору. Не випадково в назвах романів Е. Бронте та Н. Готорна міститься вказівка на місце дії: саме будинок із сімома фронтонами і маєток містера Хіткліфа, що називається Грозовий перевал, визначають долю героїв, як і замок Отранто у засновника жанру «готичного» роману у світовій літературі Горація Волпола. Усі названі романи відкриваються описом будівлі, у якій продовжують мешкати члени злочинного роду. І, незважаючи на те, що будинок із сімома фронтонами знаходиться всередині міста, він є абсолютно ізольованим від решти простору. Це центр світу Пінченів. Все їхнє життя, як правило, проходить у межах будинку, коли ж вони намагаються подолати його межі, як, наприклад, одного недільного ранку, коли в Кліффорді переважило «бажання відновити втрачений братський зв'язок з людством», а за ним і Гефсиба підкорилася бажанню піти до церкви, «впасти навколішки разом із усіма, хто молиться і разом примиритися з богом і людьми». Однак запал брата і сестри завершується їхньою поразкою в той момент, коли вони переступили поріг будинку, оскільки їм здалося, що світ спрямував на них «жорстокі очі», а бог залишив їх без підтримки. З гіркотою Кліффорд вигукує, звертаючись до сестри: «Ми привиди, і нам не місце серед живих. Ми приречені жити в цьому старому, проклятому будинку

і блукати привидами його кімнатами». «Вони, – продовжує оповідач, – повернулися в темний коридор, ... раптом побачили, що будинок їх у багато разів похмуріший, ніж здавався раніше, і що в його важкій, спертій атмосфері нічим дихати, бо вони ковтнули повітря свободи, що панувала на вулиці. Тікати з цієї темниці їм не було куди...»

Бранцями Грозового перевалу виявляються не лише жертви Хіткліфа, який присвятив життя помсті, а й сам месник. Правда, мешканці Грозового перевалу, на відміну від мешканців будинку із сімома фронтонами, всі агресивні. Навіть вдень вони тримають двері на запорі, хоча будинок охороняють «два кудлаті чудовиська» на прізвисько Ікло і Вовк, а випадкових гостей приймають так, що у них зникає бажання надалі наносити візити в це житло, що стоїть «на юру». «Проклятий будинок, – проноситься у свідомості Локвуда. – Його мешканці такі непривітні, такі невігласи, що їх варто було б на все життя засадити поодиноці».

Однією з відмітних ознак «готичного» роману, як відомо, є поетизація таємниць, жахів. У першому у світовій літературі «готичному» романі Г. Волпола фантастичне відкриває оповідання: гігантським шоломом розчавлений син власника Отрантського замку Конрад. Це нещастя вражає свідків своєю «повною загадковістю». А далі дива множаться: це і портрет Рікардо, що сходить зі стіни, і бачення Фредеріком в молитовні Іполити примари самітника, під власяницею якого він виявляє «оголені щелепи і порожні очниці скелета», і, нарешті, завершує історію поява гігантської статуї колишнього власника замку Альфонсо Доброго. Фантастика у «Замку Отранто» явна. Вона мотивована тим, що в «рукопису» передано світосприйняття занурених у всілякі забобони людей «варварської» доби, далекої від сьогодення.

У романі Емілі Бронте фантастика має завуальований характер. Явище привида Кетрін можна пояснити як психологічно (сон, галюцинації), так і міфологічно (душа померлої молодої жінки, що не отримала щастя у житті, не може знайти спокою, як, до речі, і душа Хіткліфа, привид якого бачать селяни неподалік його могили пізніше). На початку «Грозового перевалу» містер Локвуд, який опинився вночі в одному з приміщень житла Хіткліфа, спочатку читає записи Кетрін, зроблені нею на одній із порожніх сторінок книги, а потім засинає. Зі

стану сну його виводить появу привида дівчинки. Її холодні, як лід, руки чіпляються за нього, вона ридає і просить, щоб він впустив її до себе в комірчину. Той кричить, що в жодному разі не впустить її, хоч би вона просилася цілих двадцять років. «Двадцять років минуло, – стогнав голос, – двадцять років! Двадцять років я блукаю бездомна!» «Потім, – згадує гість Грозового перевалу, – почулося легке дряпання по склу, і стопка книг подалася, наче її штовхали ззовні. Я спробував схопитися, але не міг поворухнутися, і тут я голосно закричав, збожеволівши від жаху». Безперечно, можливе просте пояснення: всі ці жахи породжені уявою містера Локвуда, який перед сном читав написане дівчинкою, а потім побачив уві сні її появу. Однак пізніше виявляється, що це не сон. На його крик прибігає Хіткліф, який, почувши від цього чужинця слова про те, що приміщення «кишить привидами», виявляє ознаки несподіваної для нього «забобони». Локвуд підглядає, як, підійшовши до того місця, де мав бути привид Кетрін, Хіткліф просить її прийти до нього. І тільки тепер стають зрозумілими слова ключниці про «дикі примхи» господаря Грозового перевалу «щодо кімнати», до якої вона його привела, що Хіткліф «нікого б туди не пустив за своїм бажанням». Хоча, безумовно, можливе й інше пояснення: Хіткліф оберігав кімнату через те, що в ній зберігалися речі жінки, яку він продовжував любити і після її смерті. У кожному разі однаково припустимі і психологічне пояснення (особливий душевний стан як Локвуда, так Хіткліфа), і містичне – визнання наявності надприродного (адже привід бачить декілька людей). Не менш двояке мотивування таємничого у фіналі роману, коли Хіткліф бачить привид Кетрін, скаржиться на її безжалісність до нього, проводить вечори у розмовах із померлою коханою. Неллі Дін згадує один із таких вечорів: «...було ясно, що погляд його прикутий до чогось на відстані двох ярдів від нього. І що б це не було, воно, очевидно, доставляло йому надзвичайну насолоду і надзвичайну муку... Уявна річ не була нерухомою: очі Хіткліфа йшли за нею з невтомним старанням, і, навіть коли він говорив зі мною, вони ні на мить не відволікалися». Щоправда, можна припустити, що Хіткліф, наближаючись до смертної години, починає бачити галюцинації, а люди, які зустрічають після його похорону два привиди – його та Кетрін – перебувають у полоні забобонів. І все ж однозначне мотивування здається неможливим.

У «Будинку із сімома фронтонами» фантастика теж завуальована. Але на відміну від «Грозового перевалу», вона ближча до уявної. Про таємничу силу Молів та їх прокляття свідчать здебільшого плітки, а явище привидів Пінченів і таємне життя портрета родоначальника їхньої родини полковника представлені оповідачем як умовність, художній прийом, що використовується ним як данина моді на казки, «заради забави». Зважаючи на все, починає оповідач, «зустріч померлих Пінченів протікала таким чином: спочатку з'являвся сам полковник у своєму чорному плащі, в гострій шапочці... Полковник дивиться на портрет – безтілесна примара розглядає своє зображення на полотні! Все в порядку. Портрет висить на тому ж місці. ... А слідом за ним з'являється ціла низка інших Пінченів – добрий десяток поколінь, і всі вони, метушачись і підштовхуючи один одного, пробираються до портрета. ... Чого шукають тут ці привиди? Мати піднімає дитину, щоб та теж доторкнулася до нього своїми ручками. Очевидно, у цьому портреті міститься якась таємниця, яка бентежить могильний спокій нещасних...» Однак, незважаючи на те, що в романі йдеться про месмеризм, про гіпноз, тобто пропонується раціональне пояснення загадкового, все ж таки повністю виключити вплив померлих Пінченів на те, що відбувається з живими членами їх родини, або збереження сили прокляття чаклуна Мола протягом двох століть не можна. І цей мотив набуває містичного відтінку. Найбільшою мірою можливість бачити наявність надприродного в романі М. Готорна пов'язана з тими фрагментами твору, де йдеться про таємничу силу портрета полковника Пінчена. При цьому Готорн спирався на мотив оживаючого портрета, що вже став традиційним після появи першого «готичного» роману.

У готичному романі портрет, зазвичай, оживає і зображена на ньому людина намагається впливати на долю своїх нащадків. Висловимо припущення, що мотив оживаючого портрета має коріння в особливостях міфологічного світосприйняття стародавніх людей, для яких реальне (сама людина) та ідеальне (її зображення) були тотожні. Наведемо як аргумент хоча б існування різних магічних дій, спрямованих на чийсь зліпки, слід, тінь з метою вплинути на того, кому вони належать. Оскільки ж «готичний» роман пройнятий дидактикою з

метою сформувати у читача переконання, що кожен злочин обов'язково чекає на відплату, родоначальник, зображений на портреті, завжди є людиною, яка порушила якусь моральну заповідь. Оживаючи, він або намагається зупинити ланцюг злочинів своїх нащадків, або, навпаки, спонукає множити їх. Так чи інакше, він (у вигляді портрету) стає персонажем, учасником дії.

В романі Горація Волпола це портрет Рікардо, діда нинішнього власника замку Отранто. Портрет оживає в той момент, коли Манфред, що тільки-но втратив сина Конрада, змушує наречену свого сина стати його власною дружиною незважаючи на те, що його дружина (мати Конрада) ще жива. І після того, як Манфред вигукує, що «ні небо, ні пекло не завадять» йому досягти мети, Рікардо на картині зітхає. У реальності того, що відбувається, неможливо сумніватися, оскільки це бачать обидва присутні у кімнаті – і Манфред, і Ізабелла. Дівчина, скориставшись потрясінням тирана, тікає, а Манфред робить кілька кроків за нею. Але його зупиняє привид його предка: «...раптом портрет залишив раму і, зійшовши на підлогу, з похмурим і скорботним виглядом став перед Манфредом». Не маючи нагоди говорити, зображений на портреті дає Манфреду знак слідувати за ним. Той же, сповнений рішучості довести до кінця задумане, не розуміє причини такого «вступу в змову проти свого нещасного нащадка», мужньо йде за Рікардо, готовий дійти навіть до самого пекла. «Привид... з похмурим виглядом пройшов до кінця галереї і повернув у світлицю праворуч. Манфред слідував за ним на певній відстані, сповнений тривоги та жаху, але без вагань. Коли він захотів увійти в світлицю слідом за примарою, незрима рука різко зачинила перед ним двері». Рікардо не встиг відкрити своєму нащадку таємницю власного злочину. Тому сенс попередження відкрився пізніше. Виявилося, що він скоїв за своїм предком ряд злочинів і нарешті, як і його предок, жахнувся скоєного.

Коментуючи мотив оживаючого портрета в передмові до зробленого ним перевидання роману Волпола, Вальтер Скотт писав, що, хоча він і «знаходиться на межі екстравагантності», все ж таки введений у текст «дуже майстерно і з разючим ефектом». У відповідь на висловлювання, що краще б у цій сцені пожвавити статую, він спробував пояснити, чому в «Замку Отранто» йшлося саме про портрет. «Пере-

ваги живопису, – писав В.Скотт, – змушують нас рішуче віддавати перевагу вигадці м-ра Волпола. Багатьом у дитинстві траплялося відчувати невиразний страх перед старовинним портретом, чий погляд ніби вплутується в очі глядача, де б той не знаходився». Таким чином, йдеться про сильніший психологічний вплив живописного зображення чиеїсь особи в порівнянні зі скульптурним.

У романі М. Готорна таку загадкову роль відіграє портрет полковника Пінчена. Невипадково зображення глави роду так різко діє на тих, хто дивиться на нього. Повідомляється, що «співвітчизники полковника бачили щось зловісне в тому, що його портрет, як і раніше, висів у тій самій кімнаті, де він помер». Складається враження, що душа цієї безжальної людини, втілившись у портреті, продовжувала придушувати живих. «У його суворих, невблаганних рисах ніби надрукувалося прокляття, що тяжіло над будинком, так що сяйво сонячного дня тонуло відразу в темряві, що витікає цим портретом, і, здавалося, ніяким добрим помислам або намірам не судилося виникнути і розцвісти під настільки похмурим поглядом». Найважче враження портрет справляє на Кліффорда з його болючим сприйняттям оточуючого. Отримавши в подарунок від Фібі троянду, він повертається у думках в роки своєї молодості, але відразу натрапляє на «тьмяне, матове обличчя старого пуританина, який дивився з потемнілих рам», і його пожвавлення зникає. Але й в безпосередню, не схильну вдаватися до страху перед оточуючим Фібі портрет полковника теж вселяє жах. Побачивши дагеротипне зображення судді Пінчена і прийнявши його за полковника, чийм двійником той є, вона каже Холгрейву: «Обличчя це мені знайоме. Ці суворі очі переслідують мене цілий день...»

Найбільшою мірою Н. Готорн виявляється близьким традиції «готичного» роману у відтворенні мотиву оживаючого портрета в сцені, коли Метью Мол у легенді, прочитаній Фібі Холгрейвом, пропонує віддати йому будинок в обмін на папір, що дає Пінченам право на безроздільне володіння східними землями. «Протягом усієї розмови, – повідомляє Холгрейв, – портрет похмуро хмурився, стискав кулаки і всіляко давав зрозуміти, що гнівається чи обурюється, проте співрозмовники чомусь не помітили цього. Коли ж Метью Мол зухвало запропонував віддати йому Будинок із сімома фронтонами, примарний

полковник прийшов у такий сказ, що мало не вискочив із своїх старовинних рам». Лише прийнявши пропозицію теслі і випивши з гостем «по чарці», містер Пінчен помітив невдоволення, яке весь час виявляв його предок. Щоправда, той факт, що полковник на портреті спохмурнів, містер Пінчен пов'язав з тим, що йому це здалося – бренді «кинулося в голову». У той же час мета предка, зображеного на портреті, абсолютно протилежна тій, що змусила Рікардо в романі Г. Уолпола «Замок Отранто» зійти зі стіни та захопити Манфреда за собою. Злочинець, який убив свого пана, у романі Горація Волпола злякався покарання ще за життя і тому постарався застерегти свого нащадка від злочинів. У романі Натаніеля Готорна лиходій, який «безсоромно домагався» здійснення своїх жадібних цілей, «зневажав ногами слабкого і в разі потреби не гребував нічим, щоб здолати когось із сильних світу цього», і після смерті продовжував зло, зміцнюючи своїх нащадків у користуванні засобами боротьби за владу над будинком і землею, яку він злочинно захопив.

Одним з елементів фантастики в романі Метьюріна «Мельмот Мандрівник» також є запозичений ним з «готичної» літератури мотив портрета, що оживав. Спочатку Джон Мельмот розглядає зображення члена їхнього роду, що сто п'ятдесят років тому набув довголіття. Порівняно з «готичним» романом, у якому, як правило, не були розроблені характери, і персонажі більшою мірою уособлювали собою маски («тирана», «жертви», «лицаря, що виконує фатальне призначення», «пустельника»...), відразу ж привертає увагу подробиця опису людини на портреті. Акцент зроблено на характеристиці погляду Мандрівника: «в його очах Джон відчув бажання нічого не бачити і неможливість нічого забути». У цьому погляді відбито те, що є ознакою виняткової особистості, – усвідомлення абсолютного розладу зі світом і зневіра у можливість його перетворення. Потім юнак бачить у кімнаті вмираючого дядька «живий оригінал баченого ним портрета», і, нарешті, коли він після читання записів Стентона вирішує виконати волю померлого дядька і спалити портрет, відбувається щось загадкове: «коли зім'яте і розірване полотно впало на підлогу обличчя дивно скривилося і на губах ніби заграла усмішка. Обличчя це на мить ніби ожило, і тут Мельмот відчув невимовний жах». Вночі йому здається,

що людина з портрета шепоче йому: «Що ж, що ти мене спалив, тільки такий вогонь не владний мене знищити. Я живий; я тут, біля тебе». В цілому ж Чарльз Метьюрін відступає від традицій «готичного» роману, оскільки вихідною для нього є теза не про моральну недосконалість людини, яка заради власності здібна перетворитися на тирана (як Рікардо і Манфред у Волпола), а романтична антитеза «ідеал-дійсність». У його романі Мандрівник вчиняє лише один злочин проти чистоти власної душі. Однак метою його є не влада або розкіш, а подолання меж пізнання. При цьому він уподібнюється гетевському Фаусту. Що ж до злочинів проти людини – злиднів, голоду, тортур Інквізиції, то в них винні інші (оточення, натовп).

Як було зазначено, у кожному творі, що включає у собі ознаки «готичного», йдеться про злочин. Часто його коїть родоначальник, прирікаючи цим на страждання своїх нащадків. З одного боку, цей злочин веде до появи ще більш жорстокого лиходія, ніж предок. З іншого боку, страждання всіх, хто продовжує злочинний рід, – це шлях до покаяння зла. На цю рису «готичного» роману вказує в передмові до «Будинку із сімома фронтонами» автор: «...злочин, колись скоєний давно померлими людьми, воскресає у справах їхніх нащадків, і зі стародавнього гріха перетворюється на достеменно, нічим не стиснене в діях зло».

У романі Е. Бронте Хіткліф, безумовно, є лиходієм, який має мало не демонічну силу руйнування. Але його образ набагато складніший і суперечливіший, ніж у передромантичному «готичному» романі. На перший погляд, вчинки Хіткліфа мотивовані його жагою до власності – маєтків Ерншо та Лінтонов, Грозового перевалу та мизи Шпаки. Однак багатство не є його основною метою. Витоки його поведінки – у минулому, в умовах, які визначили його характер. Особистість його була розвинена навчанням та вихованням його в будинку пана Ерншо як рівного його дітям. Але пізніше його звели до рівня раба. Звідси – гіпертрофоване почуття «я», свідомість власної винятковості, спотворені настільки, що Хіткліф перетворюється на безжального месника, що губить усіх, навіть не винних у його приниженні (як молодші Кетрін, Гертон та його син Лінтон). Він виявляється близьким героям Байрона, зокрема – Манфреду, який у розпачі вигукує: «Я тільки тих

губив, / Ким був коханий, кого любив усім серцем, / Ворогів я вражав, лише захищаючись, / Але згубні мої обійми були ...». Хоча, безумовно, подібність проявляється лише в ступені суперечливості відносин цих героїв зі світом.

Найбільш близьким «готичному» роману за характером лиходія за спрямованістю його намагань є «Будинок із сімома фронтонами» Натанієля Готорна. Перший злочин був скоєний полковником Пінченом із меркантильних міркувань: спраги захопити землю «чаклуна» Мола. Тому побудований на цьому місці Будинок і викликав у всіх жах. «Похмура тінь богомерзкого злочину та його ганебної страти, – повідомляє оповідач, – осквернить свіжообштукатурювані стіни, і саме повітря в них буде отруєне спогадами...». Згодом уже сам цей будинок в союзі з портретом полковника, що висить на стіні в його кабінеті, посилювали інстинкт власності в агресивних Пінченах і спонукали їх усувати зі свого шляху не тільки чужих, але, як пізніше виявляється, і представників свого роду, якщо в них прокидалося сумління. Як, наприклад, сталося з «дивакуватим і схильним до іпохондрії» любителем ритися в старовинних рукописах старим Джеффрі Пінченом, який вирішив відшкодувати збитки нащадкам Метью Мола. Його вбив суддя Пінчен. А звинуватили у злочині Кліффорда, не здатного заподіяти будь-кому шкоду. Той, як і його сестра Гефсиба, теж належить до жертв свого агресивного роду. Найжорстокішим спадкоємцем полковника, його «двійником» у нову епоху виявляється суддя Пінчен. Вони навіть зовні схожі. Коли Фібі вперше розмовляє з суддею, вона ніяк не може позбутися думки, що «її предок-пуританин, про якого вона чула стільки зловісних оповідань... з'явився в лавку власною персоною». Обидва – і полковник у минулому, і суддя у теперішньому – схильні до насильства. Про це каже Гефсиба, коли знаходить сміливість кинути в обличчя своєму родичеві, що намагається грати роль добро порядного християнина, звинувачення: «Ця невблаганна пристрасть до користолюбства володіє Пінченами вже двісті років. Сьогодні ви, нехай в іншій формі, повторюєте лиходійство, яке колись вчинив ваш предок, і обрушуєте на нащадків прокляття, успадковане від нього». Суддя і полковник однаково вмирають, «захлинувшись кров'ю», і смерть обох залишається довгий час невідомою для мешканців міста. На початку історії про Пінченів повідомляється про довге очікування

гостей, запрошених до полковника на новосілля, про сцену загального подиву і страху коли усі побачили мертвого господаря. А пізніше мешканці містечка снуватимуть біля Будинку з сімома фронтонами, гублячись у здогадах щодо місця розташування судді, мертве тіло якого весь цей час знаходиться всередині будинку. Кільцева побудова роману (повідомлення про смерть предка на початку твору відбивається описом смерті його нащадка в заключній частині твору) відіграє істотну роль у розвитку мотиву прокляття над родом користолюбців. Невипадково жителі міста кажуть, що «Пінчени успадкували від полковника не так велике багатство, як велике нещастя».

Навіщо потрібні описи злочинів, які тягнуть у себе відплату? У «готичному» романі, насамперед, вони були необхідні для морального впливу на читачів. Адже зло завжди викривалося і каралося. Хоча і ефект цікавості тут важливий. «Жах – головне знаряддя автора – ні на мить не дає розповіді стати млявою; до того жахові так часто протиставляється співчуття, що душу читача поперемінно захоплює то одне, то інше з цих могутніх почуттів», – так характеризував поетику «старовинного рукопису» автор «Замку Отранто», що видав себе за її перекладача. Вже в першому готичному романі, «Замок Отранто», всі сюжетні лінії вели до відплати, яка чекає на лиходія. Саме його зображення було головним моментом у моральному повчанні, що викладається читачеві. Припинивши мимоволі продовження свого злочинного роду, занапаستивши сина та дочку, Манфред нарешті відкриває серце для «благочестивих умовлянь», підписує зречення від влади над замком і постригається в ченці.

Суддю Пінчена у романі М. Готорна, сповненого спраги примноження власності, доводить до гніву непокірність Гефсиби. В результаті йому не вдається не тільки знову позбавити Кліффорда свободи, сховавши його в лікарню для душевнохворих, але й дізнатися про таємницю, колись приховану за портретом полковника теслею Молом.

Роман Емілі Бронте теж закінчується повідомленням про смерть Хіткліфа, джерела всіх нещасть Ентонів та Лінтонов. Перед смертю він особливо страшний. Джозефу він представляється чортом, Неллі – перевертнем або вампіром. І для нього самого останні кілька днів його життя були особливо жахливими через те, що, за словами тих, хто спостерігав за ним, «совість перетворила серце його ... на пекло земне».

Він і сам у розмові з Неллі Дін зізнається в цьому: «...я переконаний: бажання моє буде досягнуто – і скоро, тому що воно зжерло все моє життя». Однак Хіткліф викликає при цьому не тільки жах, але й співчуття як у Неллі, так і в благородному Гертоні, який ніколи не бачив від Хіткліфа добра. Справа в тому, що Хіткліф – не лише тиран, а й жертва обставин. У романтичному романі Емілі Бронте протиставлено гармонію зі світом як ідеал і відчуження від людей і від самого себе як стан, обумовлений впливом на людину дійсності. Виходить, що джерело зла, і людина, яка зазнає найвищого ступеня страждання від зла в силу розвиненої в неї самосвідомості, знаходяться в тому ж самому тілі – в Хіткліфі. Таким чином, цей «закоханий демон» не тільки руйнує долі тих, хто намагався принизити його, відібрати те, що йому було дорого, але й карає самого себе.

Історія подолання ланцюга злочинів у «готичному» романі завершується покаранням віроломства та торжеством чесноти. У «Замку Отранто» Горація Волпола спадкоємцем князя Альфонсо Доброго оголошується Теодор. Він одружується з Ізабелою, яка ніжно кохає його і яка переконує його, що він «завжди зможе вдаватися до смутку, що опанувала його душу» після смерті Матильди. У романах Н. Готорна та Е. Бронте також молоді герої знаходять свободу від тиранів та інтимне щастя. І тут виявляється утопічність позиції обох письменників-романтиків, для яких ідеальний стан світоустрою виявляється можливим насправді. Щоправда, щастя сягає не виняткова особистість, що назавжди залишається в абсолютному розладі зі світом, а носіїв ідеальних, з погляду письменників, характерів. Роман Н. Готорна побудований на антитезі «свобода – залежність від власницьких устремлень», а вона, у свою чергу, є основою опозицій «гармонія зі світом – відчуження від людей»; «природність – фальш». Таємницю, яку приховував портрет, судилося дізнатися останнім представникам Молов та Пінченів – Гефсібе, Кліффорду, Фібі та Холгрейву. Виявляється, що той самий папір, що підтверджував право Пінченів на землю, за яким полювали всі набувачі цього роду, був захований за портретом. Але, по-перше, документ вже не мав жодного значення через свою давність, а, по-друге, і це ще важливіше – він не мав жодної цінності для тих, хто його знайшов. Після смерті останнього користюлюбця в роді Пінченів і після розкриття останньої таємниці портрет разом з рамою

падає на підлогу, а з ним іде в минуле зло, породжене полковником і примножене його нащадками. Після смерті судді і падіння портрета полковника останні з Пінченів і Молов набувають свободи. Зрештою любов Холгрейва і Фібі стає силою, що очищає всіх від злочинів. Роман закінчується тим, що нащадки Молів та Пінченів залишають міський будинок і переїжджають до заміського маєтку. Таким чином вони звільняються від влади будинку, збудованого на відібраній шляхом віроломства і тому проклятій ділянці.

Кохання молодшої Кетрін і Гертона у романі Емілі Бронте зупиняє ланцюг насильства, придушення людської гідності. Кетрін знаходить у собі сили не замкнутися на почутті образи і рухатися назустріч добру, розпочати навчання Гертона, поступово формуючи у ньому почуття власної гідності та віри у своє право на щастя. Таким чином любов як основа гармонії, співчуття до людини стає основою наближення світу до ідеалу.

Популярність «готичного» роману викликала як запозичення якихось елементів його поетики авторами найрізноманітніших жанрів, так і створення підробок під готичні романи, або пародіювання найбільш традиційних його елементів. Приміром, «викриття» традиційних мотивів «готичного» роману ми зустрічаємо в новелі французького письменника-романтика **Шарля Нодьє «Інес Лас Сьєррас»**. Герой розповідає про те, як він і два його друга, теж офіцери, Сержі та Бутре, стали свідками явища привида. Це сталося в замку, в якому колись був скоєний страшний злочин. Власник замку викрав власну племінницю, ув'язнив її, примусив стати його коханкою. Одного разу, коли нещасна жертва почала докоряти йому в скоєному злодіянні, він безжально заколов її кинджалом. Відплатою для нього і його спільників, що бенкетували в цей момент, стало явище їм закривавленого і закутаного в саван привида Інес. Цю примару судилося побачити й молодим людям, що зупинилися тут на відпочинок на шляху до Барселони. Однак через кілька років вони дізналися про те, що насправді їм з'явилася не вбита Гісмондо Інес, а реальна, жива дівчина, теж з роду Лас Сьєррас, яку теж звали Інес і з якою, як і з жертвою лиходія з родового переказу, сталися трагічні події. Спочатку коханець покинув і пограбував її, а потім, після того, як вона знову йому довірилася, мало не вбив кинджалом. Саме цю дівчину, яка перебувала в стані психічного розладу

після таких жахливих подій, і побачили герої в останні дні 1812 року. Тому фінал оповіді, що обрамляє легенду про привида-месника, благополучний. Інес Лас Сьєррас з історії про події 1812 року допомогли черниці та лікар, і вона незабаром знову почала виступати на сцені. Таким чином, у новелі Шарля Нодьє поряд із легендою в готичному дусі (про Інес, вбиту лиходієм Гісмондо), є і розповідь про загадкові, але цілком реальні і такі, що можна раціонально мотивувати, події з життя актриси Інес з роду Лас Сьєррас.

2.4. ФІЛОСОФСЬКИЙ РОМАН

Засадничою ознакою будь якого інтелектуального художнього явища є єдність естетичного та філософського. Основною властивістю жанру філософського роману литовський вчений В. Бікульчюс, автор книги «Поетика філософського роману» (Вільнюс, 1988), вважає діалогізм, який він розуміє як протистояння ідейних полюсів у сюжеті, образах, стилі. В основі структури філософського роману лежить ідея, яка знаходить своє втілення в системі персонажів, їх висловлюваннях або роздумах. Постановці та вирішенню цієї проблеми може сприяти включення в художню тканину твору притчі, міфологеми, а також використання автором роману символів або алегорій.

Жанр філософського роману починає формуватися у літературі епохи Просвітництва. Його появу Л. Сипа мотивує «появою самого терміну “філософський роман” та особливою роллю філософії у добу Просвітництва». Дослідниця констатує наступне: «1) становлення філософського роману відбулося у творчості письменників-філософів; 2) поширеною була епістолярна форма філософського роману, традиційна для французької літератури XVII–XVIII століть; 3) новаторство у жанрі філософської прози полягало у створенні роману-діалогу, авторство якого належить Д. Дідро. Основними філософськими елементами у французькій прозі XVIII століття стали 1) паратекстуальні ознаки; 2) наявність філософської ідеї чи ідей; 3) умовність художнього світу та персонажів»²³: Нині філософський роман, своєю чергою,

²³ Сипа Л. Філософський роман епохи Просвітництва у контексті філософської прози XVIII століття. *Молодь і ринок*. 2014. № 5 (112). С. 96.

стає основою такого жанру, як інтелектуальний роман (твори Джона Фаулза, Айріс Мердок, Умберто Еко, наприклад).

Одним із найяскравіших прикладів жанру філософського роману в літературі ХІХ століття був роман Оноре де Бальзака **«Шагренева шкіра»** (1831). Це одна із складових «Філософських етюдів». Роман «Шагренева шкіра» можна тлумачити як історію долі юнака, маркіза Рафаеля де Валантена, а також як алегоричний твір про зміст будь-якого життя. Роман починається з того, що Рафаель несе останній золотий у гральний дім і втрачає його. Після цього він вирішує накласти на себе руки. Чекаючи вечора, він заходить до магазину антиквару, котрий дарує йому магічний предмет – шагреневу шкіру. Ця річ обіцяє своєму володарю здійснення будь-яких бажань. Але при виконанні кожного бажання життя власника шагреневої шкіри неминуче буде скорочуватися:

«Таємничі слова були розміщені отак:

Маючи мене, матимеш усе.

Але твоє життя буде належати мені, бо колись так захотів Бог.

Бажай, і твої бажання здійсняться.

Але розміряй свої бажання зі своїм життям. Воно – тут. Із кожним бажанням я меншатиму, як твій вік.

Хочеш мене? Бери.

Бог тебе почує.

Хай буде так!

Завдання. Прочитайте опис зовнішності антиквара. На яких бінарних опозиціях будується цей опис?

