

## НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА X-XVIII СТОРІЧ

### Література X-XVII сторіч

В історії світової літератури німецька література належить до найдавніших і найбагатших. Окремі відомості про звичаї і культуру давньогерманських племен знаходимо у Юлія Цезаря, Плінія Старшого, Тацита. У добу Великого переселення народів (IV-VI ст.) частина германських племен осідає на території Європи (готи, вандали, бургунди). Сучасна німецька нація виникла на основі таких племен, як континентальні сакси, східні франки, алемани, бавари, тюринги.

Перші пам'ятки німецької літератури з'явилися в епоху становлення німецької мови і створювалися на франкському, баварському, алеманському та інших діалектах. Народна поезія була представлена такими жанрами, як ш п е л ь — байки, казки, оповідки для розваг і напучування, л ь о д — пісня, зокрема трудова, застольна, під акомпанемент арфи, л е й х — обрядова пісня з танцями й іграми, а пізніше і з а н г — релігійні псалми і гімни. У далеку давнину існував і жанр бойової пісні — б а р д и т.

У найдавнішій поезії германців відбилися їхні релігійні уявлення. Так, в “Мерзебурзькому замовлянні” (X ст.) згадуються германські боги: Водан — верховне божество, бог бур і битв, Бальдр — бог весни, Фрія — богиня родючості, Синтгунта — богиня Сонця.

Серед пам'яток тієї найвіддаленішої епохи до наших часів дійшла і низка героїчних пісень, сюжети яких також сягають доби Великого переселення і пов'язані з іменами остготського короля Теодоріха, ватажка гунів Аттіли, короля бургундів Гундікарія. Є в них і чисто поетичні персонажі: нідерландський королевич Зігфрід, аквітанський (тобто вестготський) витязь Вальтарій тощо. Ці сюжети, поширені на всіх германських землях, найкраще збереглися в знаменитому ісландському кодексі епічних пісень “Старша Едда” (середина XIII ст.), де повніше, ніж в німецьких піснях, представлено, зокрема, пантеон загальногерманських язичницьких богів, серед них Один, Фрігг, Тор, Локі, Фрея.

Героїчні пісні виконувалися у присутності вождя і витязів дружинними співцями — с к о п а м и, що самі як воїни брали участь у битвах. До таких творів належить коротка пісня про битву двох воїнів, які в драматично напруженому діалозі раптом з'ясовують, що доводяться один одному батьком і сином; проте ця обставина їх не зупиняє (“Пісня про Гільтібранта”, початок IX ст.).

Завдяки поширенню християнства (VI-IX ст.), а невдовзі і утворенню перших християнських монархій на германських землях (франкська держава Карла Великого, кінець VIII - початок IX ст.; прирей-

нське королівство Лотаря, друга половина IX ст.; держава Оттонів, із середини X ст.) спостерігається певне поживлення писемної літератури, зокрема латинською мовою (“Каролінзьке відродження”, “Оттонівське відродження”). Деякі твори спираються на народні героїко-епічні сюжети, серед них — поема Герольда “Вальтарій-Могутня рука” (середина IX ст.), написана латинськими гекзаметрами. Король Гунтер разом зі своїм васалом Гагеном і дружинниками нападає на чужоземного воїна Вальтарія, який тікає від короля гунів Аттіли. Захищаючи свої скарби і наречену, Вальтарій вступає у битву, в якій Гунтер втрачає ногу, Гаген — око, а Вальтарій — праву руку. Характерно, що автор як важливий сюжетний мотив (не без впливу Вергілія) вводить у твір кохання Вальтарія і Гільдегунди, їхнє прагнення особистого щастя. Після примирення трьох витязів Вальтарій дістається рідної Аквітанії, одружується з нареченою і щасливо править країною.

X-XIII століття знаменуються піднесенням німецької державності, яке пов’язане з діяльністю правителів Саксонської, Франконської і Швабської династій. Оттони Саксонські навіть прагнули відродити під германським началом Римську імперію<sup>1</sup> і підкорити своїй руці північноіталійські міста, чим викликали енергійну протидію з боку римських пап (боротьба “гвельфів” і “гібелінів”). Лише смерть Фрідріха II Штауфена у 1250 р. (як і Людовика IX Святого у Франції в 1270 р.) перепинила цю низку спроб встановити в середньовічній Європі універсальний порядок під єдиною владою імператора чи папи. Разом тим втратили своє значення і хрестові походи європейського лицарства на Східні землі (перші чотири походи: 1096-1204 pp.), а лицарство — основна воєнна сила походів і опора імператорської влади — перетворилося на привілейовану касту.

Внесок цієї доби в розвиток європейської культури важко переоцінити. Після занепаду античності вперше сформувався новий, європейський, уклад життя з його специфічними цінностями, відбулося перетворення “варварського” передмістя римсько-візантійського світу на нову культурну ойкумену.