Уявіть собі худого, зсохлого дідка в чорному оксамитовому халаті, підперезаному грубим шовковим шнуром. На голові – теж чорна оксамитова шапочка, з-під неї вибивалися довгі сиві пасма, що чітко окреслювали чоло. Халат огортав тіло, наче просторий саван, і через те видно було тільки вузьке бліде обличчя. Якби не кощава рука, схожа на палицю, вгорнену в тканину, – старий підняв її, щоб спрямувати на юнака все світло лампи, – здавалось би, що обличчя висить у повітрі. Сива борода клинцем закривала підборіддя цього дивного створіння,

надаючи йому схожості з отими іудейськими головами, що їх обирають за натуру художники, бажаючи зобразити Мойсея. Губи були такі безбарвні й тонкі, що доводилося придивлятися, аби добачити рот, ніби прорізаний на білому обличчі. Високий зморшкуватий лоб, землісті запалі щоки, невблаганна суворість маленьких очей без вій і брів справляли таке враження, ніби це «Міняйло» Герарда Доу зійшов з полотна. Інквізиторська проникливість, що ховалася в зморшках на щоках та круг очей, виказувала глибоке знання життя. Навряд чи хто зміг би обдурити цього чоловіка, що неначе мав хист читати думки в глибині найпотайніших душ. Звичаї всіх народів світу та їхня мудрість відбивались на його холодному обличчі так само, як вироби всього світу були нагромаджені в запилюжених залах його крамниці. Ви прочитали б у них ясний спокій Бога, який бачить усе, або горду силу людини, яка бачила все. Художник, відтворивши ці два різні вирази двома мазками пензля, зробив би з цієї постаті прекрасний образ Предвічного Отця або глузливую маску Мефістофеля, бо на його чолі й у похмурих зморшках біля уст видно було верховну міць. Пригнітивши всі людські муки своєю безмірною владою, цей чоловік напевне вбив і земні радощі. Кандидат у мерці затремтів, відчувши, що цей старий дух живе в сферах, чужих цьому світові, і живе там самотньо, без радощів, бо вже не має ілюзій, і без скорботи, бо вже не знає втіх. Старий стояв прямо, нерухомий, непохитний, мов зірка серед осяйної мли. Його зелені очі, сповнені якогось спокійного лукавства, неначе освітлювали душевний світ, як його лампа освітлювала цей таємничий кабінет.

Після того, як Рафаель спитав, а чому сам антиквар не користується своєю чарівною річчю (шагреневою шкірою), на сторінках роману з'являється формулювання першого варіанту розуміння сенсу життя. Це – відповідь антиквара.

Завдання: прочитайте, що каже антиквар про свою філософію життя. Чи можна вважати таке існування повноцінним?

Зараз я в кількох словах відкрию вам велику таємницю людського життя. Людина виснажує себе двома несвідомими діями, що вичерпують джерела її життя. Усі форми, яких набирають ці дві причини

смерті, виражають двоє дієслів: хотіти й могли. Між цими двома межами людських діянь є ще одна формула, якою володіють мудреці, і я завдячую їй щастя й довгий вік. Хотіти – спалює нас, могли – руйнує; але знати дає нашому слабкому організмові змогу постійно перебувати в спокої. Отак бажання чи хотіння мертве для мене, воно вбите думкою; діяння або можливість звелися у мене до задоволення потреб мого організму. Одне слово, я зосередив своє життя не в серці, яке може розбитись, і не в почуттях, що притуплюються, а в мозку, що не зношується і переживає все. Ніякі надмірності не спустошили ні моєї душі, ні мого тіла. Тим часом я бачив весь світ. Моя нога ступала на найвищі гори Азії й Америки, я пізнав усі людські мови і жив за всяких урядів. Я позичав гроші китайцеві під заставу тіла його батька, я спав у наметі араба, поклавшись на його слово, я підписував угоди в усіх європейських столицях, я без страху лишав своє золото у вігвамі дикуна; одне слово, я здобув усе, бо вмів усе нехтувати. Єдине моє прагнення було – бачити! А бачити – хіба це не означає знати? О! Знати, юначе, хіба це не насолода подумки? Хіба це не означає відкривати саму суть факту і проникати в саму глибину його? Що лишається від матеріального володіння? Лише ідея. Судіть же самі, яке має бути прекрасне життя тієї людини, котра, спромігшись відбити всю дійсність у своїй думці, переносить джерела щастя у свою душу й здобуває тисячі ідеальних насолод, очищених від земного бруду! Думка – це ключ до всіх скарбів, вона дає радощі скупому, не завдаючи йому турбот. І ось я витав над світом, мої насолоди завжди були тільки духовними. Мої бенкети полягали в спогляданні морів, людей, лісів, гір! Я все споглядав, але спокійно, без утоми: я ніколи нічого не жадав, я тільки чекав. Я гуляв по світах, як по садку своєї оселі. Те, що люди називають прикрощами, захопленнями, прагненнями, злигоднями, смутком, – усе це для мене лише думки, які я обертаю в мрії; замість відчувати їх, я їх виражаю, я їх тлумачу; замість дозволяти їм, щоб пожирали моє життя, я їх драматизую, я їх розвиваю, я ними розважаюся, немов романами, що їх читаю внутрішнім зором. Ніколи не перевтомлювавши свого організму, я й досі тішуся міцним здоров'ям. Моя душа успадкувала всю силу, якої я не розтратив, ця голова ще й досі багатша, ніж мої крамниці. Ось де, – сказав він, ляснувши себе по лобі, – ось де справжні мільйони.

Відповідь автора роману на поставлене питання (чи буде така людина щасливою, впевненою у повноті свого життя) – епізод зустрічі Рафаеля де Валантена та антиквара в театрі. Але ця зустріч відбудеться значно пізніше їхнього знайомства. Рафаель побачить, що антиквар був з нафарбованим волоссям (недаремним є порівняння його зі старим Адонісом), а поряд з ним – танцівниця Євфрасія, безсоромна та пихата. На вигук Рафаеля про суворі принципи його філософії, старий відповідає: «Я хибно розумів буття. Все життя – в єдиній годині кохання».

Передісторія героя, опис того, що відбувалося з ним до спроби самогубства та отримання ним у дар рокової спокуси у вигляді шагренової шкіри, читач дізнається з другої частини роману. Таким чином, автор використовує такий композиційний прийом як **інверсія** (порушення послідовності викладу подій). Її функції бувають різними. У «Шагреновій шкірі» інверсія потрібна для скорочення обсягу оповіді. В результаті, знайомлячись з минулим героя, читач вже знає, що «буде далі», а тому не стежить з напругою за розвитком подій, які призведуть героя до зустрічі з антикваром, схожим на Мефістофеля і Господа одночасно. Важливіше вдуматися в те, що повідомляється про зміст життя Рафаеля та його батька. Із спогадів героя ми дізнаємося, наскільки важко було молодій людині під гнітом суворого батька, який намагався захистити сина від спокус, за словами Рафаеля – «деспотизму так само холодного, як монастирський статут». Рафаель зізнається, що його «серце влюбливе», душа ніжна і розум найпоетичніший» постійно знаходилися «під наглядом твердокам'яної, найжовчнішої і найхолоднішої людини у світі». Все це, додає Рафаель, згадуючи про свою юність, було схоже на вінчання молодої дівчини зі скелетом. От що герой розповідає своєму другові Емілю про своє життя з батьком:

Щоб ти зрозумів, яке гнітюче було моє життя, мабуть, слід описати мого батька. Високий, сухорлявий, блідий, обличчя – як лезо ножа, мова уривчаста, сварливий, як стара панна, причіпливий, як столоначальник. Його батьківська воля весь час тяжіла над моїми веселими, грайливими думками, покривала їх ніби свинцевим ковпаком; коли я хотів виявити до нього якесь тепле й ніжне почуття, він повадився зі мною як з дитиною, що хоче сказати дурницю. Я боявся його куди

дужче, ніж ми боїмося вчителів, і почував себе при ньому восьмирічним хлопчаком. Я наче зараз бачу його перед собою. У каштановому рединготі, прямий, як великодня свічка, він скидався на копченого оселедця, вгорненого в червонясту листівку. І все ж я любив батька: він по суті був справедливий. Суворість, коли вона виправдана сильною вдачею вихователя, його бездоганною поведінкою, коли вона сполучається з щирою добротою, навряд чи може озлобити нас. Батько ніколи не лишав мене без уваги, до двадцяти років ні разу не дав десяти франків у власне моє розпорядження, десяти паршивих франків, незмірного скарбу, про який я мріяв без надії, як про джерело невимовних насолод, однак про деякі розваги для мене він усе ж таки дбав.

Хоча слід визнати, що й сам Рафаель нібито складався з двох протилежностей: йому однаковою мірою були доступні і пристрасть до насолод, і здатність розумно підкоритися аскетичному способу життя. От який план обирає юнак вже після смерті батька, коли він міг дозволити собі будь-які розваги та насолоди:

Моїх тисячі ста франків мені мало вистачити на три роки життя, і я поклав собі за цей час видати твір, який мусив привернути увагу публіки, дати мені багатство або гучне ім'я. Мене тішила думка, що я житиму на хлібі та молоці, немов фіваїдський пустельник, поринувши в світ книжок та ідей, у неприступній сфері праці й тиші посеред гамірного Парижа, де, ніби лялечка комах, збудую собі гробницю, щоб відродитися в сяйві слави. Щоб жити, я ладен був ризикнути життям. Звівши свій побут до найпростіших потреб, до найнеобхіднішого, я вирішив, що трьохсот шістдесяти п'яти франків на рік вистачить для прожитку. І справді, цієї мізерної суми вистачало для життя, бо я залюбки корився власному монастирському статуті.

У розвитку філософського плану цього твору особливу значимість мають образи Растіньяка та Феодори. Саме вплив спілкування з ними був найзначнішим у розвитку подальшої долі героя та в формуванні розуміння ним сенсу життя. Феодора – та сама «Жінка без серця» (така назва другої частини роману), яка приймає закоханість багатьох, але не дозволяє собі закохатися у будь кого, щоб не страждати і постійно залишатися схожою на античну статую. Растіньяк – давній знайомий

Рафаеля, з яким він випадково зустрівся у Парижі. Після їхньої зустрічі герой рішуче змінює своє життя і починає вести світський образ життя. От якої філософії життя притримується Растіньяк, і якою він спокусив Рафаеля:

Ти працюєш? Ну що ж, ти ніколи нічого не матимеш. А я годжусь на все, хоч нічого не вмію, я ледачий, мов байбак, а проте досягну всього. Я пропихаюсь, я штовхаюсь, і мені дають дорогу; я вихваляюсь – і мені вірять; я позичаю гроші – і мені їх дають! Марнотратство, любий мій, це політична система. Життя людини, зайнятої тим, як прогайнувати своє багатство, часто буває спекуляцією, така людина вкладає свої капітали в друзів, у розваги, в покровителів, у знайомих. Комерсант ризикує мільйоном, двадцять років не спить, не п'є, не розважається; він висиджує свій мільйон, він пускає його в обіг по всій Європі, він нудиться, він віддається під владу всіх демонів, яких лишень придумали люди; а потім – як я сам не раз бачив – банкрутує й лишається без жодного су, без доброго імені, без друзів. А марнотрат тішиться життям, він тільки поганяє своїх коней. Коли ж ненароком утратить свій капітал, то має ще шанси дістати посаду збирача податків, вигідно одружитися, стати помічником міністра або послом. У нього ще лишилися друзі, репутація, без грошей він не буває. Знаючи пружини вищого світу, він натискає їх, як йому вигідно. Ну як, моя система логічна, чи я, може, зсунувся з глузду?

Фокус роману становить зміст життя Рафаеля де Валантена після того, як він знаходить талісман. Переконавшись у тому, що тепер йому доступно практично все, він постійно думає про розплату. Тому він починає боятися бажань і так організовує своє життя, що отримує все необхідне ще не встигнувши побажати. Але й вести «рослинне існування», хоча і тривале, але пусте, також не здатен. Тому, знову побачивши Поліну, він наважується на кохання. Боячись швидкої розплати, Рафаель пробує розтягнути шкіру, потім викидає її в колодязь, щоб забути і не знати, скільки йому залишилося. Розповідь завершується смертю героя.

Як було сказано, «Шагренева шкіра» – це роман, у якому головує філософська концепція змісту та сенсу життя. А історія персонажів –

це ілюстрація цієї концепції. У такому разі все, що відбувається з Рафаелем де Валантенем набуває загальнолюдського, універсального сенсу, і читачеві важливо не стежити за подіями, не перейматися почуттями, а спробувати разом з героями та автором вирішити, що ж таке життя і яким воно має бути. Наявність в романі цього питання надає філософського характеру «Шагреневій шкірі». І тут пропонуються варіанти:

1) боячись пристрастей і ставлячись до навколишнього спокійно, як до чогось зовнішнього, стороннього (як антиквар на початку роману або Феодора, яка не дозволяє собі закохуватися) або «спалюючи» життя, одержуючи максимум задовольень, оскільки уникнути смерті неможливо (як Растіньяк); не дозволяти собі мріяти, бажати або, навпаки, надати волю своїм почуттям. Проблема, безумовно, настільки складна, що нерозв'язна. Зрозуміло, що життя – не пряма лінія, що в ньому має бути все – і горіння, і спокійне безпристрасне осмислення того, що відбувається, розміреність. Але як усього цього досягти?

На те, що в цьому творі на першому плані – вирішення філософської проблеми, і що план подій не є головним, вказує також структура епілогу. Автор постійно повторює питання про те, що сталося з Поліною після смерті Рафаеля, і нібито збирається відповісти на це питання, повертаючись до подієвого боку роману. Але відповіді так і не дає.

– А, з Поліною? Слухайте ж. Чи траплялось вам тихого зимового вечора, сидячи перед каміном, віддаватись солодким спогадам про кохання, або про юність і дивитись, як вогонь розкреслює дубове поліно? Он там на охопленому вогнем дереві вимальовуються червоні клітинки шахової дошки, а тут поліно міниться оксамитом; на вогненному тлі пробігають, виграють, скачуть сині вогники. І ось з'являється невідомий маляр, – користуючись барвами цього полум'я, з непередаваною майстерністю накидає він серед лілових і пурпурових вогників жіночий профіль якоїсь надприродної краси, нечуваної ніжності – явище життєве, яке більш ніколи не повториться: волосся цієї жінки розмаяне вітром, а риси її дихають дивною жагою – вогонь у вогні! Вона всміхається, вона зникає, більш ви її не побачите. Прощай, квітко, розквітла в полум'ї! Прощай, з'яво незавершена, несподівана, виникла надто рано або пізно для того, щоб стати прекрасним діамантом!

– А Поліна?

– То ви не зрозуміли? Я починаю спочатку. Оступіться! Оступіться! Ось вона, вершина мрій, жінка, нестала, як цілунок, жінка, жива, як блискавка, і, як блискавка, палюча; створіння неземне, вся – дух, уся – любов! Вона сповилась у якесь полум'яне тіло, або ж заради неї саме полум'я на мить одухотворилось! Риси її – такої чистоти, яка буває тільки в небожителів. Хіба ж вона не сяє, мов янгол? Хіба ви не чуєте ефірного шелесту її крил? Легше за птаха сідає вона коло вас, і грізні очі її чарують; її тихе, але могутнє дихання з чарівною силою притягує до себе ваші уста; вона відлітає геть і тягне вас за собою, і ви не відчуваєте під собою землі. Ви прагнете хоч єдиний раз нестямним рухом руки доторкнутись до цього сніжно-білого тіла, прагнете зім'яти її золотаве волосся, поцілувати її іскристі очі. Вас п'янить туман, вас заворює чарівна музика. Ви здригаєтесь всім тілом, ви весь – жадання, весь – суцільна мука. О, невимовне щастя! Ви вже припали до уст цієї жінки, та раптом прокидаєтесь від жахливого болю. Ох! Ви вдарились головою об ріжок ліжка, ви поцілували темне червоне дерево, холодну позолоту, бронзу або мідного амура.

– Ну, а Поліна?

– Вам іще мало? То слухайте ж. Один юнак, відпливаючи погожим ранком із Тура на пароплаві «Місто Анжер», тримав у своїй руці руку вродливої жінки. І довго вони милувались білою постаттю, що несподівано виникла в тумані над широкою гладінню Луари, як витвір води й сонця чи як примха повітря й хмар. Це легке створіння витало в повітрі то ундиною, то сільфідою – так слово, якого марно шукаєш, витає десь у пам'яті, але його не можна піймати; видиво блукало між островами, воно кивало головою, ховаючись за гілля високих тополь, потім жінка досягла велетенських розмірів, і тоді заіскрилися незліченні складки її вбрання, а може, то засяяв ореол, окреслений сонцем круг її обличчя; видіння пливло над селами, над пагорбами, і здавалося, що воно не дасть пароплавові пропливти мимо замку Юссе...

Нарешті читач починає розуміти, що майбутні події у житті Поліни не мають аж ніякого значення, як і у житті будь якого іншого персонажа, бо усі вони (Поліна, Растіньяк, Феодора, антиквар...) – вигадки письменника, а не живі люди. Яке це має значення, якщо будь-який

художній образ – умовний та спрямований на вирішення філософської проблеми. Додамо, проблеми настільки складної, що остаточного її рішення, здається, і не може бути! Принаймні у автора, Оноре де Бальзака, її не було! Але він провокував читача на її вирішення.

2.5. ІСТОРИЧНИЙ РОМАН

Радикальні історичні зміни, пов'язані з буржуазними революціями в Англії та Франції, вимагали осмислення минулого для кращого розуміння сучасності. Поступово ставало зрозумілим, що відбуваються не просто окремі, часто випадкові події, але світ перебуває в русі, а з ним змінюється і людина. У якому напрямку? Як людина пов'язана з історією? На ці запитання й мав відповісти історичний роман.

Історичний роман – це твір, у якому достовірно зображуються звичаї та події минулих епох, автор прагне дотримуватись історичної правди. Вигадана фабула будується навколо вигаданих персонажів, які вступають у конфлікти, зумовлені історичною ситуацією. Приватне життя та історія виявляються взаємопов'язаними. Важливу роль у творі можуть грати реальні історичні особи, але, як правило, на відміну від художньо-документального жанру – мемуарів – увага автора зосереджена на долі вигаданих персонажів.

Отже, історичний роман має двоїстий характер: його засновано на історичних фактах і в той же час йому притаманна художня форма. Тому для письменника велике значення має стан історичної науки на час написання ним його твору, і його праця значною мірою близька до того, чим займається вчений-історик, який збирає інформацію про минуле. І водночас між ученим-істориком та автором історичного роману є й різниця. Позначимо це у вигляді таблиці:

Вчений-історик	Письменник
Виявляє закономірності: зібравши та узагальнивши факти, виводить формулу, яка може бути застосована до будь-якої події досліджуваного часу.	Його цікавлять закономірності, проте переважно він зайнятий незвичайним, неповторним, тому виходить із індивідуального, суб'єктивного, хоча й не нехтує випадковим.

Прагне до об'єктивності, намагається, щоб його ставлення до подій та історичних особистостей не впливало на створювану картину часу.	Виходить із власної концепції, намагається відтворити подію відповідно до свого власного бачення стану світу та людини у певний момент. Тому у його картині подій може переважати суб'єктивність.
Допускає домисел у винятковій ситуації, щоб тимчасово заповнити прогалину у володінні фактами.	Спирається здебільшого на свої припущення, допускає як домисл, так і вигадку, вправі відмовитися від фактів, які не відповідають, або навіть суперечать його концепції. Головне у його романі – вигадані історії життя вигаданих персонажів, які стали свідками чи учасниками історичних подій.

Найбільш яскравими постатями, засновниками жанру історичного роману у світовій літературі були Вальтер Скотт (в англійській) та Віктор Гюго (у французькій). Але їхній підхід до відбору, осмислення та організації матеріалу був різним.

Вальтер Скотт (Walter Scott), 1771–1832, народився у місті Едінбург. Його батько, вихідець із старовинної дворянської родини, був адвокатом. Майбутній письменник теж розпочав як юрист. Проте набагато сильніше, ніж до юриспруденції, його цікавили подорожі, пам'ятки старовини. Творчий шлях він починає із збирання балад та пісень. У 1802–1803 рр. він публікує їх у збірці «Пісні менестрелів із шотландського кордону». У 1805–1817 пише ряд власних поем: «Пісня останнього менестреля», «Марміон», «Діва озера» та ін. У їх основі шотландські чи англійські перекази. Здебільшого В. Скотт відомий як автор історичних романів. Усього ним написано тридцять романів за вісімнадцять років творчості.

Особливості романів Вальтера Скотта обумовлені його інтересом переважно до самих історичних подій: релігійних, політичних, соціальних. Особливо це показово для його ранніх романів **«Веверлі, або Шістдесят років тому» («Waverly; or Tis Sixty Years Since»)**, **«Роб Рой» («Rob Roy»)**, **«Пурітани» («Old Mortality»)**. Надалі він пере-

ключає свою увагу з історичної події на історичну особу. Це показово для романів «Айвенго» («**Ivanhoe**»), «Квентін Дорвард» («**Quentin Durward**»), «Абат» («**The Abbot**»), «Вудсток, або Кавалер» («**Woodstock, or The Cavalier. A Tale of the Year Sixteen Hundred and Fifty-one**»). Однак і в цих романах Скотт детально відтворював історичні події, в яких проявила себе історична особистість, художньо досліджував вплив зустрічі з історичною особою на поведінку та долю звичайної, приватної людини. Таким чином, історична особа, якщо навіть не знаходиться в центрі романної дії, виконує в романах Вальтера Скотта провідну роль. Адже саме завдяки зустрічі з нею вигаданий герой твору залучається до історії, а це, своєю чергою, формує його характер. На початку романів Вальтера Скотта їхній герой – звичайна, приватна особа. Пізніше він стає учасником історичних подій. Оповідач у романах В.Скотта, як правило, не індивідуалізований. Його роль – бути сполучною ланкою між минулим (часом історичних подій) та сучасністю (часом читача та автора). Оповідач не є учасником подій, він сучасник автора і одночасно спадкоємець минулих подій, про які він дізнається із спогадів, документів, листів, легенд. Паралелей із сучасністю (алюзій, натяків, що перетворюють історію на перевдягнену сучасність), як правило, в романах В. Скотта немає. Минуле – це не паралель, а основа сучасності.

У 1816–1819 роки Вальтером Скоттом був створений цикл творів «Оповідання мого господаря», куди увійшли «Единбурзька темниця», «Легенда про Монтроза» та «Пуритани». У романі «**Пуритани**» (1816) відтворено події, пов'язані з повстанням 1679 року в Шотландії проти династії Стюартів. Це пуританське повстання – один із останніх масових рухів, натхнених ідеями англійської буржуазної революції XVII ст. Тут треба згадати, що однією з головних особливостей класової боротьби в Англії XVII ст. було те, що вона проходила під знаком релігійної реформації. Реформація – це соціально-політичний рух, розпочатий у XVI столітті у Європі і спрямований проти феодалізму та її головної опори – католицької церкви. Тому своєрідність буржуазної революції в Англії полягала в тому, що вона мала релігійну форму: оскільки офіційна церква стояла на захисті панівного феодального ладу, це була боротьба проти офіційної церкви (проте ні в якому разі не проти релігійної віри!). Початок Реформації було покладено висту-

пом Мартіна Лютера у Німеччині. Пуритани в Англії – це прихильники радикального здійснення ідей реформації та перетворення англіканської церкви на кшталт протестантизму. Їхні вимоги: скасування церковної ієрархії, запровадження священства всіх віруючих, відокремлення церкви від держави, її здешевлення, спрощення обрядовості. У цих вимогах у релігійній формі відбито соціально-політичні принципи буржуазії. Пуритани відіграли значну роль у підготовці та ході буржуазної революції в Англії.

Вже у назві роману Вальтера Скотта («Пуритани») підкреслено, що його героїв введено у великий світ, де індивідуальна доля людини виявляється нерозривно пов'язаною з суспільним рухом. Відкривається він Вступом, з якого читач дізнається про Роберта Паттерсона, прозваного Кладбищенським Старим. Він обрав собі шлях мандрівника-паломника Шотландією. Наступною є Попередня глава, в якій також йдеться про цю людину, але у сприйнятті якогось Петтісона. Фрагменти його рукопису коментуються автором. Таким чином, створюється портрет однієї людини, побаченої двома різними людьми. Автор зізнається, що хоче дати всебічну картину історичного минулого. Наступна після Попередньої глава знайомить читача з головними дійовими особами роману. Вона відкривається кількома фразами, які вводять читача в історичну обстановку дії:

У царювання останніх Стюартів уряд намагався протидіяти всіма доступними йому засобами аскетичному, або, ще ж, пуританському, духу – цієї характерної риси республіканського уряду часів революції – і пожвавити ті феодальні установи, які пов'язували васала з ленним власником, а обох – з короною

У центрі роману – історія Генрі Мортон. Цей молодик закоханий в Едіт Белленден, яка живе в замку бабусі, старої аристократки, пристрасної шанувальниці династії Стюартів. Мортон не знаний і не багатий. Але він планує досягти статусу, який дозволить йому одружитися, вступивши на військову службу. Однак усе складається не так, як він розраховував, оскільки в його приватне життя втручаються історичні події. Готовий приєднатися до будь-якого руху, що обіцяє свободу його батьківщині, незадоволений утисками з боку влади та безчинства королівських солдатів, він приймає бік пуритан.

Конкретним художнім втіленням тих ворожих політичних сил, зіткнення яких утворює сюжет роману, є полковник Грем Клеверхауз, який представляє урядові війська, з одного боку, і один з керівників пуритан Берлі (в реальному житті – Джон Белфур), з іншого. Обидва – реальні історичні особи. Клеверхауз – нещадний супротивник республіканців. Надзвичайна жорстокість цієї людини, що утихомирювала вогнем і мечем антифеодальний рух, здобула йому в народі прізвисько «кривавого Клеверхауза». Він знайомиться з Генрі в той момент, коли той перебував під арештом через приховування Берлі. Мортоніві довелося вчинити так, оскільки Берлі, як організатора вбивства єпископа, розшукували солдати англійської армії. Тоді Генрі ще не вирішив, на чиєму він боці, і вчинив захист Берлі лише з людяності. Але незабаром йому доводиться зробити вибір. Ось як він пояснює свій вчинок близькій йому людині – дядькові його коханої майору Беллендену:

«...я прийняв своє рішення чесно та щиро та з повного схвалення своєї совісті. Я не можу довше терпіти, щоб мої права і права моїх ближніх зневажалися безсоромно, щоб на кожному кроці порушували нашу свободу, щоб нашу кров проливали річкою без жодних законних підстав і судового розгляду. ... я не поділяю диких пристрастей пригноблених і мучеників, що постраждали, спільно з якими я тепер дію. Я щиро і гаряче бажаю, щоб ця протиприродна бійня якнайшвидше закінчилася завдяки спільним зусиллям усіх порядних, розсудливих та поміркованих людей, незалежно від їхньої приналежності до тієї чи іншої партії...»

Вирішальне значення у цьому виборі грає військова рада пуритан, де він був присутній. Це гранично суперечливий момент у долі Генрі Мортон.

Завдання: прочитайте фрагменти першої глави другої частини роману В. Скотта «Пуритани». У ній йдеться про військову раду, на якій Генрі Мортон знайомлять із учасниками повстання. Одне з найважливіших рішень, які мають прийняти присутні на цій раді – подальші дії пуритан після битви, що закінчилася їх перемогою з урядовими військами. Вони можуть рухатися далі до Глазго, але можуть взяти в облогу замок Туллітудлем, яким володіє бабуся коханої Генрі Мортон Едіт. Підготуйте відповіді на такі запитання:

1. Де проходила рада пуритан?
2. Хто був на раді?
3. Як поводитися присутні?
4. Який настрій був у присутніх на раді?
5. Які пропозиції щодо долі замку Туллітудлем звучали на раді?
7. Що являв собою Авакум Багатогнівний?
8. Як Генрі Мортон поставився до того, що відбувалося на раді і чому?

...This broken and dusky light showed many a countenance elated with spiritual pride, or rendered dark by fierce enthusiasm; and some whose anxious, wandering, and uncertain looks, showed they felt themselves rashly embarked in a cause which they had neither courage nor conduct to bring to a good issue, yet knew not how to abandon, for very shame. They were, indeed, a doubtful and disunited body. The most active of their number were those concerned with Burley in the death of the Primate, four or five of whom had found their way to Loudon-hill, together with other men of the same relentless and uncompromising zeal, who had, in various ways, given desperate and unpardonable offence to the government.

(...) When this task was accomplished, it became necessary to determine what use was to be made of their victory. Morton's heart throbbed high when he heard the Tower of Tillietudlem named as one of the most important positions to be seized upon. It commanded, as we have often noticed, the pass between the more wild and the more fertile country...

(...)

'We will not, with my consent,' said Burley, 'engage in a siege which may consume time. We must rush forward, and follow our advantage by occupying Glasgow; for I do not fear that the troops we have this day beaten, even with the assistance of my Lord Ross's regiment, will judge it safe to await our coming.'

'Howbeit,' said Poundtext, 'we may display a banner before the Tower, and blow a trumpet, and summon them to come forth. It may be that they will give over the place into our mercy, though they be a rebellious people. And we will summon the women to come forth of their stronghold, that is, Lady Margaret Bellenden and her grand-daughter, and Jenny Dennison, which is a girl of an ensnaring eye, and the other maids, and we will give

them a safe conduct, and send them in peace to the city, even to the town of Edinburgh. But John Gudyill, and Hugh Harrison, and Miles Bellenden, we will restrain with fetters of iron, even as they, in times bypast, have done to the martyred saints.'

'Who talks of safe conduct and of peace?' said a shrill, broken, and overstrained voice, from the crowd.

'Peace, brother Habakkuk,' said Macbriar, in a soothing tone, to the speaker.

'I will not hold my peace,' reiterated the strange and unnatural voice; 'is this a time to speak of peace, when the earth quakes, and the mountains are rent, and the rivers are changed into blood, and the two-edged sword is drawn from the sheath to drink gore as if it were water, and devour flesh as the fire devours dry stubble?'

While he spoke thus, the orator struggled forward to the inner part of the circle, and presented to Morton's wondering eyes a figure worthy of such a voice and such language. The rags of a dress which had once been black, added to the tattered fragments of a shepherd's plaid, composed a covering scarce fit for the purposes of decency, much less for those of warmth or comfort. A long beard, as white as snow, hung down on his breast, and mingled with bushy, uncombed, grizzled hair, which hung in elf-locks around his wild and staring visage. The features seemed to be extenuated by penury and famine, until they hardly retained the likeness of a human aspect. The eyes, grey, wild, and wandering, evidently betokened a bewildered imagination. He held in his hand a rusty sword, clotted with blood, as were his long lean hands, which were garnished at the extremity with nails like eagle's claws.

'In the name of Heaven! who is he?' said Morton, in a whisper to Poundtext, surprised, shocked, and even startled, at this ghastly apparition, which looked more like the resurrection of some cannibal priest, or druid red from his human sacrifice, than like an earthly mortal.

'It is Habakkuk Mucklewrath,' answered Poundtext, in the same tone, 'whom the enemy have long detained in captivity in forts and castles, until his understanding hath departed from him, and, as I fear, an evil demon hath possessed him. Nevertheless, our violent brethren will have it, that he speaketh of the spirit, and that they fructify by his pouring forth'.

Here he was interrupted by Mucklewrath, who cried in a voice that made the very beams of the roof quiver – 'Who talks of peace and safe conduct? who speaks of mercy to the bloody house of the malignants? I say take the infants and dash them against the stones; take the daughters and the mothers of the house and hurl them from the battlements of their trust, that the dogs may fatten on their blood as they did on that of Jezabel, the spouse of Ahab, and that their carcasses may be dung to the face of the field even in the portion of their fathers!'

...При цьому тьмяному, уривчастому світлі Мортон побачив безліч осіб, осяяних духовною гордістю або затьмарених шаленим фанатизмом. Були тут і інші: їхні стурбовані, невпевнені, блукаючи погляди свідчили про те, що вони, надто поспішно вплутавшись у справу, для якої в них не було ні достатньої сміливості, ні рішучості, тепер каялися і думали тільки про те, як би його покинути. але соромилися зробити це відкрито. Справді, у зборах панували вагання та розбіжності. Найбільш активними були ті, хто разом із Берлі брав участь у вбивстві архієпископа Шарпа; чотирьом або п'яти з них вдалося дістатися і до Лоудон-Хілла, разом з іншими, що відрізнялися настільки ж невтомною і непохитною запопадливістю і зухвалими на ті чи інші протиурядові діяння, про прощення яких не могло бути й мови. (...)

...вони мали вирішити, як скористатися щойно здобутою перемогою. Коли хтось із членів ради назвав Тіллітудлем як одну з найсильніших позицій, що підлягають негайному захопленню, у Мортон защеміло серце. ...

<...>

– І все-таки, – заявив Берлі, – я рішуче проти того, щоб зв'язувати собі руки облогою, яка може забрати багато часу. Ми повинні рушити вперед і, використовуючи наш успіх, захопити Глазго; не думаю, щоб розбиті нами війська, навіть з'єднавшись із полком лорда Росса, вважали для себе безпечним чекати нас у цьому місті.

– У всякому разі, – запропонував Паундтекст, – ми можемо, розгорнувши прапор, підійти до замку, подати трубою сигнал і переконати їх скласти зброю. Можливо, що вони самі здадуться, хоча, треба зізнатися, це дуже непокірливий народ. І ми запропонуємо їхнім жінкам вийти з цієї твердині – я маю на увазі леді Маргарет Белленден, і її внучку, і

ще Дженні Деннісон, дівчину з очима, повними спокуси, та інших дівчат, – і дамо їм вільну перепустку, і зі світом відправимо їх у місто, хоч би навіть і в Едінбург. Але Джона Г'юдїла, Х'ю Гаррісона і Майлса Беллендена ми кинемо в кайдани, як вони робили самі з нашими свя-тими страждальцями.

– Хто говорить про вільну перепустку і про мир? – пролунав з натовпу пронизливий, брязкітливий, надтріснутий голос.

– Помовчи, брате Авакуме, – сказав Мак-Брайєр заспокійливим тоном, звертаючись до того, хто прокричав ці слова.

– Не мовчатиму! – пролунав той самий дивний і неприродний голос. – Чи час говорити про світ, коли земля здригається, і гори роз-колюються, і річки перетворюються на поточну кров, коли обома гострого меча витягнуто з піхов, щоб упитися нею, немов водою, і пожирати плоть, як вогонь пожирає сухе стерня?

Промовивши ці слова, оратор встиг пробратися вперед і вийти в середину кола, і перед Муртоном постала постать, цілком під стать такому голосу і таким промовам. Жалюгідні лахміття, що були колись чорною курткою і такого ж кольору штанами, разом з рваними клаптями пастушого пледу складали всю його сукню, яка абияк прикривала його наготу, але не могла зігріти тіло. Довга біла, мов сніг, борода, що спускалася йому на груди, спліталася з клаптчастим, нечесаним сивим волоссям, що звисало космами і обрамляло обличчя, що відразу прико-увало до себе увагу. Риси, виснажені голодом і поневіряннями, ледве зберігали подобу людських. Очі – сірі, дикі, блукаючі – незаперечно свідчили про збуджену, неприборкану уяву. Він тримав у руці старий, проржавлений меч, покритий запеклою кров'ю; нею були забризкані та його худі довгі руки, пальці яких закінчувалися нігтями, схожими на орлині пазурі.

– В ім'я Неба, хто це? – пошепки запитав Муртон у Паундтекста; він був здивований, вражений і навіть зляканий появою цієї страшної примари, яка була скоріше схожа на повсталого з могили жерця людоже-рів або друїда, забарвленого кров'ю людської жертви, ніж на смертно-го мешканця землі.

– Це Авакум Многогнівний, – прошепотів Паундтекст. – Наші воро-ги довгий час тримали його в ув'язненні і в різних замках і фортецях, і

тепер розум його покинув, і боюсь, чи не вселилися в нього біси. Незважаючи на це, наші шалені та невгамовні брати, як один, стверджують, що він говорить у натхненні і промови його для них високоповчальні.

Тут Паундтекста перервав сам Многогнівний, що закричав таким пронизливим голосом, що затремтіли крокви під дахом:

– Хто говорить про мир і про вільну перепустку? Хто говорить про помилювання кровожерливого роду лиходіїв? А я кажу: хапайте немовлят та розбивайте їм черепа об каміння; Хапайте дочок і жінок цього дому, і скидайте їх зі стін, на які вони надіялися, і нехай пси жиріють від їхньої крові, як колись розжиріли вони від крові Єзавелі, дружини Ахава, і нехай трупи їх стануть туком для землі їхніх батьків.

Але, як це не дивно, Генрі Мортон переходить на бік повсталих. Він не поділяє фанатичної жорстокості того ж Авакума Многогнівного, але не може не підтримати людей, що прагнуть захисту своїх прав. Про це він і повідомив майора Белендена. Таким чином, до деяких пір звичайна, **приватна людина** Генрі Мортон стає **учасником історичних подій** – громадянської війни пуритан (вігі) проти короля-торі. Саме участь у історії формує його характер. Лагідний, м'якосердий юнак, який терпляче зносив деспотизм скнарого і владолюбного дядька, який жив турботами і бажаннями, характерними для звичайної людини (любов, домашнє благополуччя), раптово, з протесту перед насильством, перетворився на одного з лідерів воїнів, яких надихав на боротьбу, та противника ворогів, з якими бився, хто нерозривно пов'язав свою власну долю з долею національного повстання. І саме участь в історії зробила його мужньою, рішучою людиною.

Романи Вальтера Скотта відразу ж привернули увагу **Віктора Гюго**. У 1819 році він пише статтю про «Легенду про Монтроз» та «Ламмермурську наречену» англійського письменника. У ній, зокрема, він зазначає:

Вальтер Скотт, наділений блискучою уявою, багато навчався і багато спостерігав. Сюжети його романів завжди ґрунтуються на чомусь реальному. Він знає місця, які описує, і події, які там відбувалися. У його романах усе, що не правдиве, правдоподібне, і якщо іноді ви не читаете історію людей, то завжди дізнаєтесь про історію людського

серця. Характери його персонажів добре змальовані та обґрунтовані; і якщо хтось із них трохи виглядає дивним, то це тільки тому, що вони такі й насправді.

Інтерес самого Віктора Гюго до жанру історичного роману був пов'язаний із прагненням зрозуміти характери людей минулого і витлумачити події людської історії. Щоправда, його менше, ніж Вальтера Скотта, займали безпосередньо історичні події. Серед його персонажів є історичні особистості, але вони не є центральними у творі. Дія романів Віктора Гюго зазвичай не пов'язана з якимись конкретними подіями, що набули історичного значення. З погляду Гюго, двигунами історії є незмінні людські пристрасті (любов, ненависть, спрага помсти...), і тому в історії найважливішою є поведінка натовпу, окремих людей, а не рішення або дії короля чи кардинала. Ще одна особливість полягає в тому, що, на відміну від вигаданих героїв Вальтера Скотта (у нього це спочатку прості люди), центральні (теж вигадані) персонажі романів В. Гюго – від початку до кінця дії – виняткові особистості. Вони нагадують героїв романтичної поеми чи драми. Пристрасті, які вони переживають, високо піднімають їх над прозою життя, надають символічну масштабність і глибоку поетичну виразність їх характерам.

Віктор Гюго, усвідомлюючи принципову відмінність своїх романів від романів Вальтера Скотта, писав у статті про роман В. Скотта «Квентін Дорвард» (1823):

Після мальовничого, але прозового роману Вальтера Скотта залишається ще створити роман в іншому жанрі, на нашу думку, більш витончений і закінчений. Це має бути водночас роман, драма і епопея, звичайно, мальовничий, але водночас поетичний, дійсний, але в той же час ідеальний, правдивий, але водночас величний, який помістить Вальтера Скотта в оправу Гомера.

Як бачимо, романи Вальтера Скотта, який зосередився на суті історичних подій, видаються Віктору Гюго прозовими. Його більшою мірою цікавили протистояння добра і зла, любові та жорстокосердя, боротьба пристрастей. Про це свідчить вже перший його роман, дію якого віднесено до минулого (кінець XV століття), – **«Собор Паризької**

Богоматері» (1831). Роман починається нотаткою автора про те, що спровокувало його на написання книги. Це було слово, накреслене в темному закутку однієї з веж обстежуваного ним Собору Паризької Богоматері. У перекладі з грецької мови воно означало «Доля». Так задається тон майбутньому твору. Про те, що не історичні особистості грають у романі визначальну роль, а таємничі сили долі, свідчать також зауваження оповідача, що відкривають першу главу першої частини роману. Вказується дата початку подій – 6 січня 1482 року. І далі оповідач повідомляє:

«Нічого примітного не було в події, яка з самого ранку привела в такий рух дзвони та городян Парижа. Це не був ні штурм пікардійців чи бургундців, ні процесія з мощами, ні бунт школярів, ні в'їзд «нашого грізного володаря короля», ні навіть варта уваги страта злодіїв та злодіжок на шибениці за вироком паризької юстиції. Це не було також таке часте в XV столітті прибуття будь-якого строкато одягненого і прикрашеного плюмажами іноземного посольства».

Отже, наводиться перелік подій, які б могли мати історичне значення. І жодна з них не є предметом уваги оповідача та читачів. Подією ж, яка «схвилювала всю паризьку чернь» і стала точкою, яка зв'язала в єдине ціле долі всіх учасників цієї історії, стало «свято, що з незапам'ятних часів об'єднувало свято Хрещення зі святом блазнів», тобто християнське свято і карнавальне дійство.

До початку роботи над романом «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго вже виступив у літературі як драматург (автор п'єс «Ернані», «Король бавиться», «Рюї Блаз»). Пізніше, перебуваючи в еміграції після контрреволюційного перевороту Луї Наполеона Бонапарта, він написав романи «Знедолені», «Людина, яка сміється». Одним із найкращих його романів про недавнє минуле Франції був «Дев'яносто третій рік» (1874).

Роман «Знедолені» був написаний Гюго в 1861 році. Історії значної кількості персонажів пов'язує розповідь про головного героя – Жана Вальжана. Він дев'ятнадцять років провів на каторзі, куди потрапив через те, що вкрав для голодних дітей своєї сестри буханець хліба. Насильство з боку влади визначило його характер. Насилу розуміючи, що з ним сталося і чому, він усією своєю душею повстав проти зла,

проте нічого, крім зла, не міг відповісти на свої страждання. «Крізь серпанок хворобливих сприйнятів недорозвиненої натури і пригніченої свідомості він невиразно відчував, що над ним тяжіє якась жахлива сила <...>, якась моторошна громада речей, законів, забобонів, людей і подій, – громада, чиї обриси, чия давляча маса переповнювала його розпачом; перед ним була колосальна піраміда, яка називається цивілізацією». Так, у романі В. Гюго виражається традиційна для романтиків антитеза «свобода – цивілізація». Жан Вальжан із «нешкідливого» підрізальника дерев за роки перебування на каторзі перетворюється на «небезпечного» злодія. Він виявляється здатним до жорстокого вчинку як у безпам'ятстві, через інстинктивний порив, так і до обдуманого зла, яке породжене його стражданнями, але засноване на «хибних поняттях». «Вихідною і кінцевою точкою його думок, – повідомляє оповідач, – була ненависть до людських законів». Зрештою, ця ненависть перемикалася з самих законів на весь людський рід і виражалася в «смутному, безперервному і тваринному прагненні шкодити – все одно кому, будь-якій живій істоті». Зустріч цієї озлобленої, «дуже небезпечної людини» з очерствілою душею з великим світом людей після її звільнення з каторги нічого не змінює у цьому протистоянні. Усі люди запеклі проти нього. Його проганяють звідусіль, куди б він не прийшов, незважаючи на те, що він готовий сплатити за їжу. Колишній каторжник – знедолений, що стоїть поза суспільством. Подібне ставлення до нього зміцнює Жана Вальжана у ненависті до всіх людей та бажанні помститися. Тому, опинившись у будинку єпископа (ця людина була єдиною, хто дозволив Жану Вальжану зупинитися в нього на ніч), де він зустрів доброзичливе ставлення до себе, ця озлоблена, зацькована людина чинить нову крадіжку – столового срібла.

Однак єпископ Міріель виявляє по відношенню до нього, як, втім, і в кожній своїй дії, по-справжньому християнське почуття відповідальності за те, що станеться з людиною надалі. Він, повідомляє оповідач про єпископа, «схилявся до тих, хто страждає і кається. Всесвіт уявлявся йому величезною недугою; він скрізь вгадував лихоманку, у кожних грудях він прослуховував страждання і, не дошукуючись причини хвороби, намагався лікувати рани. <...>. Він прагнув лише одного – знайти самому і передати іншим найкращий спосіб шкодувати і підтримувати». Зустріч із ним стає переломним моментом у

долі Жана Вальжана. Як напуття єпископ каже Жану Вальжану: «Ви обіцяли мені стати чесною людиною. Я купую вашу душу. Я забираю її в духа пітьми і передаю її богові». Ці слова, повідомляє оповідач про героя, «переслідували його невідступно». І далі: «Подібно сові, що побачила схід сонця, каторжник був приголомшений і ніби засліплений сьайвом чесноти». Після зустрічі з Міріелем він так само виявляється здатним на чуйність до оточуючих, виявляє готовність самовіддано служити людям.

Однак це не означає, що всі ті, кого зустрічає Жан Вальжан, виявляють шляхетність та людяність. Паралельно з історією Жана Вальжана перед читачем розгортається історія ще однієї знедоленої – Фантіни. Закохавшись у повісу Фелікса Толом'єса, вона народила від нього дочку Козетту. Але була кинута вітряним коханим. Він згодом став відомим провінційним адвокатом, хоч і не відмовився від розваг. Фантіна все своє кохання звернула на дочку. Але жінці не було на кого спертися, одній доводилося заробляти гроші, щоб утримувати себе і Козетту. Спочатку вона намагалася працювати, але зрештою була примушена опуститися на саме дно життя та торгувати своїм тілом. Весь цей час вона надсилала гроші Тенардье, у яких залишила свою дочку. Розуміючи, що з маленькою дитиною їй важко буде знайти роботу, вона ще тоді, коли розраховувала заробляти гроші в жіночій майстерні, залишила Козетту у подружжя, яке мало двох своїх дочок і, як сподівалася бідна жінка, було здатне подбати і про її дівчинку. Однак вона жорстоко помилилася. «Це, – повідомляє оповідач про подружжя Тенардье, – були ті карликові натури, які легко виростають у чудовиська, якщо їх підігріє зловісне полум'я. У характері дружини таїлася тваринна брутальність, у характері чоловіка – природжена підлість. <...>. Варто почути одне слово, сказане ними, побачити хоча б один їхній рух, як ви вже відчуваєте чорні провали в їхньому минулому та темні таємниці у їхньому майбутньому».

Від Фантіни, коли вона вмирала, Жан Вальжан (їй він був відомий як мер міста пан Мадлен) дізнається про її дочку. Він знаходить дівчинку, яка живе в крайній нужді, викуповує її у Тенардье за півтори тисячі франків, поставивши їм одну умову: ті ні в якому разі не повинні цікавитись, де вона, що з нею відбувається. Козетта, серце якої досі

знало лише горе, йде з шинку Тенардьє «ненавидюча і ненавидима». У цьому вона схожа на Жана Вальжана на початку роману. Вона йде з незнайомцем, але дивиться на цього бідно одягненого чужого старого, як на Бога, приблизно так, як сприймав Жан Вальжан священика Мірієля, що звільнив його душу від жорстокості.

Сюжет роману будується на протистоянні Жана Вольжана та поліцейського інспектора Жавера. Спочатку Жавер переслідував Жана Вольжана як колишнього каторжника, згодом його жертвою стала Фантіна. Нарешті інспектор усі сили спрямовує на переслідування Вальжана та Козетти. Оповідач мотивує його поведінку так: «серед вовчєнят одного посліду щоразу знаходиться щєня, якого мати відразу ж вбиває, бо інакше, якби він виріс, то неодмінно зжер би інших вовчєнят». З цим вовчєнятком і порівнюється Жавер. Він народився у в'язниці від ворожки. Коли він виріс, то зрозумів, що всі люди поділяються на дві категорії: ті, хто нападає на суспільство та ті, хто охороняє суспільство. Жавер вирішив будь за що опинитися серед тих, хто охороняє суспільство. І досяг успіху в цьому. Ось як описується Жавер у романі:

«Це людина складалася з двох почуттів, дуже простих і відносно добрих, але доведених нею до крайності і тому майже поганих, – з поваги до влади і з ненависті до бунту. <...>. Він був пройнятий сліпою і глибокою вірою у всяке посадове обличчя, від першого міністра до сільського шевця; він відчував зневагу, неприязнь і огиду до всіх, хто хоч раз переступив межі закону. Він був непохитний і не визнавав жодних винятків. <...>. Він був стоїчно твердий, серйозний і суворий, сумний, задумливий, скромний і гордовитий, як усі фанатики. Погляд його крижав і свердлов, як бурав. Все його життя полягало у двох словах: спостерігати та вистежувати. Він проклав пряму лінію на звивистому шляху у світі; він вірив у корисність своєї справи, свято вшановував свої обов'язки, він був шпигуном, як бувають священиком. Горе тому, кому судилося потрапити до його рук! Він заарештував би рідного батька за втечу з каторги і доніс би на рідну матір, яка ухилилася від поліцейського нагляду. І він зробив би це з почуттям внутрішнього задоволення, яке дарує чеснота. Поряд із цим – життя, повне поневірян, самотність, самозречення, цнотливість, жодних задоволень».

Так В. Гюго створює образ людини, підлеглої однієї пристрасті – буквальне виконання закону, а тому – невпинне переслідування будь-якої людини, яка одного разу порушила цей закон.

Головна історична подія, про яку йдеться у романі, це республіканське повстання 1832 року.

Дія в романі **«Людина, що сміється»** (1869) відбувається в Англії кінця XVII – початку XVIII ст. Головний герой твору, Гуїнплен, ще дитиною був викрадений з дому батька, лорда Кленчарлі, який потрапив в опалу через вільнодумство. Опинившись у руках компрачикосів – торговців дітьми, зовнішність яких вони змінювали до невпізнанності, – хлопчик із нормальної людини був перетворений на потвору із застиглою назавжди на його обличчі посмішкою. На щастя, він потім потрапляє до доброго бродячого філософа Урсуса, єдиним супутником якого до того часу був вовк Гомо. З плином років Гуїнплена судилося повернути собі все втрачене в дитинстві – багатство, становище в суспільстві, своє місце в англійському парламенті... Але зберегти все це він міг лише за умови відмови від себе, права оцінювати те, що відбувається з позицій людяності. Крім того, щоб бути серед аристократів, він мав відмовитися від своїх друзів, від любові до врятованої ним ще в дитинстві сліпої Деї. Герой роману вибрав право бути самим собою і відмовився від належних йому за його походженням прав і привілеїв. Але він надто пізно повертається до своїх друзів. Дея вмирає. Втративши кохану, він і сам вирішує залишити цей світ із його жорстокістю, фальшю. Повідомленням про смерть Гуїнплена та Деї роман завершується.

Композиція роману **«Людина, що сміється»** має кільцевий характер. Перша частина і Висновок названі однаково: **«Море і ніч»**: кільце замкнулося, світ людей встановив порядок, викинувши цілісні, здатні на глибоке почуття натури – Гуїнплена і Дею. Вони зустрілися вночі, і пішли з цього світу теж уночі.

Як було зазначено, роман **«Собор Паризької Богоматері»** (1831) відкривається картиною життя парижан 6 січня 1482 року. Три центри, до яких тягнувся народ у свято Хрещення, об'єднане зі святом блазнів – Гревська площа, де запалювалися потішні вогні, Брацька каплиця,

біля якої відбувалася церемонія посадки травневого деревця, та будівля Палацу правосуддя, в якій давалася містерія. Цього разу виставу називали «Праведний суд Пречистої діви Марії», а його автором був поет П'єр Гренгуар. Його містерії не судилося мати успіх хоча б тому, що вона постійно переривалася. То явищем кардинала Бурбонського, то рішенням глядачів, що нудьгували, знайти більш кумедне заняття – обрати папу блазнів, то вигуком одного з молодих бешкетників про появу Есмеральди. Тож нещасному автору залишилося лише змиритися зі своїм провалом. «Похнюпивши голову, він відступив, – повідомляє оповідач, – але відступив останнім, як полководець, що доблесно бився». На Гревській площі йому вдається побачити ту саму Есмеральду, повідомлення про яку виявилось останньою краплею, яка вбила його п'єсу. «Чи була вона людською істотою, феєю чи ангелом, цього Гренгуар, філософ-скептик, іронічного складу поет, одразу визначити не міг, настільки він був зачарований сліпучим баченням. <...>. Дівчина танцювала, пурхала, кружляла на небало кинутому їй під ноги старому перському килимі, і щоразу, коли її сяюче обличчя поставало перед вами, погляд її великих чорних очей засліплював вас, як блискавкою». Серед тих, хто спостерігав за танцем, а потім фокусами, які показувала дівчина разом зі своєю кізочкою Джалі, був не лише Гренгуар, захоплений, як і всі життєрадісністю та красою Есмеральди, але й ті, хто її звинувачував у чаклунстві. Це священик, «лиса людина, яка не спускала з циганки очей», і затворниця Роландової вежі напівбожевільна Гудула, яка назвала Есмеральду «єгипетською сараною». Наступний, кого після нещасної дівчини-танцівниці, налякав похмурий священик архідиякон Клод Фролло, був обраний папою блазнів Квазімодо. Під звуки «гідної шабашу музики» його несли на ношах на чолі процесії, що складалася з циган, злодіїв та вуличних жебраків. Так вперше зустрічаються всі учасники цієї трагічної історії, яку можна визначити як історію про викрадену циганами ще дитиною Есмеральду, яка пізніше стала вуличною танцівницею і яку було страчено за злочин, що вона не скоїла. У красуню Есмеральди, дитя паризького «дна» – «Двора чудес» закохуються кілька людей. Серед них – головні антиподи в романі: архідиякон Клод Фролло і дзвонар, до деяких пір вірний раб Клода, потвора Квазімодо. Сама ж Есмеральда полюбила красеня, балаканина жінок, цілком пересічного ротмістра

королівських стрільців Феба де Шатопера. Він врятував її від Квазімодо, якого послав Клод Фролло щоб вкрасти Есмеральду. Ставлення до Есмеральди цього священика є суперечливим. Побачивши її вперше, Клод Фролло був вражений красою дівчини. Але він вирішив, що вона надіслана темними силами, щоб перевірити міцність його віри в Бога. Пізніше він зізнається Есмеральді, що пережив тоді:

...Вже наполовину зачарований, я намагався знайти опору, щоб утриматись у своєму падінні. Я пригадав кови, які Сатана колись будував мені. Творіння, що предстало очам моїм, було так надлюдськи чудово, що могло бути надіслане лише небом або пеклом. Вона не була звичайною дівчиною, створеною з земної пальці і мізерно освітленої зсередини мерехтливим променем жіночої душі. То був янгол! Але янгол мороку, зітканий із полум'я, а не зі світла.

Ненавидячи і одночасно люблячи і ревнуючи Есмеральду, Клод Фролло готовий занапастити її: він звинувачує дівчину в чаклунстві, і її засуджують до страти як вбивцю Феба де Шатопера, незважаючи на те, що той був лише поранений (причому, не Есмеральдою, а самим Клодом Фролло, що спостерігав за ними під час побачення). Квазімодо рятує Есмеральду від шибениці і ховає в одній з частин Собору Паризької Богоматері. Клод Фролло продовжує переслідувати дівчину. Обманним шляхом він досягає того, що вона залишає свій притулок у соборі. Коли вона опиняється в його руках, він вимагає від неї зробити вибір: «Треба померти, красуня, або належати мені! Належати священикові, віровідступнику, вбивці! І сьогодні ж уночі, чуєш? Ідемо! Веселіше! Ідемо! Поцілуй мене, дурненька! Могила – чи моє ложе!». Коли ж Есмеральда відмовляє йому, він наказує злій затворниці Гудулі охороняти дівчину, поки він не приведе варту. На мить з'являється надія на порятунок дівчини: затворниця впізнає в ній власну дочку, вкрадену в дитинстві циганами. Однак, незважаючи на запеклий захист Гудулі, яка вмирає, але не бажає віддати дочку катам, Есмеральду заарештовують. Справа в тому, що сам король наказав її стратити. За стратою стежать Квазімодо, якому вже не врятувати її, та Клод Фролло. Коли Квазімодо чує диявольський регіт свого пана, він скидає його з верху вежі. А сам вмирає у склепі біля тіла Есмеральди.

Для дії у своєму романі Віктор Гюго обрав останні десятиліття XV сторіччя. На його думку, це була особливо важлива епоха, доба переходу від Середньовіччя до Нової історії, що підтверджує його думку про послідовний рух історії до утвердженні свободи людини – і в соціальному, і в моральному плані. Невипадково місцем основних подій є Собор Паризької Богоматері, в архітектурі якого переплелися риси романського стилю (пов'язаного з епохою Середньовіччя – епохою теократії, безмежного контролю свідомості людей, догматичних релігійних приписів) та готичного стилю (знаменуючого, з погляду художника, початок епохи демократії, прагнення людини до внутрішньої свободи та справедливості). Звернувшись до середньовіччя, Гюго пише: «І справді, думка того часу цілком вписана в похмурий романський стиль. Від нього віє владністю, єдністю, непроникністю, абсолютизмом, – інакше кажучи, папою Григорієм VII; у всьому відчувається вплив священика і ні в чому – людини; вплив касти, але не народу». Переходячи до розмови про Новий час, початок якого збігається з хрестовими походами, «потужним народним рухом», він звертає увагу на нові риси і в архітектурі, у вигляді собору.

Завдання за текстом II розділу V книги роману: прокоментуйте тезу Гюго «Книга вб'є будівлю», спираючись на такі питання:

1. Як переконання Гюго у поступальному характері руху історії виявилось у співвіднесенні зодчества та друкарства?
2. Чим відрізняється архітектура від друкарства?
3. Як змінюються інші види мистецтва з настанням Нової ери?
4. Як співвідносяться зміни у різних видах культури з історією руху думки?
5. Про які перспективи архітектури та друкарства пише В.Гюго?
6. Хто такий Гутенберг і чому Гюго порівнює його з Лютером?
7. Що таке «будова» друкарства?
8. Надайте коментар до висловленої Гюго тези «Книга вб'є будівлю».

Романтична антитеза «Середньовіччя / Новий час», що проявляється у роздумах письменника про архітектуру Собору Паризької Богоматері, допомагає зрозуміти характери двох центральних персонажів роману – Клода Фролло та Квазімодо. Обидва вони пов'язані із Собором і одночасно протиставляються автором один одному.

По-перше, вони по-різному ставляться до самого Собору. «Один з них, – каже оповідач про Квазімодо, – подоба людства, дикий, покірний лише інстинкту, любив собор за красу, за стрункість, за гармонію, яку випромінювало це чудове ціле». Клод Фролло, «обдарований палкою, збагаченою знаннями уявою, любив у ньому його внутрішнє значення, прихований у ньому сенс, любив пов'язану з ним легенду, його символіку, що таїться за скульптурними прикрасами фасаду... словом, любив ту загадку, якою споконвіку залишається для людського розуму Собор Паризької Богоматері».

Клод прагне панувати над поведінкою, думками людей. Квазімодо, коли в нього починає прокидатися людина – прямує до внутрішньої свободи. Суперечна їхня поведінка в коханні, вірніше в тому, як переживання кохання впливає на них. Любов до Есмеральди внутрішньо перетворює Квазімодо, він виявляється здатним до самопожертв і проявляє його внутрішню красу. Що ж до Клода, то його душа і розум пригнічуються пристрастю, що спалахнула в ньому. Він, навпаки, втрачає людську подобу і набуває через свою ненависть до Есмеральди демонічний характер.

У минулому Клод Фролло був доброчесним і порядним священиком та людиною. Він замінив своєму братові сім'ю після того, як той ледь не загинув з голоду після смерті батьків під час епідемії чуми. Саме Клод Фролло врятував маленьку потвору Квазімодо, коли того підкинули на дерев'яний настил паперті Собору і натовп, який дивився на нього з жахом, уже збирався кинути дитину, яка здавалася породженням диявола, у вогонь. Фролло майже всиновив Квазімодо. Але пізніше священик вступає на шлях бунту проти Бога. Таким чином, він позбавляється моральної опори – віри. Тому не може впоратися із пристрастями, які руйнують його «я». Згідно з Біблією, людина здійснила гріхопадіння, спробувавши зрівняти себе з Богом: вона скуштувала плід з Древа Пізнання Добра і Зла. Наступним кроком могла бути спроба стати тотожною Богу, а для цього – скуштувати ще й плід з Древа Життя і Смерті. Але цього Бог не допустив і вигнав перших людей з Едемського саду. Клод Фролло спробував зробити те ж саме, що й перші люди. У пошуках засобів задоволення своєї «ненаситної спраги пізнання», «вичерпавши все *fas* («дозволене» – лат.) людського

пізнання, він наважився проникнути в *nefas* («недозволене» – лат.), тобто – «скуштувати від плоду забороненого». І якщо, зауважує оповідач, «з часом у пізнаннях Клода Фролло розверзалися прірви, то такі ж прірви вирили роки в його серці». Клод Фролло переживає крах через те, що усвідомлює нікчемність здібностей людини у відшуканні абсолютної істини, обмеженість її можливостей. Наука починає виявлятися йому марною. «Скільки мудреців, прагнучи її здалеку, розбиваються заради неї на смерть!» – думає він. Саме в цей момент внутрішнього сум'яття він уперше побачив Есмеральду, і його почуття до неї набуло руйнівного характеру. Люблячи, він водночас і ненавидів. І сам розумів, наскільки низько він упав, перетворившись на ката. Показовим є один епізод бесіди Клода Фролло з королівським прокурором церковного суду метром Жаком. Той, побачивши, що в мережі павука попалася муха, потягнувся, щоб урятувати її. Клод Фролло зупиняє руку прокурора, пропонує йому не йти «наперекір долі». І те, що говорить Клод Фролло далі, допомагає зрозуміти, що він самого себе порівнює з павуком, а тим самим – зі зброєю і жертвою року одночасно:

Ось символ всього! Вона літає, вона радіє, вона щойно народилася! О так! Але варто їй зіткнутися з фатальною розеткою, і звідти вилазить павук, огидний павук! Бідна танцюристка! Бідолашна приречена мушка! Не заважайте, метре Жаку, це доля! На жаль, Клоде, і ти павук! Але водночас ти й муха, Клод! Ти летів назустріч науці, світлу, сонцю, ти прагнув лише простору, яскравого світла вічної істини; але, кинувшись до блискучого вікна, що виходить в інший світ, у світ світла, розуму і науки, ти, сліпа мушка, божевільний учений, ти не помітив тонкої павутини, простягнутої роком між світлом і тобою, ти кинувся в неї стрімголов, нещасний дурень! І ось нині, з проломленою головою та відірваними крилами, ти б'єшся в залізних лапах долі! Метро Жак! Метро Жак! Не заважайте павуку!