На формування цієї самобутності впливали явища, що постійно протидіяли одне одному, але водночас входили одне з одним у складний синтез. Це — християнська духовність і профанне життєлюбство, що дедалі більше утверджувалися у людській свідомості у зв’язку із зростанням міст і молодого бюргерства. Це була доба розквіту католицької теології і схоластики (Ансельм Кентерберійський, Бернар Клервоський, Фома Аквінський) і формування науки, заснованій на дослідних даних (Абеляр, Арнольд Брешіанський, Леонардо Пізанський, Роджер Бекон, Сігер Брабантський, Боецій Докійський), доба містичних учень (Йоганнес Екгарт) і жебракуючих на терені Німеччини орденів (особливо францисканського), які проповідували аскетизм.

Але разом з тим це була доба естетичного сенсуалізму і фантазування, що живилися яскравими і незабутніми враженнями від східних

походів, несли пам'ять про небачену досі екзотичну дійсність з її привабливою чуттєвою красою. Цей синтез містики і чуттєвої краси знайшов своє відображення зокрема в куртуазній літературі та готичній архітектурі (собори в Бамберзі, Магдебурзі, Наумбурзі, Майнці, Майссені, Фрайбурзі, Страсбурзі — XIII ст.).

На Заході, в прирейнських землях, що межували з Францією, в другій половині XII ст. розвивалася література, яка наслідувала французьку і провансальську; на південному сході, в Баварії і Австрії, — література, що спиралася на народні перекази. Віссю всієї куртуазної літератури було поняття лицарського вєжества, в якому ми упізнаємо в естетично перетвореному вигляді основні форми васально-сеньйоріальних відносин, причому сюзереном стає дама, а її васалом — лицар. Лицарське кохання розумілося як “служіння” дамі. Лицар мав завоювати її серце, а дама у відповідь подарувати йому свою прихильність. У десятках віршів лицарі нарікають на байдужість і невдячність дами у відповідь на палке і самовіддане служіння. Висувалися відповідні вимоги і до самої особи лицаря, серед яких, поряд з традиційними (героїзм, моральність) з'являлося і дещо нове — здатність до естетичного сприйняття світу.

Лицарську етику кохання, на відміну від античного еросу, характеризували стійкість і тривалість переживань, відданість тільки одній особі, повага до душевних якостей обранниці. Нерідко таке кохання пов'язувалося із самопожертвою (“Бідний Генріх” Гартмана фон Ауе, 1195), було “сильніше від смерті” (“Трістан” Готфріда Страсбурзького, 1210). Останнє свідчить про перший історичний вияв внутрішньою незалежної особистості, власне внутрішньої волі, яка керується не обов'язковими готовими приписами християнської моралі, а індивідуальним етичним рішенням. У тій же мірі прихильність дами стає для лицаря мотивом етичної рефлексії, критерієм для прискіпливої самооцінки, що теж свідчить про розвиток особистості. Про орієнтацію на високу етику, зокрема сакрального характеру, свідчить поширення в Німеччині християнських сюжетів (“Парціфаль” Вольфрама фон Ешенбаха, 1210).

Звичайно, тут не йдеться про повну внутрішню волю індивіда, бо всі його прагнення спрямовані на одне: відповідати своєю поведінкою певному етичному канону, вимоги якого вважалися непорушними для всього лицарства і який сприймався лицарем як добровільно визнана ним авторитарна сила. Отже, неправомірно було б убачати в лицарській ліриці якісь елементи проторенесансу.

Цією обставиною пояснюється поширеність поетичних кліше і “загальних місць” як у названих вище “романах”, так і в піснях численних ліричних поетів — міннезінгерів. Серед них “куртуазнішими” виступають рейнські лицарі Генріх фон Фельдеке, Фрідріх фон Гаузен, Генріх фон Морунген, Рейнмар фон Гагенау та інші; і навпаки, поетика баварсько-австрійських і швабських лицарів — Кюренберга, Дітмара фон Айста, Сперфогеля близька народній пісні. Обидві тенденції органічно об'єднують-

ся в ліриці Вальтера фон дер Фогельвейде (1160-1230), великого поета німецького Середньовіччя.

У Вальтера сформувалися образний лад і поетична топіка любовної рефлексії, яка стала такою традиційною для поезії наступних епох. Кохання — це “єднання двох душ”, тільки взаємне почуття робить закоханих щасливими. Поет знає багато красунь, якими міг би “захопитися”, але серце його віддано “тільки тобі одній”, яка “краща від кращих”. Він прикликає Боже благословіння для своєї дами, бо її благо для нього найдорожче. Вальтер досліджує етику “високого кохання”: тільки таке кохання “підносить і гріє душу” і “проймає радістю розум і почуття”, в той час, як “низька пристрасть” спустошує серце, викликаючи серед оточуючих насмішки і плітки.

Поезія міннезінгерів була призначена для музичного виконання, вона відзначалася більш вишуканою і складною мелодією, ніж у їх провансальських попередників (які спиралися на народні зразки). Нерідко співці-лицарі збиралися на великі пісенні змагання (наприклад, у Вартбурзі). Майстерніше, ніж трубадури чи трувери, опанували міннезінгери і риму, що була відкрита європейською поезією саме в середні віки.