У зображенні того, що відбувається з іншим героєм – Квазімодо, найповніше виразився головний, на думку Гюго, принцип романтичної поетики – зображення життя в його контрастах. Його потворне обличчя, понівечене тіло, духовна убогість, покірність контрастують із прихова-

ними в його душі відвагою, внутрішньою силою, здатністю відгукнутися на добро, бути вдячним. У ньому навіть є своєрідне почуття краси (саме він є творцем чарівного співу дзвонів, що захоплює всіх парижан).

Зрештою, незважаючи на трагічний фінал подій, боротьба «чорного» та «білого», «зла» та «добра» завершується перемогою людяності. Так Віктор Гюго висловив свою романтичну віру в те, що людство рухається до світла та гармонії.

Інший, порівняно з В. Скоттом та В. Гюго, тип історичного роману створює французький письменник **Проспер Меріме**, автор «**Хроніки царювання Карла IX**» (1829). Для розуміння жанрових особливостей цього твору необхідно звернути увагу на такі терміни, як «хроніка» та «анекдот»: перше поняття винесено в заголовок роману, а про другий – анекдот – автор розмірковує у Передмові до твору. «Хроніка, – читаємо в словнику, – літопис, вид історичного твору; літературний твір, в якому послідовно розкривається історія суспільних або родинних подій за тривалий проміжок часу»²⁴. Перші хроніки з'явилися в античній, римській, літературі. Вони були поширені також у середньовічній літературі Візантії, а пізніше – Давньої Русі. Оскільки Проспер Меріме називає свій роман хронікою, ясно, що його цікавила подія сама по собі, її причини, її суть, основні віхи її розвитку. Тому його турбував не так сюжетний зв'язок перипетій (доль вигаданих героїв твору), як точність художнього освоєння найбільш значних точок (віх) у розвитку історичної події. Автор називає себе оповідачем, який зобов'язаний послідовно викладати хід історії 1572 року. «Але вже раз я заговорив про Варфоломійську ніч, – зауважує він, – то не можу не поділитися думками, які спали мені на душу, коли я читав цю криваву сторінку нашої історії. Чи правильно ми зрозуміли причини різанини? Чи була вона підготовлена заздалегідь або стала наслідком рішення раптового, можливо – справою випадку?». Тому він обирає найяскравіші епізоди тієї події, якій присвятив свій роман, присвячує кожному з них окрему сцену, а вже із зчеплення цих сцен-спалахів, на кшталт картини-мозаїки, народжується цілісний твір.

Друге поняття, сенс якого необхідно обговорити, це анекдот. «В історії, – зізнається автор роману у передмові до нього, – я люблю лише

²⁴ Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. С. 726.

анекдоти, а з анекдотів віддаю перевагу таким, у яких, як мені підказує уява, знаходжу правдиву картину вдач і характерів цієї епохи. Пристрасть до анекдотів не можна назвати особливо благородною, але, на сором свій, повинен зізнатися, що я із задоволенням віддав би Фукіда за справжні мемуари Аспазії або Периклова раба, бо тільки мемуари, які є невимушеною розмовою автора з читачем, здатні дати зображення *людини*, а мене це головним чином займає та цікавить». Слово «людини» виділено самим автором, оскільки його переважно цікавив стан вдач маси як головний імпульс історичних подій. Якщо в романах Вальтера Скотта історичній особі довірено важливу роль дарувальника у долі головного героя (при тому, що фокус оповіді – доля вигаданого героя), Віктора Гюго мало цікавили реальні історичні особистості, оскільки в центрі його романів – виняткові особи, які діють під владою пристрастей, то Проспера Меріме в першу чергу займала якраз маса, хоча й у його романі є герої – два брати Жорж та Бернар де Мержі. Заперечуючи історикам, які шукали причини трагедії, що розігралася, в політичних інтригах або ж у характерах Катерини Медічі, короля Карла IX і герцога Гіза, Проспер Меріме робить акцент на стані паризького народу тих років, його фанатичності «до жаху». «Городяни, – повідомляє він у передмові до роману, – створили щось на кшталт національної гвардії, яка являла собою справжнє військо і готова була взятися за зброю, тільки-но почує сполох. Наскільки парижани любили герцога Гіза – і в пам'ять батька, і за його особисті заслуги, – настільки гугеноти, що їх двічі осаджували, були їм ненависні». І далі, завершуючи свої нотатки, він пише: «Тепер важко визначити, яку участь взяв у різанині король; якщо він її й не схвалив, то вже, поза всяким сумнівом, припустився. Через два дні, протягом яких відбувалися вбивства та насильства, він від усього зрікся і спробував зупинити бійню. Але люті народної дай тільки волю – невеликою кількістю крові її тоді вже не вгамувати. Їй знадобилося шістдесят з лишком тисяч жертв. Монарх змушений був плисти за течією». Можливо, саме у зв'язку з подібною концепцією історичної події Просперу Меріме і важливим був анекдот з обов'язковою для нього несподіванкою, непередбачуваністю того, що скаже чи зробить його герой. Життя в анекдоті – гра випадку, непередбачуваний збіг обставин, зіткнення індивідуальних ініціатив.

Історичний роман як жанр продовжував зберігати свою популярність у другій половині ХІХ століття, у творчості письменників-реалістів. Зупинимось на двох романах, що репрезентують польську та чеську літератури цього часу.

Один із найвідоміших творів видатного польського письменника Генріка Сенкевича – роман **«Quo Vadis»** (1896). Наголошуючи на особливому його значенні, у 1900 році Папа Римський привітав автора з 25-річчям його літературної діяльності. У 1905 році Г. Сенкевичу як автору цього роману, була присуджена Нобелівська премія. Дія в романі відбувається в останні часи правління Нерона (64–68 рр. н.е.). Серед персонажів – реальні історичні особи – Сенека, Петроній. Відображається епоха необмеженої влади імператора, репресій, громадянської війни. А також – початку поширення християнства, подвижницької діяльності апостолів Павла та Петра, прилучення до вчення Христа десятків, сотень людей. Історик Корнелій Тацит в «Анналах» (XV, 44) пише про те, що Нерон піддав послідовників Христа найвитонченішим стратам. Поступово складається враження, що це роман про те, як різні люди зустрічають смерть. Іншими словами, людина повинна знати, як померти, щоб жити вічно. Так умирають християни. Вони зазнають жорстоких мук: їх кидають на поживу собакам і левам, спалюють. Але вони йдуть із життя, спрямувавши погляди вгору, туди, звідки на них дивиться Христос, який прийняв муки і смерть раніше за них. Вони вірять у вічне життя. Мученицьку смерть приймають і апостоли Петро та Павло. Але їхній шлях на страту перетворюється на урочисту, тріумфальну ходу до кінцевої мети всього їхнього земного життя. Із цим пов'язана і символіка назви роману. Відома легенда, за якою Петро, рятуючись від переслідувань Нерона, потай покинув уночі Рим. Але за міською брамою він бачить Христа і питає, куди той прямує («QUO VADIS, DOMINE?», – питає він Христа). І той відповідає: «У Рим, щоб знову прийняти розп'яття». Після цього Христос підноситься на небо, а Петро, побачив в словах Христа вказівку на те, як він має вчинити, повертається до Риму, де й умирає. Його розпинають головою вниз.

Але вмирають не лише християни.

Вмирає бродячий філософ, шахрай, злодюжка і зрадник Хілон. Але перед смертю він, вражений стоїцизмом християн, викриває Нерона і

сприймає мученицьку смерть. У зв'язку з тим, що та людина, яку він уже кілька разів зраджував, вибачила йому, він ставиться до своєї смерті спокійно. Вмирає Петроній. Він зробив усе, щоб допомогти Лігії та Вініцію, визнав велич духу та правоту християн. Але залишається до останнього вірним своїй філософії. А вона полягає в тому, що людині дано лише одне життя. Після смерті він, можливо, перетвориться на метелика. Але як людина античності, він переконаний у тому, що нікому не дано знати, що буде після смерті. Тому не варто жити заради посмертного блаженства як християни. Потрібно отримати всю міру насолоди, радості тут, у дійсному світі. «Я жив, як хотів, і помру, як мені подобається», – пише він Вініцію, прощаючись з ним. Він помирає в обіймах коханої, у вінку з троянд, слухаючи сміх та спів.

Роман закінчується повідомленням про смерть Нерона. Тремтячи, той намагається відстрочити свій відхід із життя. До смерті його підштовхує страх страти матеровбивці. Він підносить до шиї ніж, але лише вколює себе ним. Тоді вільновідпущенник завершує те, що мав зробити Нерон. Вмираючи, імператор дізнається, що його було пробачено: гонець ніс йому повідомлення про право жити. Але це звістка надходить пізно. Останні миті вмирання Нерона описані автором підкреслено натуралістично.

У романі Г. Сенкевича можна знайти низку опозицій: «адміністративна влада Риму – духовна сила послідовників Христа»; «політична влада – віра»; «Імперія – християнство». Але на першому плані – історія кохання. Центральні персонажі роману «Камо грядеши» («Quo vadis») – дочка царя лігійців Калини, яку всі в будинку римлянина Авла Плавтія, який виховав її, називали Лігією, і племінник Петронія молодий римлянин Марк Вініцій, який повернувся до Риму з війни і випадково (він пошкодив руку і змушений був десять днів пробути в будинку Плавтія, де й побачив дівчину, з якою Авл і його дружина Помпонія зверталися як з дочкою, а не як із заручницею). Основні перипетії пов'язані з різницею характерів героїв. Обидва відчують кохання, але поведуться по-різному. Марк Вініцій, який переживає пристрасне тяжіння до дівчини, спочатку ставиться до неї як до дорогоцінної речі, яку хоче отримати, а тому використовує будь-які засоби

для досягнення своєї мети. Він вимагає від неї ласки під час свята у палаці Нерона, не розуміючи, чого вона соромиться і чому лякається. Звертаючись до неї, він каже: «Імператор забрав тебе в Авла, щоб подарувати мені. Зрозуміла? Завтра, як стемніє, я надішлю за тобою. Зрозуміла? ... Ти маєш бути моєю». У цей момент Лігія не впізнає у ньому чоловіка, у якого закохалася. «Хмільне його дихання обдавало її все ближче, обличчя було вже поруч із її обличчям. Але то був не колишній, добрий, дорогий її серцю Вініцій, а п'яний, злий сатир, що вселяв страх і огиду». Згадка про сатира не випадкова. Адже на сповненого тілесних устремлінь Марка дивиться християнка. І як біблійної міфології чужі сатири, так Лівії чужий Марк Вініцій. Після її втечі він був переповнений егоїстичним настроєм – гнівом через втрату тієї, власником якої він уже почував себе. Зрештою, коли вони знову зустрічаються, він починає дивитися не тільки на Лівію, а й на інших по-новому. Хоча цей процес досить повільний і суперечливий. Першою ознакою духовного процесу, який переживає герой роману, стає епізод, який підтверджує, що після зустрічі з християнами Марку Вініцію стає зрозумілим, що раби – ті самі, як і патриції, люди: виявивши їх раптово веселими, він не карає їх батогами, але прощає. Сенкевич обирає по-справжньому художній шлях обґрунтування величчя християн. Головним чином не шляхом представлення портретів мучеників та проповідників (хоча це також є в його романі), або декларації своїх думок у ліричних відступах, а представивши еволюцію морального стану героя під впливом його знайомства, зближення із цими людьми.

Поступовий розвиток уявлень про своє призначення переживає також герой іншого автора, чеського письменника **Алоїза Ірасека (1851–1930)**. Письменник народився в селянській сім'ї і з дитинства виявляв інтерес до історії, фольклору – переказів про народні повстання, Гуситські війни, легендарного Яна Жижку. Здобувши освіту, він служив викладачем історії та писав романи. В історичному минулому він шукав відповіді на пов'язані з національно-визвольною боротьбою питання свого часу. «У життєвому ланцюгу ланки сьогодення пов'язані зі ланками минулого, і не все, що було, є мертвим минулим. Борці пішли, але боротьба лишилася», – писав Ірасек. У романах «Скалаки»,

«Проти усіх», «Братство», «Псоглавці» в історичних епізодах народної боротьби письменник показав основні трагічні протиріччя історичного життя Чехії.

Роман «**Псоглавці**» (1884) присвячений Божені Нємцовій. Він починається вступною статтею автора про ходив. Повідомляється, що з найдавніших часів природним та надійним захистом Чеського королівства служили дрімучі ліси, що простягалися від прикордонних гір далеко вглиб країни. Але потім валом повалили чужоземні колоністи і чеські королі перестали цінувати прикордонні ліси. Найдовше і найкраще збереглися ліси на заході, на кордоні з Баварією, по схилах та біля підніжжя величної Шумави. Частина цих лісів і найважливіші дороги, що ведуть з Домажлиці в німецькі землі, з незапам'ятних часів стерегли **ходи** – народ міцний, загартований, богатирської зовнішності, характеру завзятого. У мирний час вони ходили вздовж кордонів і стежили, щоб німці не посягали з користю для себе на чеські кордони, без дозволу не рубали чеські ліси, не полювали в них і взагалі не допускали самоуправства... Вірними союзниками ходів у їхній сторожовій службі були великі та сильні пси, вірним другом – важкий чекан (дерев'яна палиця-зброя, нижній кінець якої був забезпечений вістрям, а верхній – сокиркою з обушком), а в пізніші часи їхньою зброєю стали пищали і рушниці. Ходи носили зброю навіть тоді, коли рішеннями сейму це заборонялося решті населення Чеського королівства. Коли чеському королеві траплялося проїжджати ходським краєм, ходи зустрічали його в повному озброєнні, зі прапором, на якому був герб із зображенням голови собака. Споконвіку вони були вільними людьми, не підкорялися ніякій владі, крім чеського короля. Дворяни не мали права селитися на ходських землях чи купувати ці землі. Ходи не знали кріпосного права. У ходів був свій суд, який вершив справи з «ходського права».

Завдання: прокоментуйте назву роману Алоїза Ірасека.

Далі повідомляється про трагічні для чехів події – про битву біля Білої гори. На сороковий день після публічних страт керівників повстання імператорський намісник Карл фон Ліхтенштейн за 7500 золотих заклав вільних ходів Вольфу Вільгельму Ламмінгеру. А через дев'ять років за 56 000 золотих ходи були вже продані тому ж Ламмінгеру.

Барон не хотів визнати і не визнав ходських вольностей і привілеїв і став поводитися з ними як зі звичайними кріпаками. Тоді ходи і повели свою останню тривалу та завзяту боротьбу. Волелюбні люди стійко захищали свої права від насильства та беззаконня. Понад 60 років тривала ця нерівна боротьба. Але завершилася вона їхньою остаточною поразкою: всі привілеї ходів були анульовані, їм було наказано зберігати *perpetuum silentium*. Це сталося 1668 року.

Дія у романі починається з порушення «вічного мовчання».

Читач знайомиться з домашнім побутом, тихим сімейним щастям Ганки, «селянки, молодой, стрункої, красивої» та Козіни – подружжя, що мало двох дітей. Найбільше щастя для героя роману, Яна Солодкого, прозваного Козіною, було «Сидіти вдома з дружиною і з дітьми, пустувати і бавитися з ними – кращого він не хотів. ... Так, не впізнати було молодого Солодкого. Колись він любив блукати цілими ночами лісом із рушницею, рив вовчі ями і завжди готовий був підлаштувати якийсь жарт ненависним панам. А одружився – присмирів, як ягня».

Отже, герой роману – звичайна, приватна людина. Але це не означає його нерозуміння чи байдужості до того, що сімейне щастя відокремилася від односельців, від його матері, суворої Козінихи. З дитинства він запам'ятав момент, коли було оголошено про остаточне закріпачення ходів, про «вічне мовчання». Тоді його батько сказав: «Настане день, і хтось почне, і проллється кров». Козіна вирішує, що саме йому й судилося розпочати. Поступово він перетворюється на керівника ходів. Козіна був проти збройної боротьби. Він вважав, що свободи від барона Ламмінгера можна домогтися юридичним шляхом за допомогою захисту прав ходів у суді (у Відні, в Празі). Але їхні сили виявляються нерівними, і барон Ламмінгер домагається того, що ходів звинувачують, судять, а його головного ворога Козіну – страчують.

Таким чином, зображуючи цілісні, героїчні характери, Алоїз Ірасек створює історичний роман-епопею. Його герой не відокремлює своєї долі від долі свого народу. А наприкінці про Козіну розповідається як про подвижника. Стоячи біля шибениці, Ян Солодкий прокує своєму ворогові барону Ламмінгеру зустріч рівно через рік – на суді перед Богом. І його пророцтво здійснюється: рівно через рік барон Ламмінгер помирає. Таким чином історія про Яна Солодкого-Козіну

нагадує своєю фінальною частиною агіографічний твір, у якому повідомляється про дива, пов'язані з місцем, де поховано святого. Це зміцнює ходів у тому, що їхня боротьба за свободу мала священний характер.

Зупинимося на основних моментах у розвитку дії у цьому романі А. Ірасека.

Зав'язка роману: ходи дізнаються, що пани зацікавилися грамотами королів про привілеї. Юридично ці документи, може, й не мали сили, але давали надію на повернення ходам привілеїв. Крім того, грамоти могли стати підставою звертатися до суду за порушення земельних прав. Скриньку з грамотами погоджується сховати у своєму будинку мати Козіни.

Розвиток дії: Козіна дізнається, що на його межі вирубують липу, дерево, яке служило знаком кордону володінь і за часи діда, і за батька Козіни. Відбувається бійка. І хоч слуги пана Ламмінгера і втекли від Іскри, Козіни і Матвія Пшибека, який нагодився селянам на допомогу, наступного дня всіх зігнали до сільського правління і зажадали видачі грамот під загрозою розправи над бунтівниками. Грамоти не віддали, але під час обшуку слуги барона їх все ж таки знайшли. Отже, побиті, голодні керівники бунту перебували у замку в очікуванні покарання. Але ходи все ж таки розраховують на підтримку закону.

Спочатку все йшло успішно. Було призначено комісію, яка мала винести рішення у конфлікті ходів з панами. Ламмінгер же не тільки все зробив, щоб спровокувати бунт, який став би підтвердженням незговірливості ходів і допоміг би йому остаточно їх закріпити, а й шкодив мирному розв'язанню конфлікту. І доки ходи вірили у благополучний результат вирішення їхньої справи, комісія визнала необґрунтованість претензій ходів.

Апеляційний суд викликає сім осіб від ходів у Прагу. Серед них Козина, як найтямущіший. Але насправді суд займався не з'ясуванням правильності рішення комісії, а допитом ходів у зв'язку з масляною і тією непокорою, яку вони демонстрували, не бажаючи ходити на панщину. Їх викликають по одному і намагаються довести їхню провину.

Кульмінація – останній допит. Для ходів уже все було втрачено, хоча вони були налаштовані й надалі захищати свою гідність.

Але в селах починається повстання, спровоковане Ламмінгером. У будинки ходів вриваються з обшуком солдати: шукають листа прокуратора Штрауса. Селяни, не витримавши приниження, вирішують виборювати свої права за допомогою зброї. Керівництво повстанцями бере на себе Матей Пршибек. Вони йдуть у ліс.

Спад дії: ходи пручаються, але вони приречені: солдатів багато, ходи майже беззбройні. Вони вирішують розділитись на дві частини: одна мирно звертається до селища з обіцянкою припинити опір, якщо не буде переслідувань. Але їх заарештовують. Матей Пршибек з іншою частиною ходів також повертається до села, але тут повстанці роблять окопи та загородження. Під час бою більшість із них гине. Гине із прапором у руках і Матей Пршибек.

Рішення апеляційного суду було наступним: ватажків – Козину та його дядька, старого Грубого – на рік садять у в'язницю. Решту після того, як вони підписали договір про визнання себе кріпаками Ламмінгера, відпустили. Але Ламмінгер не міг погодитись з таким рішенням. За його ініціативою справу було передано до кримінального суду і він нарешті домогся рішення про страту.

Розв'язка: страта Козіни.

Епілог: ходи безправні, але для них Козіна – святий. Смерть Ламмінгера того дня, який був передбачений Козіною. Барон запросив друзів у замок і, розповідаючи про страту бунтівника, насміхаючись з нього, раптово знепритомнів і помер. А це можна сприймати як ознаку того, що справедливість настане, ходи знову будуть вільними.

Одним із видатних діячів суспільного життя та культури Болгарії, видавцем журналів «Наука», «Зоря», газети «Народний голос» та автором відомого у різних країнах історичного роману «Під ярмом» був **Іван Вазов**. Він виявив свій літературний талант і як поет, як прозаїк, і як драматург. І. Вазов брав активну участь у підготовці Квітневого повстання 1876 року у Болгарії, був свідком його кривавого придушення. Тому він мав усі підстави писати про те, що в найвідоміший його твір – роман «Під ярмом» – включено його власні спостереження. Але з посиленням у Болгарії диктаторського режиму життя письменника опинилося в небезпеці. Тому він емігрував до Одеси. Тут ним було написано багато віршів, нарисів. Роман «Під ярмом» також був

написаний в Одесі. А публікує його письменник значно пізніше, вже після повернення на батьківщину з еміграції. В останній період творчості (кінець XIX – початок XX ст.) Іван Вазов написав романи «Нова земля», «Казаларська цариця», ряд історичних повістей про Болгарське царство XIII–XIV ст.

Задум свого роману **«Під ярмом. Роман із життя болгар напередодні визволення. 1876»** автор визначив так: «Я поставив собі за мету зобразити життя болгар в останні дні рабства і революційний дух Квітневого повстання ... Багато з епізодів роману з'явилися результатом моїх особистих спогадів і спостережень». Роман складається із трьох частин. Дія здебільшого відбувається у місті Сопот (у перекладі з турецької мови назва цього міста – Бяла Черква). Окремі епізоди відбуваються в сусідніх від Сопота селах та у місті Клісурі (там почалося повстання, і там на початку повстання опинилися головні герої – Рада, Огнянов та Кандів). Початок роману – картина мирного побуту сім'ї чорбаджі (заможна людина, селянин, по суті – національна буржуазія), Марко. Фінал роману – опис страшної кривавої розправи з учасниками повстання.

Отже, спочатку читач роману знайомиться із домашніми радощами, мирним життям одного з основних персонажів, заможної людини Марка. Його мрія – мир і благополуччя у його сім'ї, здобуття його дітьми освіти, їх щасливе майбутнє. Чорбаджі Марко дотримується мирних, обережних позицій. Але це не означає, що він має намір миритися з жорстокістю турків, які прагнули придушення болгар. Здебільшого у романі І. Вазова зображуються люди, які хочуть нормального трудового життя, але розуміють, що без набуття Болгарією національної свободи це неможливо. Ці прості люди люблять дітей, вміють і люблять пити, їсти та веселитися.

Є, звичайно, і ті, хто бояться, що повстання може створити загрозу їхньому матеріальному благополуччю. Як, наприклад, володар кав'ярні Ганко. «Повстання для нас загибель». – каже він. І в той момент, коли він вимовляє ці слова, він дивиться на стелю, де позначені у вигляді незліченних рисок крейдою рахунки його боржників. Таким чином, повстання він боїться, оскільки воно може завадити йому повернути свої гроші.

Є й люті противники національно-визвольної боротьби. Насамперед, це Кіріак Стефчов та Юрдан Діамандієв. Про Юрдана оповідач повідомляє: «Багатство його зростало, до його слів прислухалися, але ніхто його не любив. В молодості він якшався з турками, пригнічував і грабував бідняків, тому його ненавиділи й тепер, хоч він уже не робив, та й не міг робити зла. Він у всіх відносинах був людиною минулого». А ось Стефчов був ще молодою людиною. Але думав так само, як «людина минулого». «Молодій роками Кіріак Стефчов тримався старих, уже «іржавілих» поглядів; він не піддавався благородному впливу нових, волелюбних ідей. Зрозуміло, що турки дивилися на Стефчова схвально, а молодь, яка вважала його турецьким навушником, цуралася його. Цьому відчуженню сприяли і його пихатий характер, і зла заздрісна душа і розбещене серце».

Зав'язкою дії є епізод появи в Бялій Черкві Краліча, який втік із фортеці Днарберкір. Він – син одного із знайомих Марка, діда Манола Краліча з Відіна, і тому розраховує на допомогу чорбаджі. Але його спроба сховатися у дворі наробила галасу і налякала всіх домашніх. Коли Марко дізнається, хто потайки проник у його будинок, він готовий допомогти втікачеві, але раптово до нього приходять сусіди, що чули шум, і юнакові доводиться бігти. Спочатку, втікши з дому Марка, він ховається на млині. Коли на мірошника та його доньку нападають турки, він захищає цих простих людей. Кралич-Огнянов вбиває Емексиза, мірошник допомагає йому вбити другого турка, їх закопують тут же біля млина. Пізніше мірошник допомагає юнакові втекти в монастир. Нарешті, взявши прізвище Огнянов, Краліч стає організатором квітневого повстання.

І. Вазов розкриває важливу рису політичних подій, які відображені в романі – єдність болгарського духовенства з народом у національно-визвольній боротьбі. Так, наприклад, повідомляється, що отець Єротей, «величний вісімдесятирічний старець із білою бородою до пояса», свої гроші переправляє на потреби людей. Коли революціонери, які готували повстання, вирішили пограбувати його, він сам віддав їм свої заощадження. Виявилося, що він збирався з власної волі віддати їм ці гроші і вже приготував записку із вказівками, на що вони мають бути спрямовані. Частина грошей – на те, щоб дати можливість навчатися п'ятьом болгарським хлопчикам; 200 оттоманських лір до Одеси;

100 оттоманських лір на ті ж потреби в Габрові, 120 – у Пловдив. 600 лір священник збирався віддати тому самому ієродиякону Вікентію, який прийшов його грабувати, щоб той вирушив навчатися до Києва. Звертаючись до Вікентія, він наказує: «Візьміть, скільки потрібно, і вживіть гроші на користь Болгарії, як вас Господь зрозуміє... Благословляю вас усіх. Якщо потрібно ще, попросіть...». Тому Огнянову, який скептично ставився до чернечого патріотизму, Вікентій каже: «Ти забуваєш, скільки народних діячів вийшло з духовного звання, починаючи з отця Паїсія». Він має на увазі Паїсія Хілендарського, ченця, який склав «Слов'яно-болгарську історію», пройняту полум'яним патріотизмом та ідеєю незалежної Болгарії. «Монахи, – продовжує він, – ніколи не стояли осторонь болгарського визвольного руху».

Таким чином, у центрі уваги автора роману – ті, хто жили мрією про звільнення Болгарії. Вони називали себе апостолами – так подвиг Христа зливається із подвигом борців за національну свободу. Але роман закінчується поразкою повстання і розправою з його героями. Головною причиною такого трагічного фіналу виявляються передчасність та помилки у підготовці повстання, відсутність узгодженості у діях його учасників. Звідси і уточнення, що міститься в назві – «напередодні звільнення»

Завдання: проаналізуйте XVI главу «Сп'яніння народу»: визначте основну ідею роману І. Вазова; знайдіть символічні образи, метафори, які допомагають автору висловити своє уявлення про повстання.

2.6. СЕНСАЦІЙНИЙ РОМАН

Свою назву жанр сенсаційного роману веде від слова *sensus*, що в латинській мові означає почуття, відчуття, сприйняття. Сенсаційний роман – це роман, метою якого є інтригувати, викликати емоційну реакцію, впливати на почуття, вражати, тримати читача у постійній напрузі, «захопити почуття і розбудити думку», за словами В. Коллінза. Це досягалося за допомогою включення у твір надприродного, таємничого, екзотичного. Термін виник майже одночасно з самими творами – у 60-ті роки XIX століття. Найвідоміші автори, що працювали у цьому жанрі – Вілкі Коллінз, Чарльз Рід, Шерідан Ле Фаню.

Сенсаційний роман засвоює традиції *готичного роману* (створення містичної атмосфери, включення таємничого, віщих снів, передчуттів, підкорення читача почуттю страху, очікуванню чогось невизначеного; часто дія відбувається в сутінки, вночі, на цвинтарі, в пустельному приміщенні, раптово; «випливають» із туману, зловісно лунають чийсь кроки, що змушують героїв обмирати від страху), *соціально-побутового роману* (зазвичай, напружені драматичні ситуації викликані не існуванням надприродного, а матеріальними обставинами – жагою заволодіти майном, що належить іншому), *детективного жанру* (зазвичай йдеться про злочин, скоєний раніше і такий, що провокує нові злочини). У сенсаційному романі важливу роль відіграє і психологізм, що дозволяє автору мотивувати жахливі та загадкові вчинки дійових осіб, їхні злочини.

У розкритті таємниці бере участь детектив, але все ж таки головна роль належить *адвокату* (злочин зазвичай пов'язаний з піддробкою документів для незаконного отримання спадщини, заміною документів: наприклад, документи померлого привласнює інша людина, ховаючись таким чином від відплати або привласнюючи собі те, що належало померлому; або навіть знищення документів, що розкривають таємницю чийогось народження), *лікаря* (злочинець може підмінити документи пацієнтів, зустрічається мотив використання лиходієм отрути або снодійних, укладання здорових людей у клініку для душевнохворих...). Саме медичні довідки чи юридичні нотаріальні документи (метрики, свідоцтва про укладення шлюбу...) уможливлюють спростування зла, сприяють викриттю та відновленню справжньої ідентичності особистості.

Пружина розвитку дії в сенсаційному романі – випадковість.

Отже, у сенсаційному романі провідними є такі ознаки:

1. Таємниця у минулому, що приховує правду про ім'я, походження людини.
2. Прагнення лиходія до зміни імені, що дозволяє змінити своє соціальне та матеріальне становище, і навіть фальсифікувати власну смерть.
3. Гра документами, що фіксують ключові моменти життя людини.
4. Шантаж, здирство, психічний терор.

5. Бігамія.
6. Наявність у лиходія маски добродісної людини.
7. Дзеркальність побудови (події першої частини повторюються у другій, але, як правило, з іншим забарвленням).
8. Наявність героїв-антагоністів

Цікаво, що критика поставилася до сенсаційного роману негативно. Цим романам дорікали за естетичну неповноцінність, інтелектуальну беззмістовність. У них бачили загрозу моральності. Неприпустимим з погляду пуританської моралі було включення в дію жіночих персонажів, амбівалентних до моральних проблем, або навіть замішаних у злочинах. Невипадково Ч. Діккенс був категорично проти віднесення його романів до розряду сенсаційних. Навпаки, серед читачів цей жанр знайшов багато шанувальників. Він і зараз затребуваний, свідченням чого є великі тиражі перевидань творів У. Коллінза та Шерідана Ле Фаню не тільки в Англії, але й в інших країнах; продовження сучасними авторами традицій цього жанру; екранізації творів, що належать жанру сенсаційного роману (зокрема, «Жінки у білому» Вілкі Коллінза).

Завдання: виявите ознаки сенсаційного роману в «Жінці в білому» або «Місячному камені» Вілкі Коллінза. Усі відповіді аргументуйте, спираючись на текст лекції.

У романі **Вілкі Коллінза «Жінка в білому»** складна система оповіді: у ньому кілька оповідачів. Це пояснюється бажанням автора запропонувати кілька точок зору різних персонажів на ту ж саму подію (особу). Оповідачами є головний герой роману, вчитель малювання Уолтер Хартрайт, його розповідь продовжує юрист, повірений сім'ї Ферлі на ім'я Уінсент Гілмор, за ним слідує розповідь про події від імені Меріан Голкомб (точніше – наводяться сторінки з її щоденника).

Читач дізнається про молодого чоловіка, художника, Уолтера Хартрайта, якого запрошують на роботу викладачем малювання в маєток містера Ферлі на три-чотири місяці. Його ученицями є дві молоді леді. Одна з них – племінниця власника маєтку. Її звуть Лора. Друга – її зведена сестра Меріан. Хартрайт закохується у Лору. Вона також любить його. Але не може стати його дружиною тому, що дала клятву своєму вмираючому батькові стати дружиною сера Персіваля Глайда. Ця людина – головна таємнича та небезпечна постать у ро-

мані. Він якимось чином пов'язаний із жінкою на ім'я Ганна Катерик, яку Хартрайт зустрів у Лондоні ще до свого приїзду до маєтку Ферлі. Вона просила його про захист від двох чоловіків, які її розшукували. Одягнена вона була у білу сукню. Її переслідувачі сказали, що вона втекла із психіатричної лікарні. Але Хартрайт, незважаючи на їхні слова, допоміг жінці втекти. Тепер ця жінка опиняється недалеко від будинку Ферлі і пише Лорі листа, бажаючи в жодному разі не виходити заміж за сера Персівалю. Збентежений майбутнім весіллям і юрист сім'ї – його дивує умова шлюбного договору, за яким Лора не має права давати гроші будь-кому, навіть родичам, а після її смерті все її майно має перейти до її чоловіка. Однак весілля відбулося. Хартрайта змусили виїхати за кордон. А з Лорою після заміжжя починають відбуватися дивні речі. У її будинку з'являються зловісні друзі її чоловіка (граф Фоско та його дружина), вона знову зустрічається з жінкою в білому – Ганною, яка попереджає її про якусь таємницю Персівалю, але не встигає повідомити, що це за таємниця, бо за ними стежить граф Фоско. Меріан хоче допомогти сестрі, але не встигає. У Лори починається лихоманка, а Меріан змушують виїхати до дядька, який нібито теж захворів. Лору везуть до Лондона і там вона вмирає. Насправді вмирає Анна, дуже схожа на Лору. Після цього Лору замість Ганни замикають у психіатричній лікарні, з якої колись втекла «жінка у білому» Ганна Катерик. Ту поховали під ім'ям Лори. Тепер сер Персіваль Глайд може розпоряджатися грошима своєї нібито померлої дружини. Однак Меріан, яка приходить до лікарні відвідати Ганну, впізнає свою сестру. Їм допомагає втекти і ховає їх Хартрайт, що повернувся з подорожі. Він розуміє, що перемогти лиходія Глайда можна лише розкривши пов'язану з ним таємницю. Його дивує, що запис про народження Персівалю Глайда є лише припискою, зробленою пізніше самого запису. В іншій церкві Хартрайту вдається знайти копію метричної книги, в якій немає жодних приписок, і немає жодних відомостей про Персівалю Глайда. Так виявляється, що Персіваль Глайд незаконнонароджений, надав собі статус, що не належить йому за походженням. За такий злочин до XIX століття злочинця могли стратити, а починаючи з XIX століття відправити на каторгу. Роман закінчується загибеллю головного лиходія: Персіваль Глайд намага-

ється спалити книгу, що його викриває, але у церкві починається пожежа, в якій він сам згоряє, не зумівши вибратися назовні.

Звернімо увагу на композицію книги: перша частина містить події, які ніби повторюються в другій (зустріч з таємничою жінкою в білому; заміжжя Лори, жінка потрапляє в психіатричну лікарню, з якої її звільняють і щоразу звільнення здійснюється за допомогою Уолтера Хартрайта...). Однак є й принципова відмінність: у першій частині вдається перемогти лиходію, а в другій відновлюється справедливість і перемагають позитивні персонажі. Така структура традиційна для сенсаційного роману.

Завдання: З'ясуйте, які ще мотиви, образи у «Жінці у білому» є підставою віднести роман до категорії сенсаційних (крім традиційної моделі композиції у творі)?

2.7. ЕТОЛОГІЧНИЙ РОМАН

Предметом опису етологічного роману є стан середовища, в якому перебуває герой, норми побуту, звичаї, поведінка, спосіб життя, коло інтересів тих, з кого складається оточення героя. Як правило, герой – це людина, яка живе своїм власним, відокремленим від інших життям (на відміну від епопеї), проте нічим принципово від свого оточення не відрізняється. У нього своя доля, свої інтереси, однак, якщо порівняти його з безліччю тих, з кого складається середовище, то їхні побут, звичаї, спосіб життя, коло інтересів виявляться такими самими. Навіть якщо герой вступає у конфлікт зі своїм оточенням, це не є результатом його індивідуальної неповторності, духовної суверенності та своєрідності. Таким чином, фокус уваги етологічного твору – взаємини між героєм і його оточенням, вплив середовища на формування уявлень про світ героя твору. Переважно етологічний роман створювався письменниками-реалістами. Це і «Ярмарок марнославства» У. Теккерея, і роман Ч. Діккенса «Домбі та син». Звернемось до роману французького письменника **Гюстава Флобера** «Пані Боварі», який також може бути визначений як етологічний.

Творчість Г. Флобера посідає переломний для історії французької літератури період. Це був складний для Франції час. У 1848 році

революція у Франції, як і в низці інших європейських країн, зазнала поразки. Тимчасовий уряд обдурих надії пролетарів, вони вийшли на барикади і були жорстоко розстріляні. У 1851 р. до влади прийшов Наполеон III, котрий правив країною до франко-пруської війни 1870–1871 років. Його підтримувала заможна буржуазія. Особливістю його політики було загравання із народом. У цих умовах на перший план висунулася так звана «школа здорового глузду», яка прославляла гідності буржуа. Тому період з початку 1850-х років (час формування Другої імперії) до 1870–1871 рр. (час кризи Другої імперії внаслідок поразки у Франко-пруській війні та Паризької комуни) – це складний час для французької літератури. Це роки посилення тиску цензури, переслідування демократично налаштованих літераторів. Крім того, початок цього періоду пов'язаний із значними втратами для літератури: смерть О. Бальзака, еміграція В. Гюго. Зрозумілою в подібних обставинах видається пригніченість, з якою творчі особистості сприймали те, що відбувається навколо, а також причина їхнього відчуття, ізоляції (або самоізоляції). Але слід підкреслити, що водночас подібна пригніченість не вела до відходу від творчості. Просто іншими ставали акценти.

Неприйняття дійсності призвело до появи теорії *«чистого мистецтва»*, або «мистецтва заради мистецтва». Вперше вона була проголошена Г. Флобером. Прихильники цього напрямку об'єдналися у групу «Парнас». До її складу входили Ш. Леконт де Ліль, Т. Готьє, інші митці. Сама назва об'єднання «Парнас» (місце, де мешкають Аполлон та музи) свідчила про намагання митців ізолювати себе від повсякденності та її тривоги. Парнасці не були схожими ні на романтиків, які співвідносили людину і навколишній світ із своїм ідеалом (свобода, тотожність із світом, краса), ні на реалістів, які прагнули впливати на світ своїми творами, хоча Парнасці також дуже докладно зображали зовнішній світ, точніше стан його занепаду у своїх творах. Показовим є висловлювання Гюстава Флобера: «Вважають, що я закоханий у реальне, а тим часом я ненавиджу його; тільки з ненависті до реалізму я взявся за цей роман».

Гюстав Флобер продовжив у літературі традиції реалістів Стендаля та О. де Бальзака, але вже на новому етапі суспільного життя. Стендаль та Бальзак досліджували становлення та зміцнення французь-

кого буржуазного суспільства. Флобер ж, спостерігаючи подрібнення і виродження цього суспільства, висловив переконаність у нікчемності, бездуховності, убожестві світу самовпевненого буржуа. Сучасність він сприймав як останній етап існування суспільства. Єдине, що «є справжнього і доброго в житті», містилося, на його думку, в мистецтві.

Г. Флоберу належить ряд творів, які зробили його всесвітньо відомим письменником («Виховання почуттів» про «безкрилість сучасника», «Саламбо» – про історію кохання вождя найманців лівійця Мато до Саламбо, дочки карфагенського володаря; філософська драма «Спокуса святого Антонія»). Найяскравішим серед них є роман **«Пані Боварі»** (1856–1857).

В романі «Пані Боварі» Флобер намагався, за його власними словами, «відтворити сірий колір запліснявілого існування мокриць» та історію жінки, чий «почуття та поетичність фальшиві». Це роман про безпросвітну прозу життя і про безпорадну вульгарну спробу звільнитися від неї, протиставивши їй «костюмовану» любовну інтригу і надуманий ідеал.

Емма Руо – дочка фермера. Вона виховувалась у монастирі, потім повернулася додому. Познайомилася з лікарем, якого викликали до її батька, і коли в того померла дружина, вийшла за нього заміж. Проте вона не відчувала здійснення мрій. Їй хотілося, щоб чоловік носив капелюх із пером, а той повертався додому в брудному плащі та брудних чоботях. Емма жила романами про кохання та пригоди, а Шарль, її чоловік, навіть не розрізав томів медичної енциклопедії, які були у нього в кабінеті. Потім у Емми з'являється коханець, Родольф. І їй здається, що нарешті вона отримала те, що було необхідно для справжнього життя. До речі, до дочки, що народилася в неї, вона виявила абсолютну байдужість і відчувала себе спокійно, поки та перебувала в селищі біля годувальниці. Пізніше Емма зустрічається з молодим чоловіком, Леоном, з яким давно була знайома, але не наважувалася, як і він, відкрити йому свої почуття. Тепер вони стають коханцями. Заради любовних стосунків Емма увійшла у борги. Жоден із чоловіків не допоміг їй виплутатися. Тому вона приймає отруту. Смерть Емми Боварі від отруєння миш'яком описана досить натуралістично, зовсім не так, як у романах, якими вона захоплювалася і на яких навчалася життю.

Свій роман Флобер називав анатомічним, а сучасники порівнювали його перо із скальпелем. Показовою карикатурою є та, що належить Лемо: Флобер розглядає серце своєї героїні, наколите на лезо ножа. Все це є свідченням принципово нового ставлення автора до предмета зображення, а саме – його впевненості у нікчемності людських спонукань. Не є винятком у цьому і сама героїня. Широко відомий вислів Флобера: «Мадам Боварі – це я». Однак він зовсім не означає близькості героїні до автора. Справа в тому, що в даному випадку Флобер говорив про приналежність обох (автора та його героїні) до покоління, яке було в захваті від романтиків. Проте, на відміну від своєї героїні, автор йшов до подолання романтичних ілюзій. А сприйняття героїні точно позначено в іншому висловлюванні Флобера: «Я думаю, читачі вперше отримають книгу, яка знущається і з героїні, і з героя».

Завдання: прочитайте фрагмент роману Г. Флобера «Пані Боварі» і підтвердити тезу про те, що автор і співчуває своїй героїні, яка не хоче уподібнитися оточенню, і в той же час з іронією ставиться до неї.

Вона передплатила дамський журнал «Кошик» і «Дух салонів». Не минаючи ані рядочка, жадібно поглинала вона всі звіти про прем'єри, верхогони, вечірки, цікавилась дебютом тої чи іншої актриси, відкриттям нової крамниці. Знала останні моди сезону, адреси фешенебельних кравців, дні прогулянок у Булонському лісі, розклад спектаклів у опері. Слідкувала за романами, вивчаючи за Еженом Сю обстановку великопанських домів, шукаючи в творах Бальзака й Жорж Санд уявного задоволення власних жадань. Навіть до столу не сідала без книжки і, поки Шарль їв чи говорив щось до неї, гортала собі сторінки. Читаючи книжки, Емма весь час згадувала віконта, порівнювала його з літературними персонажами. Він був ніби центром осяйного кола, та коло це чимдалі ширшало, і, розпрямлюючись від його образу, ореол яскрів усе дужче, осяваючи інші мрії.

Париж, безберегий, як океан, мерехтів перед Емминими очима в рожевій імлі. Проте багатолике життя, що вирувало в цій круговерті, все-таки ділилось на якісь частини, розпадалось на окремі картини. Емма помічала з них тільки дві чи три, і вони заслоняли від неї всі інші, як правдиве втілення життя всього людства. В дзеркальних залах,

серед овальних столів, застелених оксамитом із золотими торочками, виступав на лискучих паркетах світ дипломатів. Там були сукні з довгими шлейфами, страшні таємниці, бентежні страждання, сховані за чемними усмішками. Потім починалось товариство герцогів і герцогинь; там усі були бліді і вставали о четвертій годині дня; жінки – бідні ангели! – носили спідниці, облямовані англійським мереживом, а чоловіки – невизнані генії під жевжикуватою зовнішністю – замордовували на прогулянках коней, розважались літом у Бадені і, нарешті, років під сорок одружувались із багатими спадкоємицями. В окремих кабінетах нічних ресторанів реготала в сяйві свічок розмаїта юрба літераторів та актрис. Вони були щедрі, мов королі, повні вщерть ідеальних поривань і фантастичних забаганок. Це було якесь піднесене понад життям існування, що рвійно шугало між небом і землею у несказанній величі. Все інше в світі губилось десь у невиразності, не займало певного місця, ніби й не існувало. Чим ближче була дійсність, тим більше відвертались від неї її думки. Все, що безпосередньо оточувало Емму, – нудне село, обмежені міщани, мізерія буденщини, – здавалось їй чимось винятковим у житті, прикрою випадковістю, що не знати як звалилась на її голову, але поза цим тісним колом буяв безмежний світ блаженства й пристрасті. У своїх бажаннях Емма змішувала насолоду розкошів з сердечними радощами, вишуканість манер з делікатністю душі. Хіба любов не потребує, подібно до екзотичних рослин, розпушеного ґрунту й живодайного тепла? І чому зітхання при місячнім світлі, і довгі обійми, і сльози, що зрошують руки в хвилину розлуки, і пал жаги, і ніжність, і бентежність – усе це було для неї невіддільним від пишних замків, де люди розкошують на дозвіллі, від будуарів з шовковими завісами й м'якими килимами, від жардиньєрок із квітками, від ліжок на високих підмостках, від блиску самоцвітів і аксельбантів на лівреях?

Човгаючи грубими підошвами, проходив коридором поштовий конюх, який щоранку приходив до лікаря чистити кобилу; на ньому була латана блуза й шкарбани на босу ногу. Ось ким доводиться задовольнятися замість грума в коротеньких штанцях! Скінчивши роботу, він ішов і не вертався до наступного дня. Приїздячи додому, Шарль

сам одводив кобилу до стайні, знімав сідло і надягав оброть; тим часом служниця приносила й кидала сьак-так у ясла оберемок сіна.

Проте Емма Боварі викликає радше співчуття, ніж іронію. У чому ж справа? Швидше за все в тому, що свідомість у неї справді перекручена, але душа – відкрита та жива. Читач, як і автор, співчуває Еммі Боварі, яка усвідомлює убогість, бездуховність свого оточення. Але трагедія полягає в тому, що сама вона нічим принципово від цього убогого середовища не відрізняється. Ідеали та уявлення про щастя Емми Боварі сформовані цим самим вульгарним буржуазним середовищем. А мрія про неземне кохання нерозривно пов'язана в її уяві з потягом до розкоші. Тому, переживаючи піднесені пориви, вона так легко бреше, привласнює заробіток чоловіка, безрозсудно підписує боргові розписки. Мріє вона про ззовні красиве життя і всепоглинаючу любов. Коли в неї з'являється коханець, Емма починає переконувати себе, що тепер вона може бути щасливою: «Перед нею відкривалася область чудового, де панують пристрасть, захоплення, шаленство. Блакитна нескінченність оточувала її; думка її прозрівала іскристі вершини почуття, а життя повсякденне виднілося лише десь глибоко внизу, між висотами. Їй пригадалися героїні прочитаних книг, і тріумфуючий хор невірних дружин заспівав у її пам'яті рідними, заворожливими голосами. Тепер вона сама вступала в коло цих вигадок як його єдина жива частина і переконувалася, що відтепер вона теж є образом закоханої жінки, який раніше викликав у ній таку заздрість...» З одного боку, автора приваблює в героїні її здатність віддаватися цілком почуттю, але і тут все перебільшено: «З нею неодмінно треба було обмінюватися мініатюрами, зрізати пасма волосся, а тепер вона ще вимагала, щоб він подарував їй кільце, справжню обручку, знак кохання до труни...»

Згодом у французькому літературознавстві набув поширення термін «боваризм», що позначає ілюзорне, спотворене уявлення людини про себе та своє місце у світі.

Питання до другої частини посібника

1. У чому полягає схожість і у чому принципова різниця між такими «малими» жанрами епосу, як новела та притча?

2. Чому готичний роман виникає у преромантичну добу? Чим готична проза романтиків відрізняється від преромантичного готичного роману?

3. Коли і у зв'язку з чим починає формуватися філософський роман?

4. Чим праця історика та автора історичного роману схожі і у чому полягає різниця?

5. Чим відрізняються історичні романи В. Скотта та В. Гюго?

6. Що таке хроніка?

7. Елементи яких жанрів засвоює сенсаційний роман і чому він так називається?

8. Що є об'єктом етологічного роману?

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

РИТОРИКА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ

Розробка теорії виразності слова (зокрема – художнього), яку було розпочато за доби античності, тривала. Зокрема, у XVI столітті виник чернечий орден єзуїтів, який займався систематичним вивченням словесності з точки зору шляхів створення нових текстів. Єзуїти розробили та викладали вчення про словесність як витончене, правильне, переконливе мовлення. З цією метою орден створив мережу навчальних закладів, які досі існують у країнах Європи та в яких особливе значення надається словесному мистецтву – вмінню писати та говорити. Для слухачів нашого університету інформація про діяльність ордену єзуїтів має особливе значення у зв'язку з історією Рішельєвського ліцею в Одесі. Задумуючи новий навчальний заклад (ліцей було відкрито 7 січня 1818), герцог Рішельє уявляв, що він будуватиметься на кшталт єзуїтської школи. Тому на чолі ліцею було поставлено абата Домініка Шарля Ніколя, який емігрував із Франції наприкінці XVIII століття. Ним же було розроблено Статут ліцею та програми навчального процесу. Ще два члени ордену єзуїтів виконували в ліцеї функції помічників абата Ніколя.

У наші часи термін «риторика», як правило, використовується, коли йдеться про нехудожні дискурси (політичний, судовий, дипломатичний, воєнний, науковий, мас-медіа і т.д.). Хоча у деяких ситуаціях неориторика ототожнюють із теорією літератури (наукою про художні твори). У нашому посібнику пропонується підхід до ***риторики художнього тексту*** як до системи прийомів, які використовує письменник для надання найбільшої виразності своєму слову, а тим самим для досягнення найповнішого (точного) сприйняття цього слова читачем. В.А. Єфремов, виходячи з того, що риторичний аналіз тексту дозволяє на конкретному матеріалі розглянути різні аспекти його побудови, виявити прийоми мовного впливу, оцінити обрані автором мовні засоби, засоби мовної виразності, виокремлює наступні його аспекти:

- рід і жанр мови тексту, її адресат;
- цілеспрямованість автора (чи досяг автор поставленої мети);
- умови створення та виголошення промови (місце, час та ін.);
- підбір мови тексту (зважаючи на риторичну стратегію конкретної аудиторії);
- типи аргументів (за і проти, сильні і слабкі);
- види аргументації (індуктивна / дедуктивна, спадна / висхідна, спростовуюча / підтримуюча, одностороння / двостороння і ін.);
- ефективність аргументації;
- композиція тексту (початок і кінець, поділ на частини, переходи між ними);
- зміна точок зору (внутрішня / зовнішня, своя / чужа, просторова, тимчасова, оціночна та ін.):
- використання різних типів мовлення;
- правильність, точність, доречність, виразність мови (допущені чи фактичні, логічні, мовні помилки);
- комунікативні невдачі, їх причини;
- доцільність використання тропів і риторичних фігур;
- прийоми і засоби діалогізації мови тексту;
- засоби вираження мовної агресії (якщо така є, її допустимість);
- демагогічні і маніпулятивні прийоми;
- загальна оцінка мови тексту (переконливість, оригінальність та ін.).

Мета цього розділу нашого посібника – проаналізувати тексти різних авторів з точки зору використання в них тих чи інших риторичних засобів мови. Перша частина цього розділу містить фрагменти художніх текстів та завдання для аналізу українською мовою. Друга вимагає від вас більш високого рівня володіння іноземною мовою – і тексти і завдання наведено англійською мовою.

Частина 1

3.1.1. Семантичні опозиції як риторичний прийом у творах Вільяма Блейка (William Blake)

Семантичні опозиції значною мірою визначають внутрішню структуру тексту, формують його лексико-семантичний рівень, виконують значну роль у створенні образної, сюжетної, композиційної системи твору. Семантичні опозиції за своїм лексичним значенням

можуть представляти фундаментальні сенси (життя – смерть, добро – зло, кохання – ненависть...), або часткові (привабливий – огидний, близький – далекий і тому подібне). В кожному тексті можуть бути відокремлені домінуючі семантичні опозиції – вони, як правило, обумовлені авторською концепцією дійсності. В романтичному тексті, одною з головних особливостей якого є антитетичність, семантичним опозиціям належить виключно значне місце.

Аналіз віршу «Тигр»

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat.
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? What the chain,
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp.
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

1. Перше, на що звертає увагу читач цього віршу це написання слова «тигр» (не «tiger», а «tyger»). Як ви вважаєте, з якою метою поет у вірші про акт творіння повертається до архаїчних (скажімо, «до-шекспірівських») форм написання ключового слова?

2. Який епітет використав автор в описі тигра? Як словосполучення «burning bright» допомагає уявити характер героя вірша?

3. Вірш має кільцеву композицію – починається і завершується тим же самим катреном. Абсолютний кінець цієї строфи – слово «symmetry». Як ви вважаєте, що, крім форм тіла тигра, позначено цим словом? Що, на думку Вільяма Блейка, є основою структури світобудови? Якщо у першій книзі («Пісні невинності») центральне місце посідає вірш про створення ягняти, а в другій книзі («Пісні досвіду») – вірш про створення тигра, то в якій послідовності створювалися основи світобудови і що вони являють собою?

4. Чим викликано переважання у вірші питальних конструкцій?

5. На скільки частин ділиться вірш? Яка тема кожного катрена?

6. Як охарактеризовано у вірші стан творця тигра, того, хто зважився створити його в «пеклі» («distant deeps») «або в едемі» («or skies»)?

7. Знайдіть у вірші підтвердження люті, шаленства, сили тигра. Чи відповідає Всесвіт характеру цієї тварини, що кипить злістю?

8. Прокоментуйте образ зірок у вірші? Як ви думаєте, з якою метою поет поєднав у ньому контрастні якості (зірки кидають і списи, і сльози). А чи є однозначним образ творця (і ягняти, і тигра) у творі, чи він, так само, як образ Всесвіту, будується на основі поєднання бінарних протилежностей?

Аналіз цього вірша англійського поета допомагає зрозуміти, що серед риторичних прийомів, які він був схильний використовувати, значне місце займають **семантичні опозиції** (су-протипоставлені смисли). Це проявляється вже на паратекстуальному рівні (назви його творів).

Аналіз вступної частини до поеми

«The Marriage of Heaven and Hell» («Союз небес і пекла»)

У цій поемі виражено ядро розуміння У. Блейком суті Творіння: все космічне життя, що включає і людину, є постійною взаємодією протилежностей. Причому самі собою ці протилежності не є застигли-

ми – вони знаходяться у стані взаємопереходу. Тобто все знаходиться в постійному русі та перетіканні з одного стану в інший.

Завдання: прочитайте вступну частину до поеми В. Блейка, знайдіть у ній семантичні опозиції (які образи є ключовими у тексті? Яким є характер праведника та злодія спочатку, чи змінюються їхні характери від початку до кінця цієї частини тексту?); знайдіть аргументи до тези про те, що світобудова у цілому, і кожне з явищ у світі з точки зору Вільяма Блейка мають динамічний характер.

The Argument

Rintrah²⁵ roars & shakes his fires in the burden'd air;
Hungry clouds swag on the deep
Once meek, and in a perilous path,
The just man kept his course along
The vale of death.
Roses are planted where thorns grow.
And on the barren heath
Sing the honey bees.
Then the perilous path was planted:
And a river, and a spring
On every cliff and tomb;
And on the bleached bones
Red clay brought forth.
Till the villain left the paths of ease,
To walk in perilous paths, and drive
The just man into barren climes.
Now the sneaking serpent walks
In mild humility.
And the just man rages in the wilds
Where lions roam.
Rintrah roars & shakes his fires in the burden'd air;
Hungry clouds swag on the deep.

²⁵ Рінтра – в міфології Вільяма Блейка – гнів, який відчуває людина, коли бачить гріховність світу.

Завершує цю частину тексту поеми висновок автора про бінарність Всесвіту, що підтверджує значимість семантичних опозицій для посилення виразності слова в художній системі творів цього автора: «Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy».

На думку Вільяма Блейка, людина має бути в постійному духовному, інтелектуальному розвитку: її свідомість, уявлення про світ, знання повинні знаходитись у постійному русі. Це – одна з головних тез ще однієї частини поеми «Союз небес і пекла», «A Memorable Fancy». Значною мірою вона (як і багато інших творів цього поета) містить алюзії на книгу відомого англійського письменника, баптистського проповідника Джона Буньяна «Похід паломника» (1678). Герой книги Дж. Буньяна, християнин, що жив у Місті Руїни, побачив жахливе майбутнє усіх грішників – пожежу усього їхнього міста. І тому він вирішив шукати правдиву дорогу до спасіння своєї душі. Герой видіння в поемі Блейка також бачить пожежу, Левіафана, але не відчуває такого ж жаху, як християнин у Буньяна. Напроти, він виявляє набагато більше сміливості, ніж навіть Ангел, який вирішив продемонструвати, на що йому слід очікувати. Цікавим є опис шляху, яким герой та Ангел прямують до того місця, з якого можна побачити майбутнє: церква, млин, могила. Тобто цей шлях нагадує лабіринт, яким має пройти той, кого присвячують у таємниче знання в процесі ритуалу. Нарешті вони улаштовуються на коріннях дерев і починають стежити за тим, що відбувається. Цікаво, що власне його призначення, як виявляє герой – перебувати між білими та чорними павуками (знову ж таки – між бінарними опозиціями!). Ангел не витримує, а герой залишається. І тут він чує чарівний спів про те, що тільки та людина, що рухається (перш за все у своєму урозумінні світу) живе по справжньому: не здібний до змін розум схожий на стоячу воду, тобто – неживий.

An Angel came to me and said: 'O pitiable foolish young man! O horrible! O dreadful state! Consider the hot burning dungeon thou art

preparing for thyself to all eternity, to which thou art going in such career.' I said: 'perhaps you will be willing to show me my eternal lot & we will contemplate together upon it and see whether your lot or mine is most desirable.'

So he took me thro' a stable & thro' a church & down into the church vault at the end of which was a mill: thro' the mill we went, and came to a cave: down the winding cavern we groped our tedious way till a void boundless as a nether sky appear'd beneath us & we held by the roots of trees and hung over this immensity; but I said, 'if you please we will commit ourselves to this void, and see whether providence is here also, if you will not, I will?' but he answer'd: 'do not presume, O young-man, but as we here remain, behold thy lot which will soon appear when the darkness passes away.'

So I remain'd with him, sitting in the twisted root of an oak; he was suspended in a fungus, which hung with the head downward into the deep. By degrees we beheld the infinite Abyss, fiery as the smoke of a burning city; beneath us at an immense distance, was the sun, black but shining; round it were fiery tracks on which revolv'd vast spiders, crawling after their prey; which flew, or rather swum, in the infinite deep, in the most terrific shapes of animals sprung from corruption; & the air was full of them, & seem'd composed of them: these are Devils, and are called Powers of the air. I now asked my companion which was my eternal lot? He said, 'between the black & white spiders.'

(...) My friend the Angel climb'd up from his station into the mill; I remain'd alone, & then this appearance was no more, but I found myself sitting on a pleasant bank beside a river by moonlight, hearing a harper who sung to the harp; & his theme was: **'The man who never alters his opinion is like standing water, & breeds reptiles of the mind.'**

Завдання: визначте, які риторичні засоби використовує Вільям Блейк у цьому фрагменті своєї поеми («A Memorable Fancy»).

3.1.2. Графічне оформлення тексту художнього твору як риторичний засіб: «Поема про старого мореплавця» («The Rime of the Ancient Mariner») Семюела Тейлора Кольріджа (Samuel Taylor Coleridge)

But Life-in-Death begins her work on the ancient Mariner.	The souls did from their bodies fly— They fled to bliss or woe! And every soul, it pass'd me by Like the whizz of my crossbow!	
	PART IV	
The Wedding-Guest feareth that a spirit is talking to him;	'I fear thee, ancient Mariner! I fear thy skinny hand! And thou art long, and lank, and brown, As is the ribb'd sea-sand.	225
But the ancient Mariner assureth him of his bodily life, and proceedeth to relate his horrible penance.	I fear thee and thy glittering eye, And thy skinny hand so brown.'— 'Fear not, fear not, thou Wedding-Guest! This body dropt not down.	230
	Alone, alone, all, all alone, Alone on a wide, wide sea! And never a saint took pity on My soul in agony.	235
He despiseth the creatures of the calm.	The many men, so beautiful! And they all dead did lie: And a thousand thousand slimy things Lived on; and so did I.	240
And envieth that they should live, and so many lie dead.	I look'd upon the rotting sea, And drew my eyes away; I look'd upon the rotting deck, And there the dead men lay.	
	I look'd to heaven, and tried to pray; But or ever a prayer had gusht, A wicked whisper came, and made My heart as dry as dust.	245
	I closed my lids, and kept them close, And the balls like pulses beat; For the sky and the sea, and the sea and the sky, Lay like a load on my weary eye, And the dead were at my feet.	250
But the curse liveth for him in the eye of the dead men.	The cold sweat melted from their limbs, Nor rot nor reek did they: The look with which they look'd on me	255

Як бачимо із наведеного фото однієї з сторінок твору, поетичний текст (безпосередньо текст художнього твору) у С. Колріджа супроводжується прозаїчним коментарем.

Текст твору	Глоса
Оформлено як поетичний	Оформлено як прозаїчний текст
Головна ознака – сугестивно-метафорична образність	Це фіксація фабульного плану, яка позбавлена рис художності. Але, на відміну від коментаря як мета текстового елементу (наприклад, приміток, які можуть наводитися наприкінці тексту твору, або у нижній частині сторінки), ці авторські пояснення також є структурною частиною твору і таким чином виконують у ньому художнє завдання.

Чим можна пояснити таку незвичну ознаку тексту поеми С. Колріджа?

По-перше, можна припустити, що автор намагався максимально звільнити поетичний текст усього прозаїчного. Тому відокремив і переніс зовнішній план подій за межі поеми. Тим самим він розвантажив віршовану форму від пояснювальних фраз. У свою чергу це дало йому можливість посилити вплив саме на емоції читача за допомогою засобів поетичної мови. А розуміння того, що трапляється з героями (тобто – те, що впливає на свідомість), залишив за межами віршованого тексту.

Завдання: знайдіть в тексті метафори, епітети, порівняння – все те, що допомагає поету зробити текст твору виразніше.

Одним із засобів впливу поетичного слова на емоції читача є ритмізація тексту. Цей засіб також використовує С. Колрідж. Обґрунтуйте це на прикладі наведеного фрагменту тексту поеми; які засоби ритмізації є головними у цьому фрагменті?

Alone, alone, all, all alone,
 Alone on a wide wide sea!
 And never a saint took pity on
 My soul in agony.

The many men, so beautiful!
And they all dead did lie:
And a thousand thousand slimy things
Lived on; and so did I.

I looked upon the rotting sea,
And drew my eyes away;
I looked upon the rotting deck,
And there the dead men lay.

I looked to heaven, and tried to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.

I closed my lids, and kept them close,
And the balls like pulses beat;
For the sky and the sea, and the sea and the sky
Lay dead like a load on my weary eye,
And the dead were at my feet.

Не можна також виключити, що у цьому розмежуванні поетичного тексту, а саме – вираженні сприйняття подій героєм, що сповідується, з одного боку, та прозового тексту авторських пояснень, з іншого боку, виявилася романтична опозиція вимогам класицизму з його раціоналізмом.

Ще одне мотивування незвичності форми поеми С. Колріджа прояснюється, якщо звернутися до такого елементу паратексту, як епіграф: «Я охоче вірю, що у світі більше невидимого, ніж видимого. Але хто ж нам пояснить їхнє буття – і поділ, і спорідненість, і відмінності, і прикметні ознаки кожного з них? Що вони роблять? Де їхні оселі? Допитливість людська завжди тільки ходила довкола цих форм і ніколи не торкалась їх. А проте іноді приємно змалювати у душі, як роблять це на папері, образ більшого та кращого світу: аби розум, призвичаєний до марності повсякденного життя, не замкнувся у надто тісних рамках і не потону в дріб'язковому...» (Т. Бернет. Філософські

старожитності). Тобто, опис (переказ, викладення) подій – це лише «тісні рамки», що обмежують глибину, багатозначність, символіку поетичного слова, концентрують увагу на зовнішньому і зрозумілому. Але у світі є багато того, що не можна виразити за допомогою слова. Цей мотив невимовності часто зустрічається у творах романтиків. Тому форма слова, образні та емоційні контрасти, музика віршу – все це «каже» більше, ніж просте лексичне значення слова.

3.1.3. Літературний твір та його переклад: вірші Джона Кітса (John Keats)

The day went away and took everything with it: Love, tenderness, lips, hands, eyes, Warm breath, dark captivity of hair, Laughter, whispering, games, affection, jokes, arguments. Everything has faded – so flowers fade in an instant. Perfection has gone from the eyes and disappeared, The vision of Beauty has gone from the hands, Delight, madness, bliss has gone. Everything disappeared – and the world is enveloped in darkness, And the holy day was replaced by the holy night, Aheady aroma spilling out of love, Weaving a canopy of darkness for voluptuousness. I read the whole book of love in the afternoon And I pray again – enter, Dream, into my house!	День проминув, а з ним – і всі його розкоші: М'яке тремтіння рук, ще м'якші перса, слів Притишеність, і шепт, і очі, з небом схожі, І стан довершений, що з хвилювання млів. Зів'яла квітка-бродь, що стільки втіх таїла! Де ж та краса тепер? Немає – й не шукай: Пішла від рук моїх, пожовкла, відлетіла, Пропала й тиха річ, тепло, горіння, рай – Все зникло з вечором, сховалося в смеркання, Коли святковий день або святкова ніч Пахущим пологом закритого Кохання Згущає сутінки для потаємних стріч, – Мені ж дарує сон за те, що я канони Йому весь день читав, за піст мій і поклони.
---	--

On the Sonnet	Сонет про сонет
If by dull rhymes our English must be chain'd, And like, Andromeda, the sonnet sweet Fetter'd, in spite of pained loveliness; Let us find out, if we must be constrain'd, Sandals more interwoven and complete To fit the naked foot of Poesy: Let us inspect the lyre, and weigh the stress Of every chord, and see what may be gain'd By ear industrious, and attention meet; Misers of sound and syllable, no less Than Midas of his coinage, let us be Jealous of dead leaves in the bay wreath crown; So, if we may not let the muse be free, She will be bound with garlands of her own.	Коли судилась рим кайданна міра І нашій мові, й музиці трудній Сонетовій, як пута, що Персей Зняв із красуні перед лігвом звіра, – Піклуймось про Поезію, чи їй Не сплетемо ладнішої обнови Для босих ніг – і в затишку ночей Доскіпуймось, чи все дарує ліра, Що пильний слух передчуває твій. Пильнуймо звук і склад – набуток цей Розкішніший, аніж Мідаса схови; Звільнім од листя жовклого вінок; Коли ж не вільна Муза, хай окови Собі із власних виплете квіток.

O Solitude! If I must with thee dwell	Сонет про самотність
O Solitude! If I must with thee dwell, Let it not be among the jumbled heap Of murky buildings; climb with me the steep, – Nature's observatory – whence the dell, Its flowery slopes, its river's crystal swell, May seem a span; let me thy vigils keep 'Mongst boughs ounselo'd, where the deer's swift leap Startles the wild bee from the fox-glove bell. But though I'll gladly trace these scenes with thee, Yet the sweet converse of an innocent mind, Whose words are images of thoughts refin'd, Is my soul's pleasure; and it sure must be Almost the highest bliss of human-kind, When to thy haunts two kindred spirits flee.	Самотносте! Якщо мені довіку Лише з тобою розміряти крок, Дай залишити цей тісний куток, Зійти на гору, просторінь велику Побачити, річок, долин без ліку, В гай занести легкий тягар думок, Де олень, перескочивши струмок, З наперстянки зганяє бджілку дику. Так любо нам удвох! Але стократ Люблю я більше від твого привіту Розмову друга тонко-розмаїту. Для з'єднаних сердець, що б'ються влад, Немає щастя, як, одбігши світу,

3.1.4. Використання кореляції текстів як засіб риторичного впливу автора на читача: Біблійні мотиви в циклі віршів Джорджа Ноеля Гордона Байрона (George Gordon Byron) «Єврейські мелодії» («Hebrew Melodies»)

Одним з риторичних засобів, який може використовувати поет (прозаїк) є включення алюзій, цитат з відомих творів у свій текст. Це надає універсального сенсу образам та мотивам, створеним ним.

All Is Vanity, Saieth the Preacher

I.

Fame, wisdom, love, and power were mine,
And health and youth possess'd me;
My goblets blush'd from every vine,
And lovely forms caress'd me;
I sunn'd my heart in beauty's eyes,
And felt my soul grow tender:
All earth can give, or mortal prize,
Was mine of regal ounselo.

II.

I strive to number o'er what days
Remembrance can discover,
Which all that life or earth displays
Would lure me to live over.
There rose no day, there roll'd no hour
Of pleasure unembitter'd;
And not a trapping deck'd my power
That gall'd not while it glitter'd.

III.

The serpent of the field, by art
And spells, is won from harming;
But that which coils around the heart,
Oh! Who hath pwer of charming?
It will not list to wisdom's lore,
Nor music's voice can lure it;
But there it stings for evermore
The soul that must endure it.

Цей вірш є поетичним **парафразом** (переказ відомого твору, або віршований переклад прозового тексту) «Книги Екклізіястовій»

Завдання: 1) прочитайте початок «Книги Екклізіястовій» і знайдіть теми, образи, мотиви, що у вірші Байрона перегукуються з цим фрагментом біблійного тексту; скажіть, як, на вашу думку, чому у вірші переважають у кількості іменні частини мови?

(З Книги Проповідника, сина Давидового, царя в Єрусалимі)

Наймарніша марнота, сказав Проповідник, наймарніша марнота, марнота усе! Яка користь людині в усім її труді, який вона робить під сонцем? Покоління відходить, й покоління приходить, а земля віковично стоїть!

І сонечко сходить, і сонце заходить, і поспішає до місця свого, де сходить воно. Віє вітер на південь, і на північ вертається, крутиться, крутиться він та й іде, і на круг свій вертається вітер... Всі потоки до моря пливуть, але море воно не наповнюється: до місця, ізвідки пливуть, ті потоки вони повертаються, щоб знову плисти! Повні труду всі речі, людина сказати всього не потрапить! Не насититься баченням око, і не наповниться слуханням ухо... Що було, воно й буде, і що робилося, буде робитись воно, і немає нічого нового під сонцем!...

Буває таке, що про нього говорять: Дивись, це нове! Та воно вже було від віків, що були перед нами! Нема згадки про перше, а також про наступне, що буде, про них згадки не буде між тими, що будуть потому... Я, Проповідник, був царем над Ізраїлем в Єрусалимі.

І поклав я на серце своє, щоб шукати й досліджувати мудрістю все, що робилось під небом. Це праця тяжка, яку дав Бог для людських синів, щоб мозолитись нею. Я бачив усі справи, що чинились під сонцем: й ось усе це марнота та ловлення вітру!... Покривленого не направиш, а неіснуючого не полічиш! Говорив я був з серцем своїм та казав: Ось я велику премудрість набув, Найбільшу за всіх, що до мене над Єрусалимом були. І бачило серце моє всяку мудрість і знання. І поклав я на серце своє, щоб пізнати премудрість, і пізнати безумство й глупоту, і збагнув я, що й це все то ловлення вітру!... Бо при многості мудрости множитьс'я й клопіт, хто ж пізнання побільшує, той побільшує й біль!...

2) якою є форма оповіді в біблійному тексті та у вірші Байрона? З якою метою автором використовується форма монологу героя?

3) третя частина вірша – це зізнання героя у стражданнях, яких був позбавлений Екклізіаст; у чому полягає це страждання, чим воно викликано? Як ця частина вірша допомагає зрозуміти самого Байрона, стан його сучасника?

«My soul is dark – Oh! Quickly string...»

My soul is dark – Oh! Quickly string The harp I yet can brook to hear; And let thy gentle fingers fling Its melting murmours o'er mine ear. If in this heart a hope be dear, That sound shall charm it forth again: If in these eyes there lurk a tear, 'Twill flow, and cease to burn my brain. But bid the strain be wild and deep, Nor let thy notes of joy be first: I tell thee, minstrel, I must weep, Or else this heavy heart will burst; For it hath been by sorrow nursed, And ached in sleepless silence long; And now 'tis doomed to know the worst, And break at once – or yield to song	Мій дух як ніч. О, грай скоріш! Я ще вчуваю арфи глас, Нехай воркує жалібніш І тішить слух в останній час. Як ще надія в серці спить, Її розбудить віщий спів. Як є сльоза, вона збіжить, Поки мій мозок не згорів. Але суворо й смутно грай, Додай жалю в свій перший звук. Молю тебе, заплакать дай, Бо розпадеться серце з мук. Воно в собі терпить давно, Давно вже в ньому вщерть образ, Як не допоможе спів, воно Од мук тяжких порветься враз (переклад В. Самійленка)
--	---

«Основою для написання твору стала старозавітна історія про царя Саула та співця Давида. Саул – іудейський цар, який жив у XV столітті до н.е. Давид – пастух, котрий під час війни ізраїльтян з філістимлянами не побоявся вступити у двобій із велетнем Голіатом і переміг його не мечем, а силою духу – в ім'я Бога», – пише про цей вірш О. М. Ніколенко²⁶ і продовжує: «Існують дві версії, що прояснюють появу в царському палаці Давида: згідно з першою, його покликали як співця, щоб заспокоїти царя своїм мистецтвом, коли того тривожив злий дух; згідно з другою, Давид потрапив до палацу після перемоги над Голіа-

²⁶ Ніколенко О. М. Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло: посіб. для вчителя. Харків: РАНОК, ВЕСТА, 2003. С. 91.

том, і Саул, який позаздрив славі юнака-переможця, хотів убити його, але коли цар насолоджувався грою Давида, злий дух відступив і дух Саула просвітлився».

Завдання та запитання:

1) Як ви думаєте, чи є зустріч Саула та Давида – єдиною темою цього вірша, якщо враховувати, що Давид тут – не герой, а співець.

2) Яку концепцію мистецтва виражає у цьому вірші Байрон – чи здібне воно врятувати душу слухача?

3) Про який внутрішній стан героя йдеться? У першому вірші, до якого ми звернулися, йдеться про страждання людини, викликані тим, що «serpent ... coils around the heart». Чи не переживає герой цього вірша те ж саме? Чим, на вашу думку, може завершитися зустріч Давида та Саула?

Вальтасарове видіння (Vision of Belshazzar)

The King was on his throne, The Satraps throng'd the hall: A thousand bright lamps shone O'er that high festival. A thousand cups of gold, In Judah deem'd divine – Jehovah's vessels hold The godless Heathen's wine!	На троні цар сидить, Сьогодні учта в нього. Сатрапів тлум шумить, Горять вогні в чертогах. З Єгови чаш, давно Священних в Іудеї, Зухвало п'ють вино Язичники Халдеї.
In that same hour and hall, The fingers of a hand Came forth against the wall, And wrote as if on sand: The fingers of a man; -- A solitary hand Along the letters ran, And traced them like a wand.	Аж раптом на стіні, Скувавши страхом лиця, Неначе вся в огні, З'явилася правиця. Як на піску, вона Перстом на стіни пишні Виводить письмена Таємні та зловісні.
The monarch saw, and shook, And bade no more rejoice; All bloodless wax'd his look And tremulous his voice. 'Let the men of lore appear,	Цар скам'янів і зблід, Поник, як в бурю колос, Уста його, мов лід, Тремтить цареві голос: «Покликати волхвів!

The wisest of the earth, And expound the words of fear, Which mar our royal mirth.' Chaldea's seers are good, But here they have no skill; And the unknown letters stood Untold and awful still. And Babel's men of age Are wise and deep in lore; But now they were not sage, They saw – but knew no more. A captive in the land, A stranger and a youth, He heard the king's command, He saw that writing's truth. The lamps around were bright, The prophecy in view; He read it on that night, – The morrow proved it true. 'Belshazzar's grave is made, His kingdom pass'd away, He, in the balance weigh'd, Is light and worthless clay; The shroud his robe of state, His canopy the stone: The Mede is at his gate! The Persian on his throne!'	Хай наймудріші маги Тлумачать тайну слів, Що нам втяли розваги». Халдея іздавен Відома мудрецями, Але до тих письмен І їм бракує тями. Ось вавілонський жрець Явився між сатрапів, Та слів старий мудрець Збагнути не потрапив. Позвати цар звелів Тут бранця-чужаницю, Що й розгадав тих слів Зловісну таємницю. У розпалі забав Гримлять слова пророчі: Що він вночі сказав, Збулося все по ночі: «Загине Вавілон,— Над ним нависла кара. Могила, а не трон Чекає Валтасара. І мрець уже він сам, У савані й короні... Вже ворог біля брам, І сяде Кір на троні! (переклад Д. Паламарчука)
---	--

Валтасар був останнім правителем Вавилону. Його життя було присвячене бенкетам та плотським втіхам – тому, що розоряло його царство. Але він не звертав уваги на те, як жили його люди. Згідно легенді, під час останнього у його житті бенкету він побачив на стіні палаючий напис (ніби то пальці таємничої руки записували ці слова): «Обчислено, обчислено, зважено, поділено». Валтасар сприйняв цей напис як пророцтво і зажадав, щоб мудреці пояснили його сенс. Їм це не вдалося. Тоді покликали пророка Даниїла. Той передрік кінець

правлінню Валтасара та поділ його царства між мідянами та персами. Тієї ж ночі Валтасара було вбито.

Завдання: 1) скажіть, за допомогою яких художніх засобів поет описує учту Валтасара? Які семантичні опозиції зустрічаємо в тексті віршу?

3.1.5. Мотив як засіб посилення виразності художнього слова у романі Чарльза Діккенса (Charles John Huffam Dickens) «Домбі і син» («Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation»)

Мотив – це стійкий смисловий елемент літературного твору (це може бути і слово, яке можна визначити як ключове в опису ситуації, зовнішності персонажа, дії), що повторюється. Розкриття специфічних для того чи іншого персонажа рис за допомогою лейтмотиву (характерного для цього персонажа жесту, звичного для нього слова, якоїсь ознаки його зовнішності або поведінки) – одна з характерних ознак художньої манери Чарльза Діккенса. З одного боку, лейтмотив замінює докладний опис автором характерної для цього персонажа риси і таким чином його включення до твору змушує читача задуматися не тільки про те, що сказано, але й про підтекст. Це, безумовно, поглиблює зміст твору. Але, з іншого боку, постійна фіксація уваги читача на якійсь одній його особливості (лейтмотиві), збіднює складність образу персонажа, свідчить про незмінність його образу.

Завдання: прочитайте фрагменти роману Ч. Діккенса «Домбі та син» та визначте, які лейтмотиви пов'язані у творі з образами малюка Поля Добі, помічника Поля Домбі-старшого містера Каркера, самого Поля Домбі; визначте, чим викликано у кожному окремому випадку застосування Діккенсом лейтмотиву: його рішенням філософських проблем (життя, смерті, любові), гіперболізацією образу персонажа коли лейтмотив виконує роль метонімії, або навіть звертанням автора до гротеску.

Перший фрагмент тексту. Глава п'ята першої частини роману присвячена опису ритуалу хрещення маленького Поля Домбі. Вона також допомагає уявити лейтмотив образу його батька, Поля Домбі-старшого. Яке слово повторюється в описах людей та речей у цих

фрагментах? Спираючись на цей лейтмотив образу Поля Домбі-старшого скажіть, яка риса характеру, поведінки, ставлення до оточення Поля Домбі є головною.

...It happened to be an iron-grey autumnal day, with a shrewd east wind blowing – a day in keeping with the proceedings. Mr Dombey represented in himself the wind, the shade, and the autumn of the christening. He stood in his library to receive the company, as hard and cold as the weather; and when he looked out through the glass room, at the trees in the little garden, their brown and yellow leaves came fluttering down, as if he blighted them.

Ugh! They were black, cold rooms; and seemed to be in mourning, like the inmates of the house. The books precisely matched as to size, and drawn up in line, like soldiers, looked in their cold, hard, slippery uniforms, as if they had but one idea among them, and that was a freezer.

(...)

There they found Mr Pitt turning up his nose at a cold collation, set forth in a cold pomp of glass and silver, and looking more like a dead dinner lying in state than a social refreshment. ...

‘Mr John,’ said Mr Dombey, ‘will you take the bottom of the table, if you please? What have you got there, Mr John?’

‘I have got a cold fillet of veal here, Sir,’ replied Mr Chick, rubbing his numbed hands hard together. ‘What have you got there, Sir?’

‘This,’ returned Mr Dombey, ‘is some cold preparation of calf’s head, I think. I see cold fowls – ham – patties – salad – lobster. Miss Tox will do me the honour of taking some wine? Champagne to Miss Tox.’

There was a toothache in everything. The wine was so bitter cold that it forced a little scream from Miss Tox, which she had great difficulty in turning into a ‘Hem!’ The veal had come from such an airy pantry, that the first taste of it had struck a sensation as of cold lead to Mr Chick’s extremities. Mr Dombey alone remained unmoved. He might have been hung up for sale at a Russian fair as a specimen of a frozen gentleman...

Наступний фрагмент тексту.

Глава XVI першої частини роману містить опис останніх днів життя маленького Поля Домбі. У ній все частіше з’являються згадки про ріку. Стихія води є ключовим мотивом у створенні образу дити-

ни, приреченої своїм захворюнням на близьку смерть. Подумайте, у чому полягає міфопоетична символіка води, яку роль образ води, що рухається, грає у вирішенні філософської проблеми життя та смерті у романі Ч. Діккенса.

... His fancy had a strange tendency to wander to the river, which he knew was flowing through the great city; and now he thought how black it was, and how deep it would look, reflecting the hosts of stars – and more than all, how steadily it rolled away to meet the sea.

..His only trouble was, the swift and rapid river. He felt forced, sometimes, to try to stop it – to stem it with his childish hands – or choke its way with sand – and when he saw it coming on, resistless, he cried out! But a word from Florence, who was always at his side, restored him to himself; and leaning his poor head upon her breast, he told Floy of his dream, and smiled.

When day began to dawn again, he watched for the sun; and when its cheerful light began to sparkle in the room, he pictured to himself – pictured! He saw – the high church towers rising up into the morning sky, the town reviving, waking, starting into life once more, the river glistening as it rolled (but rolling fast as ever), and the country bright with dew. ...

By little and little, he got tired of the bustle of the day, the noise of carriages and carts, and people passing and repassing; and would fall asleep, or be troubled with a restless and uneasy sense again – the child could hardly tell whether this were in his sleeping or his waking moments – of that rushing river. ‘Why, will it never stop, Floy?’ he would sometimes ask her. ‘It is bearing me away, I think!’

But Floy could always soothe and reassure him; and it was his daily delight to make her lay her head down on his pillow, and take some rest.

(...) ‘Now lay me down,’ he said, ‘and, Floy, come close to me, and let me see you!’

Sister and brother wound their arms around each other, and the golden light came streaming in, and fell upon them, locked together.

‘How fast the river runs, between its green banks and the rushes, ‘Floy! But it’s very near the sea. I hear the waves! They always said so!’

Presently he told her the motion of the boat upon the stream was lulling him to rest. How green the banks were now, how bright the flowers

growing on them, and how tall the rushes! Now the boat was out at sea, but gliding smoothly on. And now there was a shore before him. Who stood on the bank! –

...Oh thank GOD, all who see it, for that older fashion yet, of Immortality! And look upon us, angels of young children, with regards not quite estranged, when the swift river bears us to the ocean!

Третій фрагмент тексту роману. XXII глава першої частини роману містить опис містера Каркера, завідуючого конторою, найближчого помічника містера Домбі старшого.

And although it is not among the instincts wild or domestic of the cat tribe to play at cards, feline from sole to crown was Mr Carker the Manager, as he basked in the strip of summer-light and warmth that shone upon his table and the ground as if they were a crooked dial-plate, and himself the only figure on it. With hair and whiskers deficient in colour at all times, but feebler than common in the rich sunshine, and more like the coat of a sandy tortoise-shell cat; with long nails, nicely pared and sharpened; with a natural antipathy to any speck of dirt, which made him pause sometimes and watch the falling motes of dust, and rub them off his smooth white hand or glossy linen: Mr Carker the Manager, sly of manner, sharp of tooth, soft of foot, watchful of eye, oily of tongue, cruel of heart, nice of habit, sat with a dainty steadfastness and patience at his work, as if he were waiting at a mouse's hole.

(...)

Mr Carker the Manager did a great deal of business in the course of the day, and stowed his teeth upon a great many people. In the office, in the court, in the street, and on 'Change, they glistened and bristled to a terrible extent. Five o'clock arriving, and with it Mr Carker's bay horse, they got on horseback, and went gleaming up Cheapside.

Завдання та запитання:

1) З якою твариною порівнюється містер Каркер (його рухи, його тяжіння до чистоти, звуки, які він виголошує?). Яка риса цієї тварини є головною і як на це питання допомагає відповісти зауваження про норку мишки наприкінці першого абзацу наведеного тексту, або пташки у клітці далі?

2) Яку роль грає повідомлення про таку деталь зовнішності містера Каркера як наявність у нього великої кількості білих зубів?

3) Простежте, як такий прийом як метонімія переростає у цій главі роману в провідний мотив характеристики містера Каркера. Яким є цей його лейтмотив?

3.1.6. Риторичні засоби паратексту в художній літературі. Семантика назви роману Вільяма Мейкніса Теккерея (William Makepeace Thackeray) «Ярмарок суєти. Роман без героя» («Vanity Fair: A Novel without a Hero»)

Своїм завданням Вільям Теккерей вважав показ людини такою, якою вона є насправді. При цьому він, на відміну від Ч. Діккенса, намагався запобігати як прикрас, так і сатиричної гіперболізації негативних рис своїх персонажів. Головною тезою цього письменника, автора збірки нарисів «Книга снобів, написана одним з них», роману-життєпису «Історія Пенденніса, його успіхів і злісних пригод, його друзів і його найлютіших ворогів», історичного роману з часів боротьби за сходження на престол Карла Стюарта «Історія Генрі Есмонда», були слова: «Істина не завжди приємна, але істина краще за все».

Перша назва його широко відомого роману «Ярмарок суєти» була «Нариси англійського суспільства олівцем і ручкою» («Pen and Pencil Sketches of English Society»). Остаточною стала «Ярмарок суєти. Роман без героя» («Vanity Fair: A Novel without a Hero»). Назва роману свідчить про вплив на В.Теккерея Джона Беньяна, протестантського проповідника, автора знаменитої «Подорожі паломника до Небесної країни», 1678 («The Pilgrim's Progress»), вже згаданого нами (див. підрозділ про твори Вільяма Блейка). За жанром книга Беньяна – повчальна притча. В книзі йдеться про відхід героя, Християнина від життя – «ярмарку життєвої суєти» – і наближення до Небесного граду. На ярмарку життєвої суєти, про який пише В. Теккерей, немає ні цілком позитивних, ні абсолютно негативних персонажів. Кожен з них – лялька, маріонетка, якою керує автор.

Завдання: прочитайте фрагменти передмови до роману і підтвердіть цю тезу.

BEFORE THE CURTAIN

As the manager of the Performance sits before the curtain on the boards and looks into the Fair, a feeling of profound melancholy comes over him in his survey of the bustling place. There is a great quantity of eating and drinking, making love and jilting, laughing and the contrary, smoking, cheating, fighting, dancing and fiddling; there are bullies pushing about, bucks ogling the women, knaves picking pockets, policemen on the look-out, quacks (OTHER quacks, plague take them!) bawling in front of their booths, and yokels looking up at the ounselo dancers and poor old rouged tumblers, while the light-fingered folk are operating upon their pockets behind. Yes, this is VANITY FAIR; not a moral place certainly; nor a merry one, though very noisy. (...)

What more has the Manager of the Performance to say? – To acknowledge the kindness with which it has been received in all the principal towns of England through which the Show has passed, and where it has been most favourably noticed by the respected conductors of the public Press, and by the Nobility and Gentry. He is proud to think that his Puppets have given satisfaction to the very best company in this empire. The famous little Becky Puppet has been pronounced to be uncommonly flexible in the joints, and lively on the wire; the Amelia Doll, though it has had a smaller circle of admirers, has yet been carved and dressed with the greatest care by the artist; the Dobbin Figure, though apparently clumsy, yet dances in a very amusing and natural manner; the Little Boys' Dance has been liked by some; and please to remark the richly dressed figure of the Wicked Nobleman, on which no expense has been spared, and which Old Nick will fetch away at the end of this singular performance.

And with this, and a profound bow to his patrons, the Manager retires, and the curtain rises.

LONDON, June 28, 1848

3.1.7. Семантика речі як риторичний засіб в художньому творі: Епізод з новели Р. Л. Стівенсона (Robert Louis Balfour Stevenson) «Маркхейм» («Markheim»)

Герой твору на ім'я Маркхейм приходить в лавку антиквара, як пізніше виявляється, з наміром вбити та пограбувати того, але починає

він з того, що мотивує свій прихід наміром придбати подарунок для своєї нареченої.

Завдання: прочитайте фрагмент та скажіть, яку річ пропонує Маркхейму антиквар і чому той так реагує на такий подарунок. Як він мотивує свою реакцію? Як його поведінка допомагає уявити внутрішній стан героя, який планує вбивство?

...It passed as swiftly as it came, and left no trace beyond a certain trembling of the hand that now received the glass.

«A glass», he said hoarsely, and then paused, and repeated it more clearly. «A glass? For Christmas? Surely not?»

«And why not?» cried the dealer. «Why not a glass?»

Markheim was looking upon him with an indefinable expression. «You ask me why not?» he said. «Why, look here – look in it – look at yourself! Do you like to see it? No! nor – nor any man».

The little man had jumped back when Markheim had so suddenly confronted him with the mirror; but now, perceiving there was nothing worse on hand, he chuckled. «Your future lady, sir, must be pretty hard favoured», said he.

«I ask you», said Markheim, «for a Christmas present, and you give me this – this damned reminder of years, and sins and follies – this hand-conscience! Did you mean it? Had you a thought in your mind? Tell me. It will be better for you if you do. Come, tell me about yourself. I hazard a guess now, that you are in secret a very charitable man?»

Після скоєння злочину Маркхейм намагається знайти гроші вбитого, і тут на нього чекає зустріч з незнайомцем, який провокує його на ще один злочин (таємничій незнайомець дуже добре знає не тільки про кожен вчинок героя, але й про кожен дурний його намір – і запевняє Маркхейма, що нове вбивство вже нічого не зможе змінити у його долі – настільки багато протизаконного той вже скоїв) – вбити служницю антиквара, яка може викликати поліцію після повернення, і Маркхейма заарештують.

Що обирає Маркхейм? Як його вчинок підтверджує допомагає уявити концепцію людини письменника-неоромантика Роберта Луїса Стівенсона?

Markheim steadily regarded his ounselor. «If I be condemned to evil acts», he said, «there is still one door of freedom open – I can cease from action. If my life be an ill thing, I can lay it down. Though I be, as you say truly, at the beck of every small temptation, I can yet, by one decisive gesture, place myself beyond the reach of all. My love of good is damned to barrenness; it may, and let it be! But I have still my hatred of evil; and from that, to your galling disappointment, you shall see that I can draw both energy and courage».

The features of the visitor began to undergo a wonderful and lovely change: they brightened and softened with a tender triumph, and, even as they brightened, faded and dislimned. But Markheim did not pause to watch or understand the transformation. He opened the door and went downstairs very slowly, thinking to himself. His past went soberly before him; he beheld it as it was, ugly and strenuous like a dream, random as chance-medley – a scene of defeat. Life, as he thus reviewed it, tempted him no longer; but on the farther side he perceived a quiet haven for his bark. He paused in the passage, and looked into the shop, where the candle still burned by the dead body. It was strangely silent. Thoughts of the dealer swarmed into his mind, as he stood gazing. And then the bell once more broke out into impatient clamour.

He confronted the maid upon the threshold with something like a smile. «You had better go for the police», said he: «I have killed your master».

Частина друга

3.2.1. Read the folktale and characterize the imagery world of it:

- *system of characters*
- *main / typical figures of speech*
- *the peculiarities of the pathos of the text*

Teeny-Tiny

English Folktale

Once upon a time there was a teeny-tiny woman lived in a teeny-tiny house in a teeny-tiny village. Now, one day this teeny-tiny woman put on her teeny-tiny bonnet, and went out of her teeny-tiny house to take a teeny-tiny walk. And when this teeny-tiny woman had gone a teeny- tiny way she came to a teeny-tiny gate; so the teeny-tiny woman opened the teeny-tiny

gate, and went into a teeny-tiny churchyard. And when this teeny-tiny woman had got into the teeny-tiny churchyard, she saw a teeny-tiny bone on a teeny-tiny grave, and the teeny-tiny woman said to her teeny-tiny self, «This teeny-tiny bone will make me some teeny-tiny soup for my teeny-tiny supper». So the teeny-tiny woman put the teeny-tiny bone into her teeny-tiny pocket, and went home to her teeny-tiny house.

Now when the teeny-tiny woman got home to her teeny-tiny house she was a teeny-tiny bit tired; so she went up her teeny-tiny stairs to her teeny-tiny bed, and put the teeny-tiny bone into a teeny-tiny cupboard. And when this teeny-tiny woman had been to sleep a teeny-tiny time, she was awakened by a teeny-tiny voice from the teeny-tiny cupboard, which said:

«Give me my bone!»

And this teeny-tiny woman was a teeny-tiny frightened, so she hid her teeny-tiny head under the teeny-tiny clothes and went to sleep again. And when she had been to sleep again a teeny-tiny time, the teeny-tiny voice again cried out from the teeny-tiny cupboard a teeny-tiny louder, «Give me my bone!»

This made the teeny-tiny woman a teeny-tiny more frightened, so she hid her teeny-tiny head a teeny-tiny further under the teeny-tiny clothes. And when the teeny-tiny woman had been to sleep again a teeny-tiny time, the teeny-tiny voice from the teeny-tiny cupboard said again a teeny-tiny louder,

«Give me my bone!»

And this teeny-tiny woman was a teeny-tiny bit more frightened, but she put her teeny-tiny head out of the teeny-tiny clothes, and said in her loudest teeny-tiny voice, «TAKE IT!»

3.2.2. Read the folktale and characterize the plot of it:

- ***is there any difference between fabula and plot?***
- ***what are the peculiarities of plot's structure?***

The master and his pupil

English Folktale

There was once a very learned man in the north-country who knew all the languages under the sun, and who was acquainted with all the mysteries of creation. He had one big book bound in black calf and clasped with iron,

and with iron corners, and chained to a table which was made fast to the floor; and when he read out of this book, he unlocked it with an iron key, and none but he read from it, for it contained all the secrets of the spiritual world. It told how many angels there were in heaven, and how they marched in their ranks, and sang in their quires, and what were their several functions, and what was the name of each great angel of might. And it told of the demons, how many of them there were, and what were their several powers, and their labours, and their names, and how they might be summoned, and how tasks might be imposed on them, and how they might be chained to be as slaves to man.

Now the master had a pupil who was but a foolish lad, and he acted as servant to the great master, but never was he suffered to look into the black book, hardly to enter the private room.

One day the master was out, and then the lad, as curious as could be, hurried to the chamber where his master kept his wondrous apparatus for changing copper into gold, and lead into silver, and where was his mirror in which he could see all that was passing in the world, and where was the shell which when held to the ear whispered all the words that were being spoken by anyone the master desired to know about. The lad tried in vain with the crucibles to turn copper and lead into gold and silver – he looked long and vainly into the mirror; smoke and clouds passed over it, but he saw nothing plain, and the shell to his ear produced only indistinct murmurings, like the breaking of distant seas on an unknown shore. «I can do nothing», he said; «as I don't know the right words to utter, and they are locked up in yon book».

He looked round, and, see! the book was unfastened; the master had forgotten to lock it before he went out. The boy rushed to it, and unclosed the volume. It was written with red and black ink, and much of it he could not understand; but he put his finger on a line and spelled it through.

At once the room was darkened, and the house trembled; a clap of thunder rolled through the passage and the old room, and there stood before him a horrible, horrible form, breathing fire, and with eyes like burning lamps. It was the demon Beelzebub, whom he had called up to serve him.

«Set me a task!» said he, with a voice like the roaring of an iron furnace.

The boy only trembled, and his hair stood up.

«Set me a task, or I shall strangle thee!»

But the lad could not speak. Then the evil spirit stepped towards him, and putting forth his hands touched his throat. The fingers burned his flesh. «Set me a task!»

«Water yon flower», cried the boy in despair, pointing to a geranium which stood in a pot on the floor. Instantly the spirit left the room, but in another instant he returned with a barrel on his back, and poured its contents over the flower; and again and again he went and came, and poured more and more water, till the floor of the room was ankle-deep.

«Enough, enough!» gasped the lad; but the demon heeded him not; the lad didn't know the words by which to send him away, and still he fetched water.

It rose to the boy's knees and still more water was poured. It mounted to his waist, and Beelzebub still kept on bringing barrels full. It rose to his armpits, and he scrambled to the table-top. And now the water in the room stood up to the window and washed against the glass, and swirled around his feet on the table. It still rose; it reached his breast. In vain he cried; the evil spirit would not be dismissed, and to this day he would have been pouring water, and would have drowned all Yorkshire. But the master remembered on his journey that he had not locked his book, and therefore returned, and at the moment when the water was bubbling about the pupil's chin, rushed into the room and spoke the words which cast Beelzebub back into his fiery home.

3.2.3. Read a folktale and characterize:

– ***the main allegories***

– ***the peculiarities of the form of the text***

Mouse and Mouser

English Folktale

The Mouse went to visit the Cat, and found her sitting behind the hall door, spinning.

MOUSE. What are you doing, my lady, my lady, What are you doing, my lady?

CAT (*sharply*). I'm spinning old breeches, good body, good body I'm spinning old breeches, good body.

MOUSE. Long may you wear them, my lady, my lady, Long may you wear them, my lady.

CAT (*gruffly*). I'll wear 'em and tear 'em, good body, good body. I'll wear 'em and tear 'em, good body.

MOUSE. I was sweeping my room, my lady, my lady, I was sweeping my room, my lady.

CAT. The cleaner you'd be, good body, good body, The cleaner you'd be, good body.

MOUSE. I found a silver sixpence, my lady, my lady, I found a silver sixpence, my lady.

CAT. The richer you were, good body, good body, The richer you were, good body.

MOUSE. I went to the market, my lady, my lady, I went to the market, my lady.

CAT. The further you went, good body, good body The further you went, good body.

MOUSE. I bought me a pudding, my lady, my lady, I bought me a pudding, my lady.

CAT (*snarling*). The more meat you had, good body, good body, The more meat you had, good body.

MOUSE. I put it in the window to cool, my lady, I put it in the window to cool.

CAT. (*sharply*). The faster you'd eat it, good body, good body, The faster you'd eat it, good body.

MOUSE (*timidly*). The cat came and ate it, my lady, my lady, The cat came and ate it, my lady.

CAT (*pouncingly*). And I'll eat you, good body, good body, And I'll eat you, good body.

(*Springs upon the mouse and kills it.*)

3.2.4. Read the fables and analyze:

- similarities and differences of the structure of the texts (plot and its elements, conflict)***
- systems of characters and their motivation in the fables***
- the way of moral expressed (its presentation and representing strategy in the texts)***

The Cat-Maiden

The gods were once disputing whether it was possible for a living being to change its nature. Jupiter said «Yes», but Venus said «No». So, to try the question, Jupiter turned a Cat into a Maiden, and gave her to a young man for a wife. The wedding was duly performed and the young couple sat down to the wedding-feast. «See», said Jupiter, to Venus, «how becomingly she behaves. Who could tell that yesterday she was but a Cat? Surely her nature is changed?»

«Wait a minute», replied Venus, and let loose a mouse into the room. No sooner did the bride see this than she jumped up from her seat and tried to pounce upon the mouse. «Ah, you see», said Venus.

«Nature will win out».

The Boy who cried «Wolf»

There was once a young Shepherd Boy who tended his sheep at the foot of a mountain near a dark forest. It was rather lonely for him all day, so he thought upon a plan by which he could get a little company and some excitement. He rushed down towards the village calling out «Wolf, Wolf», and the villagers came out to meet him, and some of them stopped with him for a considerable time. This pleased the boy so much that a few days afterwards he tried the same trick, and again the villagers came to his help. But shortly after this a Wolf actually did come out from the forest, and began to worry the sheep, and the boy of course cried out «Wolf, Wolf», still louder than before. But this time the villagers, who had been fooled twice before, thought the boy was again deceiving them, and nobody stirred to come to his help. So the Wolf made a good meal off the boy's flock, and when the boy complained, the wise man of the village said:

«A liar will not be believed, even when he speaks the truth».

3.2.5. Read two openings of the literary texts. Analyze the similarities and peculiarities of them.

Focus on:

- *the tone*
- *the role of artistic details*
- *genre and its features*

– *the type of characters and their role in the openings and in the texts in general*

Macbeth (W. Shakespeare)

ACT I

SCENE I. A desert place.

Thunder and lightning. Enter three Witches

First Witch

When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?

Second Witch

When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.

Third Witch

That will be ere the set of sun.

First Witch

Where the place?

Second Witch

Upon the heath.

Third Witch

There to meet with Macbeth.

First Witch

I come, Graymalkin!

Second Witch

Paddock calls.

Third Witch

Anon.

ALL

Fair is foul, and foul is fair:
Hover through the fog and filthy air.

Exeunt

Wuthering Heights (E. Bronte)

CHAPTER I

1801. – I have just returned from a visit to my landlord – the solitary neighbour that I shall be troubled with. This is certainly a beautiful country! In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's heaven: and Mr. Heathcliff and I are such a suitable pair to divide the desolation between us. A capital fellow! He little imagined how my heart warmed towards him when I beheld his black eyes withdraw so suspiciously under their brows, as I rode up, and when his fingers sheltered themselves, with a jealous resolution, still further in his waistcoat, as I announced my name.

‘Mr. Heathcliff?’ I said.

A nod was the answer.

‘Mr. Lockwood, your new tenant, sir. I do myself the honour of calling as soon as possible after my arrival, to express the hope that I have not inconvenienced you by my perseverance in soliciting the occupation of Thrushcross Grange: I heard yesterday you had had some thoughts – ‘

‘Thrushcross Grange is my own, sir,’ he interrupted, wincing. ‘I should not allow any one to inconvenience me, if I could hinder it – walk in!’

The ‘walk in’ was uttered with closed teeth, and expressed the sentiment, ‘Go to the Deuce:’ even the gate over which he leant manifested no sympathising movement to the words; and I think that circumstance determined me to accept the invitation: I felt interested in a man who seemed more exaggeratedly reserved than myself. (...).

3.2.6. Read the text and focus on analyzing the place and its role in the episode. What are the functions of it? Senses and Sensibilities (J. Austen)

The family of Dashwood had been long settled in Sussex. Their estate was large, and their residence was at Norland Park, in the centre of their property, where for many generations, they had lived in so respectable a manner as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance. The late owner of this estate was a single man, who lived to a very advanced age, and who for many years of his life had a constant companion and housekeeper in his sister. But her death, which happened ten

years before his own, produced a great alteration in his home; for to supply her loss, he invited and received into his house the family of his nephew, Mr. Henry Dashwood, the legal inheritor of the Norland estate, and the person to whom he intended to bequeath it. In the society of his nephew and niece, and their children, the old gentleman's days were comfortably spent. His attachment to them all increased. The constant attention of Mr. and Mrs. Henry Dashwood to his wishes, which proceeded not merely from interest, but from goodness of heart, gave him every degree of solid comfort which his age could receive; and the cheerfulness of the children added a relish to his existence.

3.2.7. Read the text and focus on analyzing the narrative time and its role in the episode. What are the functions of it? Waverley (Sir W. Scott)

Sir Everard Waverley received this intimation with a mixture of feelings. At the period of the Hanoverian succession he had withdrawn from Parliament, and his conduct, in the memorable year 1715, had not been altogether unsuspected. There were reports of private musters of tenants and horses in Waverley-Chase by moonlight, and of cases of carbines and pistols purchased in Holland, and addressed to the Baronet, but intercepted by the vigilance of a riding officer of the excise, who was afterwards tossed in a blanket on a moonless night, by an association of stout yeomen, for his officiousness. Nay, it was even said, that at the arrest of Sir William Wyndham, the leader of the Tory party, a letter from Sir Everard was found in the pocket of his night-gown. But there was no overt act which an attainder could be founded on; and government, contented with suppressing the insurrection of 1715, felt it neither prudent nor safe to push their vengeance further than against those unfortunate gentlemen who actually took up arms.

3.2.8. Read the text and focus on setting.

- ***what the elements of it are there in the text and how do they coincide?***
- ***what is the role of the setting in this imagery world?***
- ***what is the most important in creating this setting?***

A White Heron (Sarah Orne Jewett)

All night the door of the little house stood open and the whippoorwills came and sang upon the very step. The young sportsman and his old hostess

were sound asleep, but Sylvia's great design kept her broad awake and watching. She forgot to think of sleep. The short summer night seemed as long as the winter darkness, and at last when the whippoorwills ceased, and she was afraid the morning would after all come too soon, she stole out of the house and followed the pasture path through the woods, hastening toward the open ground beyond, listening with a sense of comfort and companionship to the drowsy twitter of a half-awakened bird, whose perch she had jarred in passing. Alas, if the great wave of human interest which flooded for the first time this dull little life should sweep away the satisfactions of an existence heart to heart with nature and the dumb life of the forest!

There was the huge tree asleep yet in the paling moonlight, and small and silly Sylvia began with utmost bravery to mount to the top of it, with tingling, eager blood coursing the channels of her whole frame, with her bare feet and fingers, that pinched and held like bird's claws to the monstrous ladder reaching up, up, almost to the sky itself. First she must mount the white oak tree that grew alongside, where she was almost lost among the dark branches and the green leaves heavy and wet with dew; a bird fluttered off its nest, and a red squirrel ran to and fro and scolded pettishly at the harmless housebreaker. Sylvia felt her way easily. She had often climbed there, and knew that higher still one of the oak's upper branches chafed against the pine trunk, just where its lower boughs were set close together. There, when she made the dangerous pass from one tree to the other, the great enterprise would really begin.

She crept out along the swaying oak limb at last, and took the daring step across into the old pine-tree. The way was harder than she thought; she must reach far and hold fast, the sharp dry twigs caught and held her and scratched her like angry talons, the pitch made her thin little fingers clumsy and stiff as she went round and round the tree's great stem, higher and higher upward. The sparrows and robins in the woods below were beginning to wake and twitter to the dawn, yet it seemed much lighter there aloft in the pine-tree, and the child knew she must hurry if her project were to be of any use.

The tree seemed to lengthen itself out as she went up, and to reach farther and farther upward. It was like a great main-mast to the voyaging earth; it must truly have been amazed that morning through all its

ponderous frame as it felt this determined spark of human spirit wending its way from higher branch to branch. Who knows how steadily the least twigs held themselves to advantage this light, weak creature on her way! The old pine must have loved his new dependent. More than all the hawks, and bats, and moths, and even the sweet voiced thrushes, was the brave, beating heart of the solitary gray-eyed child. And the tree stood still and frowned away the winds that June morning while the dawn grew bright in the east.

Sylvia's face was like a pale star, if one had seen it from the ground, when the last thorny bough was past, and she stood trembling and tired but wholly triumphant, high in the tree-top. Yes, there was the sea with the dawning sun making a golden dazzle over it, and toward that glorious east flew two hawks with slow-moving pinions. How low they looked in the air from that height when one had only seen them before far up, and dark against the blue sky. Their gray feathers were as soft as moths; they seemed only a little way from the tree, and Sylvia felt as if she too could go flying away among the clouds. Westward, the woodlands and farms reached miles and miles into the distance; here and there were church steeples, and white villages, truly it was a vast and awesome world...

3.2.9. Read the sonnet. Analyze.

- ***the peculiarities of its structure***
- ***the main images***
- ***the system of motifs***

Holy Sonnets: Death, be not proud (J. Donne)

Death, be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for thou art not so;
For those whom thou think'st thou dost overthrow
Die not, poor Death, nor yet canst thou kill me.
From rest and sleep, which but thy pictures be,
Much pleasure; then from thee much more must flow,
And soonest our best men with thee do go,
Rest of their bones, and soul's delivery.
Thou art slave to fate, chance, kings, and desperate men,
And dost with poison, war, and sickness dwell,
And poppy or charms can make us sleep as well

And better than thy stroke; why swell'st thou then?
One short sleep past, we wake eternally
And death shall be no more; Death, thou shalt die.

**3.2.10. Find and analyze figures of speech in the poem. Ozymandias
(P. B. Shelley)**

I met a traveler from an antique land
Who said: two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
half sunk, a shattered visage lies, whose frown
And wrinkled lip and sneer of cold command
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed;
And on the pedestal these words appear
«My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye mighty, and despair!»
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sand stretch far away.

3.2.11. Read the poem and study the setting of it:

- **main elements of the setting**
- **the role of the setting in the poem**
- **the influence of the setting on the genre and narration of the poem**

England in 1819 (P. B. Shelley)

An old, mad, blind, despised, and dying king, –
Princes, the dregs of their dull race, who flow
Through public scorn, – mud from a muddy spring, –
Rulers who neither see, nor feel, nor know,
But leech-like to their fainting country cling,
Till they drop, blind in blood, without a blow, –
A people starved and stabbed in the untilled field, –
An army, which liberticide and prey

Makes as a two-edged sword to all who wield, –
Golden and sanguine laws which tempt and slay;
Religion Christless, Godless – a book sealed;
A Senate, – Time's worst statute unrepealed, –
Are graves, from which a glorious Phantom may
Burst, to illumine our tempestuous day.

3.2.12. Read the poem and state the cultural epoch of the artefact.

– ***what are the signs of this cultural epoch?***

– ***in which way are they represented in the text?***

Constancy to an Ideal Object (S. T. Coleridge)

Since all that beat about in Nature's range,
Or veer or vanish; why should'st thou remain
The only constant in a world of change,
O yearning Thought! that liv'st but in the brain?
Call to the Hours, that in the distance play,
The faery people of the future day –
Fond Thought! not one of all that shining swarm
Will breathe on thee with life-enkindling breath,
Till when, like strangers shelt'ring from a storm,
Hope and Despair meet in the porch of Death!
Yet still thou haunt'st me; and though well I see,
She is not thou, and only thou are she,
Still, still as though some dear embodied Good,
Some living Love before my eyes there stood
With answering look a ready ear to lend,
I mourn to thee and say – 'Ah! loveliest friend!
That this the meed of all my toils might be,
To have a home, an English home, and thee!'
Vain repetition! Home and Thou are one.
The peacefull'st cot, the moon shall shine upon,
Lulled by the thrush and wakened by the lark,
Without thee were but a becalméd bark,
Whose Helmsman on an ocean waste and wide

Sits mute and pale his mouldering helm beside.
And art thou nothing? Such thou art, as when
The woodman winding westward up the glen
At wintry dawn, where o'er the sheep-track's maze
The viewless snow-mist weaves a glist'ning haze,
Sees full before him, gliding without tread,
An image with a glory round its head;
The enamoured rustic worships its fair hues,
Nor knows he makes the shadow, he pursues!

3.2.13. Read the text and analyze the image of the city:

- *state the main figures of speech*
- *what is the role of rhetoric questions?*
- *are there any symbols and if so, what are their functions?*

Jerusalem (W. Blake)

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?

And did the Countenance Divine
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here
Among these dark Satanic mills?

Bring me my bow of burning gold:
Bring me my arrows of desire:
Bring me my spear: O clouds unfold!
Bring me my chariot of fire.

I will not cease from mental fight,
Nor shall my sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant land.

3.2.14. Read the text and state the main image. Analyze it and the means of creating it. London (W. Blake)

I wandered through each chartered street,
Near where the chartered Thames does flow,
A mark in every face I meet,
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every man,
In every infant's cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forged manacles I hear:

How the chimney-sweeper's cry
Every blackening church appals,
And the hapless soldier's sigh
Runs in blood down palace-walls.

But most, through midnight streets I hear
How the youthful harlot's curse
Blasts the new-born infant's tear,
And blights with plagues the marriage-hearse.

3.2.15. Read the poem and focus on:

- ***the features of the genre***
- ***peculiarities of the imagery world***
- ***typical figures of speech***

Beat! Beat! Drums! (W. Whitman)

Beat! beat! drums! – blow! bugles! blow!

Through the windows – through doors – burst like a ruthless force,
Into the solemn church, and scatter the congregation,
Into the school where the scholar is studying,
Leave not the bridegroom quiet – no happiness must he have now with
his bride,

Nor the peaceful farmer any peace, ploughing his field or gathering his
grain,

So fierce you whirr and pound you drums – so shrill you bugles blow.

Beat! beat! drums! – blow! bugles! blow!
 Over the traffic of cities – over the rumble of wheels in the streets;
 Are beds prepared for sleepers at night in the houses? no sleepers must
 sleep in those beds,
 No bargainers' bargains by day – no brokers or speculators – would
 they continue?
 Would the talkers be talking? would the singer attempt to sing?
 Would the lawyer rise in the court to state his case before the judge?
 Then rattle quicker, heavier drums – you bugles wilder blow.

 Beat! beat! drums! – blow! bugles! blow!
 Make no parley – stop for no expostulation,
 Mind not the timid – mind not the weeper or prayer,
 Mind not the old man beseeching the young man,
 Let not the child's voice be heard, nor the mother's entreaties,
 Make even the trestles to shake the dead where they lie awaiting the
 hearses,
 So strong you thump O terrible drums – so loud you bugles blow.

3.2.16. Read the text and analyze its structure. Pay attention to the traits of intertext and state them if possible. *Twinkle, twinkle, little bat!* (L.Carroll)

«– it was at the great concert given by the
 Queen of Hearts, and I had to sing
 `Twinkle, twinkle, little bat!
 How I wonder what you're at!
 'You know the song, perhaps?»
 «I've heard something like it,» said Alice.
 «It goes on, you know», the Hatter continued,
 «in this way: –`Up above the world you fly,
 Like a teatray in the sky.
 Twinkle, twinkle –'»

3.2.17. Read the episode.

- *what is the idea of it?*
- *what are the peculiarities of the narrative of the text?*
- *the features of which genres can be observed in it?*

Frankenstein or The Modern Prometheus (M. W. Shelley)

CHAPTER VII.

On my return, I found the following letter from my father: –

To V. FRANKENSTEIN.

«MY DEAR VICTOR,

You have probably waited impatiently for a letter to fix the date of your return to us; and I was at first tempted to write only a few lines, merely mentioning the day on which I should expect you. But that would be a cruel kindness, and I dare not do it. What would be your surprise, my son, when you expected a happy and gay welcome, to behold, on the contrary, tears and wretchedness? And how, Victor, can I relate our misfortune? Absence cannot have rendered you callous to our joys and griefs; and how shall I inflict pain on an absent child? I wish to prepare you for the woeful news, but I know it is impossible; even now your eye skims over the page, to seek the words which are to convey to you the horrible tidings».

«William is dead! – that sweet child, whose smiles delighted and warmed my heart, who was so gentle, yet so gay! Victor, he is murdered!»

«I will not attempt to console you; but will simply relate the circumstances of the transaction».

«Last Thursday (May 7th) I, my niece, and your two brothers, went to walk in Plainpalais. The evening was warm and serene, and we prolonged our walk farther than usual. It was already dusk before we thought of returning; and then we discovered that William and Ernest, who had gone on before, were not to be found. We accordingly rested on a seat until they should return. Presently Ernest came, and inquired if we had seen his brother: he said, that they had been playing together, that William had run away to hide himself, and that he vainly sought for him, and afterwards waited for him a long time, but that he did not return».

«This account rather alarmed us, and we continued to search for him until night fell, when Elizabeth conjectured that he might have returned to the house. He was not there. We returned again, with torches; for I could not rest, when I thought that my sweet boy had lost himself, and was exposed to all the damps and dews of night: Elizabeth also suffered extreme anguish. About five in the morning I discovered my lovely boy, whom the night before I had seen blooming and active in health, stretched on the grass livid and motionless: the print of the murderer's finger was on his neck».

«He was conveyed home, and the anguish that was visible in my countenance betrayed the secret to Elizabeth. She was very earnest to see the corpse. At first I attempted to prevent her; but she persisted, and entering the room where it lay, hastily examined the neck of the victim, and clasping her hands exclaimed, ‘O God! I have murdered my darling infant!’»

«She fainted, and was restored with extreme difficulty. When she again lived, it was only to weep and sigh. She told me, that that same evening William had teased her to let him wear a very valuable miniature that she possessed of your mother. This picture is gone, and was doubtless the temptation which urged the murderer to the deed. We have no trace of him at present, although our exertions to discover him are unremitted; but they will not restore my beloved William».

«Come, dearest Victor; you alone can console Elizabeth. She weeps continually, and accuses herself unjustly as the cause of his death; her words pierce my heart. We are all unhappy; but will not that be an additional motive for you, my son, to return and be our comforter? Your dear mother! Alas, Victor! I now say, Thank God she did not live to witness the cruel, miserable death of her youngest darling!»

«Come, Victor; not brooding thoughts of vengeance against the assassin, but with feelings of peace and gentleness, that will heal, instead of festering the wounds of our minds. Enter the house of mourning, my friend, but with kindness and affection for those who love you, and not with hatred for your enemies».

«Your affectionate and afflicted father,
ALPHONSE FRANKENSTEIN».

«Geneva, May 12th, 17—.»

3.2.18. Read the text.

- *what is the main purpose of the preface here?*
- *analyze the narrator in the text*

David Copperfield (Ch. Dickens)

PREFACE TO 1850 EDITION

I do not find it easy to get sufficiently far away from this Book, in the first sensations of having finished it, to refer to it with the composure which this formal heading would seem to require. My interest in it, is so recent and

strong; and my mind is so divided between pleasure and regret – pleasure in the achievement of a long design, regret in the separation from many companions – that I am in danger of wearying the reader whom I love, with personal confidences, and private emotions.

Besides which, all that I could say of the Story, to any purpose, I have endeavoured to say in it.

It would concern the reader little, perhaps, to know, how sorrowfully the pen is laid down at the close of a two-years' imaginative task; or how an Author feels as if he were dismissing some portion of himself into the shadowy world, when a crowd of the creatures of his brain are going from him forever. Yet, I have nothing else to tell; unless, indeed, I were to confess (which might be of less moment still) that no one can ever believe this Narrative, in the reading, more than I have believed it in the writing.

Instead of looking back, therefore, I will look forward. I cannot close this Volume more agreeably to myself, than with a hopeful glance towards the time when I shall again put forth my two green leaves once a month, and with a faithful remembrance of the genial sun and showers that have fallen on these leaves of David Copperfield, and made me happy.

London, October, 1850.

3.2.19. Read the monologue and focus on analyzing the images of the characters:

- ***Dorian Gray***
- ***Basil Hallward***
- ***Art and Time***

The Picture of Dorian Gray (O. Wilde)

«He is all my art to me now. I sometimes think, Harry, that there are only two eras of any importance in the history of the world. The first is the appearance of a new medium for art, and the second is the appearance of a new personality for art also. What the invention of oil-painting was to the Venetians, the face of Antinoüs was to late Greek sculpture, and the face of Dorian Gray will some day be to me. It is not merely that I paint from him, draw from him, model from him. Of course I have done all that. He has stood as Paris in dainty armor, and as Adonis with huntsman's cloak and polished boar-spear. Crowned with heavy lotus-blossoms, he has sat on the

prow of Adrian's barge, looking into the green, turbid Nile. He has leaned over the still pool of some Greek woodland, and seen in the water's silent silver the wonder of his own beauty. But he is much more to me than that. I won't tell you that I am dissatisfied with what I have done of him, or that his beauty is such that art cannot express it. There is nothing that art cannot express, and I know that the work I have done since I met Dorian Gray is good work, is the best work of my life. But in some curious way—I wonder will you understand me?—his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now re-create life in a way that was hidden from me before. 'A dream of form in days of thought,' – who is it who says that? I forget; but it is what Dorian Gray has been to me. The merely visible presence of this lad, – for he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty, – his merely visible presence, – ah! I wonder can you realize all that that means? Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in itself all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body, – how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is bestial, an ideality that is void. Harry! Harry! if you only knew what Dorian Gray is to me! You remember that landscape of mine, for which Agnew offered me such a huge price, but which I would not part with? It is one of the best things I have ever done. And why is it so? Because, while I was painting it, Dorian Gray sat beside me».

3.2.20. Read the poem. And analyze:

- ***the main figures of speech and their role***
- ***the merge of genres and their traits and the uniqueness of style***
- ***the specific setting***

Serenade (For Music) (O. Wilde)

The western wind is blowing fair
Across the dark Aegean sea,
And at the secret marble stair
My Tyrian galley waits for thee.
Come down! the purple sail is spread,
The watchman sleeps within the town,

O leave thy lily-flowered bed,
O Lady mine come down, come down!
She will not come, I know her well,
Of lover's vows she hath no care,
And little good a man can tell
Of one so cruel and so fair.
True love is but a woman's toy,
They never know the lover's pain,
And I who loved as loves a boy
Must love in vain, must love in vain.
O noble pilot, tell me true,
Is that the sheen of golden hair?
Or is it but the tangled dew
That binds the passion-flowers there?
Good sailor come and tell me now
Is that my Lady's lily hand?
Or is it but the gleaming prow,
Or is it but the silver sand?
No! no! 'tis not the tangled dew,
'Tis not the silver-fretted sand,
It is my own dear Lady true
With golden hair and lily hand!
O noble pilot, steer for Troy,
Good sailor, ply the labouring oar,
This is the Queen of life and joy
Whom we must bear from Grecian shore!
The waning sky grows faint and blue,
It wants an hour still of day,
Aboard! aboard! my gallant crew,
O Lady mine, away! away!
O noble pilot, steer for Troy,
Good sailor, ply the labouring oar,
O loved as only loves a boy!
O loved foreverever more!

ТЕСТИ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Як називається розповідь про богів, духів, героїв, надприродні сили, за допомогою якої створюється уявлення про світ, інтерпретуються природні і суспільні явища?

- а) релігія;
- б) міф;
- в) фольклор;
- г) архетип

2. Яким розміром складено поеми Гомера?

- а) ямбом;
- б) дактилем;
- в) гекзаметром;
- г) анапестом

3. Який твір античної літератури починається таким зачином: «Гнів оспівай, о богине, Ахілла, сина Пелея...»?

- а) «Одіссея»;
- б) «Іліада»;
- в) «Енеїда»;
- г) «Прометей прикутий»

4. Про що розповідається у поемі «Іліада»?

- а) про облогу ахейськими (грецькими) героями малоазійського міста Троя;
- б) про будівництво міста Троя;
- в) про боротьбу мешканців міста Троя з чудовиськами;
- г) про ідилічне життя міста Іліон

5. Що сталося зі супутниками Одиссея на острові Кірки?

- а) вони отруїлися та відправилися у царство Аїда;
- б) вони перетворилися на свиней;
- в) вони захопили владу над островом;
- г) вони зустрілися з кіклопом Поліфемом та перемогли його.

6. Яке змагання запропонував Одисей, повернувшись на Итаку, чоловікам, що хотіли одружитися з Пенелопою?

- а) стрільба із його лука;
- б) рукопашний бій;
- в) полювання на лева;
- г) відгадування загадок.

7. Хто є автором трагедії «Прометей прикутий»?

- а) Есхіл;
- б) Публій Вергілій Марон;
- в) Гомер;
- г) Рабле.

8. Кого з героїв кохала цариця Дідона, і в якому творі йдеться про це кохання?

- а) Ахілла, героя «Іліади»;
- б) Одиссея, героя «Одіссеї»;
- в) Прометея, героя «Прометея прикутого»;
- г) Енея, героя «Енеїди»

9. Скільки рядків у рубаї?

- а) дві;
- б) шість;
- в) три;
- г) чотири

10. Хто є автором цього рубаї: «У кого кожний день в запасі пів коржа, / У кого свій садок і хата не чужа, / Хто в рабстві не родивсь і сам рабів не має, / У того світлий зір і радісна душа»?

- а) Петрарка;
- б) Софокл;
- в) Омар Хайям;
- г) Шекспір.

11. У який битві гинуть герої «Пісні про Роланда»?

- а) з маврами;

- б) з кельтами;
- в) з скіфами;
- г) з чудовиськами.

12. Чому Данте назвав свій твір («Божественна комедія») «комедією»?

- а) тому, що його написано не вченою латиною, а народною мовою, а також тому, що він починається сумно, а закінчується щасливо;
- б) тому, що в ньому багато смішного;
- в) тому, що в ньому у центрі уваги – недоліки людини;
- г) тому, що тема цього твору – проза життя людини.

13. Хто є автором твору, який починається мотивом блукання героя у лісі («На півшляху свого земного світу / Я трапив у похмурий ліс густий, / Бо стежку втратив, млою оповиту...»)?

- а) Данте;
- б) Боккаччо;
- в) Шекспір;
- г) Софокл.

14. Як називається віршована строфа, яка була уперше застосована у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі?

- а) дістіх;
- б) катрен;
- в) терцина;
- г) сонет.

15. До якої доби належить творчість Й. В. Гете?

- а) Середньовіччя;
- б) Просвітництво;
- в) Відродження;
- г) Романтизм.

16. До якої доби належить творчість Сервантеса?

- а) Середньовіччя;
- б) Просвітництво;

- в) Відродження;
- г) Романтизм.

17. Кому з літературних героїв належать ці слова: «Століття розхиталося; і найпоганіше, / Що я народжений відновити його!»?

- а) Роланду;
- б) Ромео;
- в) Гамлету;
- г) Прометею.

18. Назву якої країни пропущено у цих словах Гамлета, героя трагедії У. Шекспіра: «Весь світ – в'язниця з безліччю затворів, темниць і підземель, причому – одна з гірших»?

- а) Данія;
- б) Італія;
- в) Іспанія;
- г) Німеччина.

19. Які дві реальності існують в романі Сервантеса «Вигадливий гідальго Дон Кіхот Ламанчський»?

- а) реальний світ та потойбічний світ;
- б) провінція з убогим населенням та столичний світ аристократів;
- в) реальна провінція Ламанча з її безлюдними просторами та бідними заїжджими дворами та уява Дон Кіхота, де ця реальність героїзована та ушляхетнена;
- г) матеріальний світ людей та світ містичних пошуків Дон Кіхота.

20. До якого художнього напрямку належить «Життя – це сон» Педро Кальдерона?

- а) бароко;
- б) класицизм;
- в) символізм;
- г) романтизм.

21. Для якого літературно-мистецького напрямку характерні орієнтація на античну літературу, нормативність правил (напри-

клад, правило трьох єдностей у драматургії – місця, часу, дії), чітка регламентація жанрів, героїв, стилю тощо?

- а) романтизму;
- б) бароко;
- в) класицизму;
- г) реалізму.

22. Яка з цих ідей є провідною для доби Просвітництва?

- а) віра в перетворюючу силу розуму;
- б) віра в обумовленість долі людини Абсолютною ідеєю;
- в) абсолютний розлад людини з дійсністю;
- г) здійснення бажань можна досягнути за допомогою духів.

23. Яка сюжетна модель є головною у «Мандрах Гуллівера» Дж. Свіфта?

- а) невідповідність певних умов життя вимогам здорового глузду;
- б) випробування людини, яка втілює у собі вищі вимоги розуму;
- в) панування розуму, який спроможний пізнати сутність світу;
- г) рокова приреченість людини на підпорядкування обставинам.

24. У чому полягає сутність прийому «очуднення», яким широко користувався Дж. Свіфт у своїй творчості?

- а) те, про що мріє автор, як і більшість його читачів, зображується як існуюче насправді;
- б) загальнопоширене і звичайне для всіх явище виводиться як гідне подиву;
- в) для створення художнього образу використовуються гіпербола й гротеск;
- г) форма (що думають про людину, явище, відношення, або якою людина намагається здаватися) не відповідає змісту (яким є реальний характер людини, явища, відношень).

25. Якою манією був одержимим купець пан Журден в комедії Ж.-Б. Мольєра?

- а) стати поетом;
- б) одержати титул дворянина;

- в) одружитися;
- г) досягнути фантастичного багатства.

26. Кому належить цей апофеоз нескінченного в людині: «Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них»?

- а) Гамлету, герою Шекспіра;
- б) Дон Кіхоту, герою Сервантеса;
- в) Фаусту, герою Гете;
- г) Гулліверу, герою Свіфта.

27. Який твір обрано текстом гімну Євросоюзу і Ради Європи?

- а) «Прометей» Дж. Г. Байрона;
- б) «Травнева пісня» Й. В. Гете;
- в) «До радості» Ф. Шиллера;
- г) «Ода до молодості» А. Міцкевича.

28. З ким Фауст у трагедії Гете заключив угоду?

- а) з Асмодеєм;
- б) з Мефістофелем;
- в) з Агасфером;
- в) з Зевсом.

29. Яке тлумачення грецького «Логос» обирає Фауст як вище за все і він підставляє його замість «Слово» у висловлюванні «Спочатку було...»:

- а) Думка;
- б) Сила;
- в) Почуття;
- г) Діло.

30. На якому протиборстві побудовано баладу Й.В. Гете «Вільшаний король»?

- а) здорового глузду батька та наївної уяви дитини;
- б) людини та природи;
- в) людини та потойбічного;
- г) деспотії батька та жаги свободи дитини.

31. Прокоментуйте опис природи у вірші Й. В. Гете «Травнева пісня»:

- а) поет вирішує філософську проблему відношень людини з природою;
- б) поет осмислює та відтворює раціонально впорядковану панорамність, певну ландшафтність природи;
- в) поет переносить на природу свій радісний настрій і таким чином витворює власний автопортрет;
- г) поет сумує про відчуження від гармонійної природи.

32. Який художній прийом використовує Ф. Шиллер у наступних строках віршу «До радості»:

**Йдіть усі, хто зве своєю
В світі душу хоч одну!
Хто ж весь вік черствів душею –
Йди у іншу сторону.**

- а) анафора;
- б) гіпербола;
- в) метафора;
- г) антитеза.

33. Який художній засіб використовує Гофман у казці «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» у зображенні професора Моше Терпіна, який заслужив великої слави тоді, коли йому пощастило довести, що темрява настає, головним чином, через брак світла?

- а) анафора;
- б) гротеск;
- в) іронія;
- г) алегорія.

34. Що отримав крихітка Цахес від феї у казці Е. Т. А. Гофмана?

- а) три золотих волоска;
- б) чарівну флейту;
- в) меч, за допомогою якого він переможе велетня;
- г) шлях до вищої мудрості.

35. Як називається літературно-мистецький напрям, якому притаманні інтуїтивно-чуттєве світосприйняття, увага до внутрішнього світу людини, неприйняття буденності, конфлікт мрії та дійсності, захоплення ірраціональним?

- а) бароко;
- б) сентименталізм;
- в) класицизм;
- г) романтизм.

36. Символом чого стає образ Прометея у вірші Дж. Н. Г. Байрона «Прометей»?

- а) борця за національну незалежність;
- б) одвічної драми людського духу; внутрішньої сили особистості, в глибинах якої прихований вогонь добра і волі, віри і тепла; боротьби за свободу;
- в) титана, який не тільки сотворив нове покоління людей, але й приніс їм саме важливе для життєдіяльності – вогонь;
- г) вічного страждальця.

37. Зіставте образ Прометея у однойменних творах Й. В. Гете і Дж. Г. Байрона?

- а) вони відрізняються: у Гете Прометей – сам для себе моральний закон і джерело духовної незалежності; у Байрона Прометей – передусім людина, яка спочатку має подолати у своїй душі «світову скорботу» і тільки потім – встати на шлях служіння людям;
- б) вони схожі тому, що головне у творах Гете та Байрона – осудження несправедливості богів, передусім Зевса, за велінням якого Прометей був приречений на жахливі муки;
- в) вони відрізняються тому, що у Гете Прометей перемагає завдяки своїй богоборчій енергії, а у Байрона – переживає трагічну поразку;
- г) вони схожі тому, що у кожному з творів йдеться про необхідність для отримання перемоги втручання у конфлікт Прометея із Зевсом когось іншого (Геракла, наприклад).

38. Про що розповідає Мазепа, герой поеми Дж. Г. Байрона, на прохання короля Карла XII?

- а) історію кохання з часів своєї молодості;

- б) історію свого знайомства с Петром І;
- в) історію його обрання гетьманом України;
- г) історію врятування ним коня.

39. Якою постає Україна в поемі Байрона «Мазепа»?

- а) країна, яка захищає свободу;
- б) країна, яка страждає від кріпосного гніту;
- в) дика, безмежна, вільна, ще не освоєна земля;
- г) держава, яка має велику історію.

40. Який мотив є головним у вірші Байрона «Мій дух як ніч»?

- а) туга за Вітчизною;
- б) туга за свободою;
- в) суперечливість душі людини;
- г) неможливість щастя після загибелі коханої.

41. Чому сумує ліричний герой поезії Г. Гейне «Чому троянди немов неживі...»?

- а) йому бракує політичної свободи;
- б) він знає про наближення смерті;
- в) його покинула кохана;
- г) він не знає, у чому вища істина.

42. Якому поету-романтику належить вірш «Не знаю, що стало зі мною...», в якому поетично обробляється народна легенда про Лорелей – казкову красуню, що своїм співом занапащала тих, хто плив річкою?

- а) Генріху Гейне;
- б) Вільяму Блейку;
- в) Джорджу Ноелю Гордону Байрону;
- г) Семюелю Кольриджу.

43. У вірші Г. Гейне «Хотів би я в слово єдине / Вмістити всю думу смутну, / Віддати його вільному вітру – / Нехай би одніс вдалину...» втілено віру поета в те, що:

- а) поезія – це магічна сила, яка дає людині свободу від дійсності;
- б) поезія може з'єднувати серця, як би далеко один від одного не були закохані;
- в) поезія – це єдина мета життя романтика;
- г) поезія – це єдине спасіння від туги і болю.

44. До якого жанру належить вірш Адама Міцкевича «Бахчисарай»?

- а) ода;
- б) сонет;
- в) сатира;
- г) послання.

45. Що символізує у вірші Міцкевича «Бахчисарай» рух води у фонтані: «О де ви, де тепер, любов, можуть й славо, / Що мали у віках сіяти величаво?/ Ганьба! Немає вас, а джерело дзвенить»?

- а) рух життя;
- б) вічність любові;
- в) красу кримської землі;
- г) мрію поета про свободу.

46. Яка думка є головною у сонеті Адама Міцкевича «Гробниця Потоцької»?

- а) все бездуховне призводить до смерті людства;
- б) людина перебуває у вічному розладі з природою;
- в) згасання молодості неминуче;
- г) без вітчизни немає життя.

47. Частиною якої збірки є вірш Адама Міцкевича «Пілігрим»?

- а) «Подорожні картини»;
- б) «Книга пісень»;
- в) «Кримські сонети»;
- г) «Квіти зла».

48. Який художній прийом є головним у сонеті Адама Міцкевича «Пілігрим» («Країна розкоші прослалась піді мною, / Вгорі –

блакить ясна, тут – лиця чарівні; / Чому ж у дальній край так хочеться мені, / Чом ще за дальшою я плачу давниною?»):

- а) анафора;
- б) метафора;
- в) антитеза;
- г) гіпербола.

49. Чому А. Міцкевич опинився в Одесі?

- а) тут він збирав матеріал до своєї поеми «Дзяди»;
- б) він находився у засланні;
- в) його запросив для викладання в ліцеї історії Польщі М. Воронцов;
- г) тут жила жінка, яку він кохав.

50. На кого з героїв світової літератури схожий Клод Фролло у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», який намагався пізнати не тільки доступне людині, але й те, що знаходиться за межами людського знання?

- а) на Гамлета;
- б) на Фауста;
- в) на Прометея;
- г) на Дон Жуана.

51. Хто така Есмеральда за походженням?

- а) донька злобної Гудули;
- б) донька циганки;
- в) сестра Квазімодо;
- г) донька короля.

52. Хто з персонажів роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» намагався врятувати Есмеральду від страти?

- а) архідиякон Клод Фролло;
- б) капітан Феб де Шатопер;
- в) дзвонар Квазімодо;
- г) король.

53. Завдяки кому син графа де Ресто в оповіданні Бальзака «Гобсек» отримав спадок?

- а) Гобсеку;
- б) адвокату Дервілю;
- в) Максиму де Траю;
- г) своїй матері.

54. Автором якого твору не є Оноре де Бальзак?

- а) «Гобсек»;
- б) «Шагренева шкіра»;
- в) «Батько Горіо»;
- г) «Кармен».

55. Для Гобсека золото це:

- а) засіб здобуття незалежності;
- б) засіб збагачення;
- в) шлях до допомоги людям;
- г) шлях до помсти людству.

56. Хто розповідає про Гобсека?

- а) граф де Трай;
- б) граф де Ресто;
- в) адвокат Дервіль;
- г) племінниця Гобсека.

57. На кого схожий альбатрос у вірші Ш. Бодлера?

- а) на ангела;
- б) на поета;
- в) на моряка;
- г) на мандрівника.

58. Як називається збірка віршів Ш. Бодлера?

- а) «Пісні західних слов'ян»;
- б) «Листя трави»;

- в) «Квіти зла»;
- г) «Кримські сонети».

59. З чим пов'язана назва роману Алоїза Ірасека «Псоглавці»?

- а) на прапорі ходів, мужнього народу, що виборював своє право на незалежність, була зображена голова собаки – вірного помічника людей у протистоянні національному та соціальному гніту;
- б) цим словом ходи називали своїх ворогів Ламмінгерів, порівнюючи їх з жорстокими тваринами;
- в) так називалося місто, в якому було страчено героя роману – Яна Сладкого на прізвисько Козіна;
- г) це слово передає забобонні уявлення людей про мешканців чужих країн.

60. У чому проявляється імпресіонізм у літературному творі?

- а) звичайне сприймається як диво;
- б) посилення ролі уособлень;
- в) ліричний герой не розділяє почуттів автора;
- г) обов'язковий пуант наприкінці твору.

61. Який традиції історичного роману найближче «Вогнем та мечем» Г. Сенкевича?

- а) Вальтера Скотта: його герої – прості люди, характери яких змінюються (формується) завдяки участі в історії;
- б) Віктора Гюго: долю героїв визначають не події, не рішення людей, не обставини, а пристрасті, які ними керують;
- в) Олександра Дюма: герої роману – лицарі, які багато в чому нагадують мушкетерів – вони живуть жагою слави, захищають правду і справедливість і служать Прекрасній дамі;
- г) Проспера Меріме – це хроніка подій.

62. Як Г. Флобер ставився до своєї героїні, Емми Боварі?

- а) він поділяв її неприйняття вульгарності, пересічності обивателів, але не вважав героїню одухотвореною і підкреслював ту ж вульгарність у її уявленні про щастя, що й у її оточення;

б) він засуджував героїню, мотивуючи те, що з нею сталося, лише її фізіологічними потребами;

в) він захоплювався цією надзвичайно делікатною, наділеною добрим люблячим серцем жінкою;

г) він сатирично представив її нездатність кохати і тяжіння до золота

63. У чому полягає відмінність етологічних романів У. Теккерея «Ярмарок марносластва» і Ч. Діккенса «Домбі та син»?

а) У «Ярмарку марносластва» представлено лише одне соціальне середовище – дворянство, а в романі «Домбі і син» – всі стани Вікторіанської Англії;

б) у «Ярмарку марносластва» герої – маріонетки, що повертаються до читача різними своїми властивостями (вони і погані і добрі одночасно, причому жодного з них не можна вважати справжнім героєм, навіть добру «клячу» Доббіна); у «Домбі та син» герої розділені на полярні групи: абсолютно позитивна Флоренс, наділена даром кохання та турботи про близьких; непохитно горда Едіт, що завершує руйнування родини Домбі; пронижуючий все навколишнє льодом зневаги Поль Домбі-старший...

в) Теккерей довіряє моральному почуттю читача і не втручається в розповідь, а Діккенс весь час роз'яснює читачеві, як він повинен сприймати те, що відбувається, відкрито висловлює своє ставлення до героїв;

г) роман У.Теккерея представляє сучасну йому Англію, а роман Ч. Діккенса є не тільки етологічним, а ще й історичним.

64. Що могло стати підґрунтям щастя Ельзи та Лоенґріна і що було порушено Ельзою у музичній драмі Р. Вагнера «Лоенґрін»?

а) усвідомлення Ельзою обов'язку перед лицарем, який її врятував;

б) вірність інтересам народу;

в) безмежна довіра;

г) магічні здібності Ельзи.

Ключі до тестів:

1 – б	22 – а	43 – б
2 – в	23 – а	44 – б
3 – б	24 – б	45 – а
4 – а	25 – б	46 – г
5 – б	26 – в	47 – в
6 – а	27 – в	48 – в
7 – а	28 – б	49 – б
8 – г	29 – г	50 – б
9 – г	30 – а	51 – а
10 – в	31 – в	52 – в
11 – а	32 – г	53 – б
12 – а	33 – в	54 – г
13 – а	34 – а	55 – а
14 – в	35 – г	56 – в
15 – б	36 – б	57 – б
16 – в	37 – а	58 – в
17 – в	38 – а	59 – а
18 – а	39 – в	60 – а
19 – в	40 – в	61 – в
20 – а	41 – в	62 – а
21 – в	42 – а	63 – б
		64 – в

ПИТАННЯ ДЛЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

1. Героїчний епос. Гомер. Стильові особливості, система подій в поемах «Іліада» та «Одіссея». Міфопоетичний коментар.
2. Античний театр. Трагедія Софокла «Едіп-цар». Міфологічна основа трагедії, тема року, конфлікт, система дійових осіб.
3. Мистецтво володіння словом у добу античності.
4. Лірика Катулла, оди Горація.
5. Ставлення до слова у добу Середньовіччя
6. Епос давніх скандинавів «Старша Еда»: образи богів, космогонія та есхатологія в епосі.
7. Німецький епос «Пісня про нібелунгів»: тема трагічної провини, образна система, сюжет.
8. Середньовічний роман про Трістана та Ізольду.
9. Жанрові особливості «Божественної комедії» Данте.
10. Зміст терміну «Відродження», загальні риси Відродження як культурно-історичної доби; особливості мистецтва Відродження
11. Гуманізм і трагізм світосприйняття людини доби Відродження (на матеріалі сонетів Петрарки)
12. Особливості новели як жанру. Історія виникнення жанру. «Декамерон» Дж.Боккаччо: композиція, сюжетна рама яка об'єднує новели.
13. Вираження ідеї дуальності людини в трагедії Шекспіра «Гамлет, принц Данський», відношення до помсти в сагах середньовіччя і в трагедії Шекспіра.
14. Сутність бароко як культурно-історичної епохи та як напрямку в мистецтві; історичні передумови бароко. «Життя це сон» Педро Кальдерона як бароковий твір.
15. Просвітництво як культурно-історична епоха. Митці епохи Просвітництва Вольтер і Дені Дідро (аналіз одного з творів за вибором студента).
16. Сатира в книзі Дж.Свіфта «Мандри Гуллівера».
17. Сентименталізм: сутність напрямку в мистецтві, філософські засади, особливості наративу в романі Лоренса Стерна «Життя і думки Трістрама Шенді».

18. Колізія пристрастей і здорового глузду в романі Ж.Ж.Руссо «Жюлі (Юлія), або Нова Елоїза», сенс назви роману.
19. Пошуки вічної істини в головному творі Гете «Фауст».
20. Ставлення митця до Слова у новітню добу, коли література набуває ознак художності.
21. Загальна характеристика романтизму в Німеччині. Періодизація, загальні особливості кожного з етапів розвитку романтизму в літературі Німеччини.
22. Творчий шлях Е. Т. А.Гофмана. Гротеск та його функції в творах Гофмана.
23. Творчий шлях Г. Гейне. Жанрові особливості поеми Г. Гейне «Німеччина. Зимово казка».
24. Особливості романтизму в літературах країн Скандинавії. Данська література.
25. Текст та підтекст в казковій повісті Х. К. Андерсена «Тінь»
26. «Сага про Фрітьофа» Е.Тегнера та середньовічний текст саги.
27. Основні риси романтизму в літературі Англії. Поезія В. Блейка, діяльність поетів «озерної школи», творчість П. Б. Шеллі.
28. Парабола в художньому тексті (аналіз віршів з циклу «Єврейські мелодії» Дж. Г. Байрона)
29. Формування жанру історичного роману в світовій літературі. Специфічні риси романі В. Скотта.
30. Англійська романтична проза (Ч. Метьюрен, М. Шеллі, Емілія Бронте, Дж. Остен)
31. Формування романтизму в літературі Франції. Головні особливості. «Нестямні романтики», Ш. Нодьє, Т. Готьє, А. Мюссе, Жорж Санд.
32. Творчий шлях Проспера Меріме. Історичний роман «Хроніка часів Карла IX» як прояв переходу Меріме від романтизму до реалізму.
33. Реалістичні новели Проспера Меріме. Художні особливості (нарація, композиція, символіка деталей).
34. Творчість Стендаля. Символіка назви роману «Червоне та чорне», історизм в романі. Епізод і текст: роман Стендаля «Червоне і чорне» як художня система.
35. «Людська комедія» Оноре де Бальзака. Структура. Жанрові особливості одного з творів (за вибором студента).

36. Особливості романтизму в американській літературі. Творчість Г. Лонгфелло.
37. Новели В. Ірвінга та Н. Готорна. Зіставна характеристика.
38. Поезія та проза Е. А. По. Інтерес до психології героїв. Форма оповіді в новелах Едгара По.
39. Романтизм в літературі Польщі. Драматургія Ю. Словацького.
40. Творчість Адама Міцкевича. Жанрові особливості, композиція «Дзядів».
41. «Кримські сонети» Адама Міцкевича: історія створення, ознаки циклізації, образна система, шляхи вираження світовідчуття ліричного героя.
42. Особливості романтизму в літературі Чехії та Словачкиї. Поема Яна Коллара «Дочка Слави». Поезія К. Г. Махи.
43. Чеська література другої половини ХІХ ст. Проза Я. Неруди. Форми комунікації персонажів в оповіданні Я. Неруди «Пан Ришанек та пан Шлегл».
44. Історичні романи А. Ірасека.
45. Загальна характеристика літератури Польщі другої половини ХІХ ст. Течії. Проза Б. Пруса.
46. Історичні романи Г. Сенкевича. Жанрові особливості, система персонажів, інтертекстуальність роману Сенкевича «Вогнем та мечем».
47. Загальна характеристика літератури Німеччини другої половини ХІХ ст. Міфологічна основа, жанрові особливості «музичних драм» Р. Вагнера.
48. Риси неоромантизму в новелах Т. Шторма. Неоміфологізм в новелі «Вершник на білому коні».
49. «Вікторіанська доба» в історії та культурі Англії другої половини ХІХ ст. Етологічна спрямованість прози англійських письменників. Виникнення натуралізму в літературі Англії вікторіанської доби.
50. Творчий шлях Ч. Діккенса. Мотив як основа створення образів персонажів. Жанрові особливості, символіка назви, система персонажів в романі Ч. Діккенса «Домбі та син». Таємниця останнього незавершеного роману Діккенса «Таємниця Едвіна Друда».
51. Жанр етологічного роману в англійській літературі. Система персонажів, інтертекстуальний план, форми вираження авторського «я» в романі В. Теккерея «Ярмарок суєти».

52. Сенсаційний роман в англійській літературі другої половини ХІХ ст. Романи В.Коллінза (аналіз роману «Місячний камінь» або «Жінка у білому» – за вибором студента).
53. Виникнення неоромантизму в літературі Англії. Творчий шлях Р. Л. Стівенсона. Психологізм письменника, проблема моральної двоїстості людини.
54. Загальна характеристика французької літератури другої половини ХІХ ст. Поезія Шарля Бодлера. Семантичні опозиції у циклі Ш. Бодлера «Квіти зла».
55. Образ Емми Боварі в романі Г. Флобера «Пані Боварі».
56. Загальна характеристика творчості Гі де Мопассана. Сатира в романі «Милий друг». Символіка назви твору, композиція, система персонажів.
57. «Жорстокі оповідання» Вільє де Ліль-Адана. Тематика та мотивний план новел. Аналіз одного з творів збірки.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Абрамович С. Д., Чікарькова М. Ю. Риторика: навч. посіб. Львів: Світ, 2001. 240 с.

Аненкова О. С. Антична література. Література Середніх віків: навч. посіб. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. 200 с.

Анненкова О. С. Англійська література ХІХ століття: від Джейн Остін до Джорджа Мередіта. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2016. 168 с.

Анненкова О. С. Зарубіжна література ХІХ століття: європейська реалістична проза 1830–1880-х років. Київ: Знання України, 2006. 438 с.

Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія. Київ: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2010. 180 с.

Гоє Ф. Як працює класичне оповідання. Глибока: Твоя Підпільна Гуманітарка, 2021. 304 с.

Грицаєнко Л. М. Основи красномовства: навч. посіб. Київ: КНУТД, 2013. 244 с.

Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початок ХХ століття. Київ: Центр навч. літ., 2019. 232 с.

Жаборюк А. А. Бароко (доба, людина, стиль, художній світ): посіб. з історії світової художньої культури. Одеса: Астропринт, 2015. 208 с.

Кобчинська О., Канова Г. Тенденції розвитку світового літературного процесу: методичні рекомендації із навчальної дисципліни. Київ: Київський національний університет імені Тарас Шевченка, 2022. 53 с.

Мегела І. П. Ейдоси літературознавчого дискурсу. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2016. 448 с.

Михед Т. Поетологічні етюди з історії літератури Англії та США: зб. статей. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. 172 с.

Михед Т. В. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830–1860: монографія. Київ: Знання України, 2006. 344 с.

Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2001. 210 с.

Ніколенко О. М. Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло: посіб. для вчителя. Харків: Вид-во «Ранок», «Веста», 2003. 176 с.

Пригодій С. Античність та американський романтизм. Чернівці: Рута, 2003. 88 с.

Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму (імаго логічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII–XIX ст.): монографія. Суми: Університетська книга, 2017. 407 с.

Пухнер М. Писаний світ. Як література формує історію. Київ: Темпора, 2022. 124 с.

Свідер І. А. Предметний світ у творах В. Скотта та Е. Т. А. Гофмана: монографія. Кам'янець-Подільський, 2011. 160 с.

Чик Д. Longo sed proximus intervallo: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст.: монографія. Хмельницький: ФОП Цюпак А. А., 2017. 234 с.

Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX ст.: історико-естетичний нарис. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 360 с.

Шалагінов Б. Б. Класики та романтики. Штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX століть. Київ: Вид-во «Києво-Могилянська академія», 2013. 440 с.

Шалагінов Б. Б. Романтики і модерністи. Нариси з історії німецької літератури та естетики XIX–XX століть. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2020. 224 с.

Шпетна С. А., Кіріченко О. М. Історія зарубіжної літератури XVII–XIX століть: посіб. для самостійної та індивідуальної роботи студентів філологічних факультетів. Старобільськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2021. 126 с.

References (literary works)

Jacobs J. English fairy tales. URL: https://www.worldoftales.com/English_fairy_tales.html#gsc.tab=0

Aesop. The Cat-Maiden. URL: <https://etc.usf.edu/lit2go/35/aesops-fables/377/the-cat-maiden/>

Aesop. The Boy who Cried «Wolf». URL: <https://etc.usf.edu/lit2go/35/aesops-fables/375/the-boy-who-cried-wolf/>

Shakespeare W. Macbeth. URL: <https://www.william-shakespeare.info/act1-script-text-macbeth.htm>

Bronte E. Wuthering Heights. URL: <https://www.fulltextarchive.com/book/Wuthering-Heights/>

Austen J. Sense and Sensibility. URL: <https://www.janeausten.org/sense-and-sensibility/chapter-1.php>

Scott W. Waverley. URL: <https://cdn.fulltextarchive.com/wp-content/uploads/wp-advanced-pdf/1/Waverley.pdf>

Sarah Orne Jewett. White Heron. URL: <https://xpressenglish.com/our-stories/white-heron/>

Donne J. Holy Sonnets: Death not be Proud. URL: <https://www.poetry-foundation.org/poems/44107/holy-sonnets-death-be-not-proud>

Shelley P. B. Ozymandias. URL: <https://mypoeticside.com/show-classic-poem-27060>

Shelley P. B. England in 1819. URL: <https://mypoeticside.com/show-classic-poem-27063>

Coleridge S. T. Constancy to an Ideal Object. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43972/constancy-to-an-ideal-object>

Blake W. Jerusalem. URL: <https://mypoeticside.com/show-classic-poem-3118>

Blake W. London. URL: <https://mypoeticside.com/show-classic-poem-3087>

Whitman W. Beat, Beat Drums. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45469/beat-beat-drums>

Carroll L. Twinkle, Twinkle, Little Bat. URL: <https://mypoeticside.com/show-classic-poem-5435>

Shelley M. Frankenstein, or The Modern Prometheus. URL: <https://rauterberg.employee.id.tue.nl/lecturenotes/DDM110%20CAS/Shelley-1818%20Frankenstein.pdf>

Dickens Ch. David Copperfield. URL: <https://www.dickens-online.info/david-copperfield.html>

Wilde O. The Picture of Dorian Gray. URL: <https://www.fulltextarchive.com/book/The-Picture-of-Dorian-Gray/>

Wilde O. Serenade. URL: http://www.everypoet.com/archive/poetry/oscar_wilde/oscar_wilde_serenade.htm

Навчальне видання

**Мусій Валентина Борисівна,
Томбулатова Іраїда Ігорівна**

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА
(від доби античності до кінця XIX століття)

Навчальний посібник

*Для здобувачів першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 035 Філологія спеціалізації,
035.10 Прикладна лінгвістика*

Електронне видання на CD-ROM

Публікується в авторській редакції
Верстка Ілони Савицької

Один електронний оптичний диск (CD-ROM). Об'єм даних 3,51 Мб.
Тираж 300 прим. Зам. 124. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Шопена, 12, тел. (0332) 29-90-65).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.



ВУЖА
ДРУК

ISBN 978-966-940-569-2



9 789669 405692 >