На землях Баварії і Австрії, де перевагу віддавали старовинним германським сюжетам, була розроблена своєрідна поетична паралель до кельтського циклу про короля Артура. Поеми містять описи воєнних подвигів і битв, яскраві картини лицарського побуту, сцени любовного змісту і сімейного життя, фантастичні і пригодницькі епізоди. В усіх цих творах — “Пісня про Нібелунгів”, 1200, “Кудруна”, 1230-40, низка поем про Дітріха Бернського (“Бітерольф і Дітлейб”, “Трояндовий сад”, “Лаврин”, “Вальберан”, “Віргіналь”, “Зігенот”, “Пісня про Ека”, “Равенська битва”, “Смерть Альпхарта”, 1250-1300) — фігурує в цілому одне й те саме коло персонажів, історичних і вигаданих, відомих в народній поезії з часів Великого переселення народів і оспіваних, зокрема, в “Старшій Едді”: Зігфрід, Гунтер, Гаген, Дітріх Бернський, Гільдебрант, Аттіла (Етцель). Правда, в цих поемах, на відміну від романських, відсутній образ ідеального сеньйора-короля, взірця лицарських чеснот, великодушного покровителя своїх васалів і арбітра всіх підданих; так само відсутній і образ ідеальної дами-сюзерена. Далеко не всім поемам притаманний просвітлений героїко-романтичний колорит і ліричний пафос. Суттєва відмінність полягає у тому, що в основі сюжетів лежать елементи справжніх історичних подій (загибель бургундського королівства, загибель Аттіли і занепад гунської держави).

Найуславленішою серед поем є “Пісня про Нібелунгів”, яка дійшла до нас майже у 30 списках. Автор, ім’я якого невідоме, жив в Австрії і міг належати як до духівництва, так і до лицарства. В 39 “авентюрах”, написаних катренами з попарним римуванням (“нібелунговою строфою”), розповідається історія сватання Гунтера до ісландської королівни Брюнгільди, в якому йому допомагає Зігфрід. За це він одержує руку Крімгільди, сестри Гунтера. Через кілька років спала-

хує сварка між двома королевами, жертвою якої стає Зігфрід, вбитий васалом Гунтера Гагеном. Крїмгільда, аби помститися, виходить заміж за Етцеля (Аттілу), запрошує у свій новий дім кривдників — Гунтера і Гагена, і жорстоко вбиває їх.

В композиції поеми відчутні “шви”, що скріплюють різномірний історико-поетичний матеріал. Вкажемо на використання популярного в лицарській літературі мотиву богатирського сватання до далекої нареченої (авентюри 6-7), на різкий перехід від перших 20 авентюр до наступних 19 тощо. Проте це аж ніяк не шкодить концептуальній цілісності твору, основний зміст якого зводиться до розкриття суперечливості самого обов’язку васального служіння. Автор не піддає сумніву васально-сеньйоріальну мораль як основу існування людини у середньовічному суспільстві. Тому вся концепція твору набуває фаталістичного характеру, якого не знала, наприклад, французька “Пісня про Роланда”. Адже там трагізм “знімається” в релігійній сфері: Роланд гине праведно, як вірний васал Бога, і одержує вищу винагороду.

В середньовічному суспільстві стосунки між людьми ґрунтувалися на вертикальній ієрархії, коли кожний був чиїмось васалом або сеньйором. Свобода полягала у підлеглих, а отже й — у покровительстві. Вищим сюзереном був Бог. Залишитися без покровительства і взяти на себе відповідальність за власні вчинки, не маючи на те права, значило б зруйнувати споконвічну гармонію: цим людина прирікала себе на вигнання з суспільства, навіть на загибель. Проблема вибору між вертикальними і горизонтальними (безпосередніми, людськими) відносинами розв’язувалася на користь вертикальних, бо це людині гарантувало правовий захист. Такою є психологія й логіка вчинків персонажів “Пісні”.

Зігфрід, допомагаючи Гунтеру у сватанні, виконує всі його вимоги не тільки з надією на дорогоцінну винагороду — шлюб з Крїмгільдою, а й як вірний васал. Крїмгільда пишається “перемогою” свого чоловіка над Брюнгільдою, зокрема на шлюбному ложі, без тіні ревності, бо це ставить її на вищу ієрархічну сходинку щодо суперниці. А в душі Брюнгільди вирують два почуття: ієрархічно-станова ущемленість (бо вона розуміє-таки, що мимоволі стала наложницею Зігфріда і тим самим похитнула свій статус ієрархічної вишесті!) і чисто жіноча образа. Гунтер не може сам вступитися за честь своєї жінки, бо тоді б він суперечив собі як сеньйор, що звільнив Зігфріда як васала від відповідальності за все скоєне під час сватання. Тож за помсту береться вірний васал короля Гаген. Сцена вбивства Зігфріда над струмком — поширений з найдавніших часів народно-поетичний мотив, — тут набуває концептуального смислу: як вірний васал, Зігфрід не може не дати першим напиться своєму сеньйорові, і так робить фатальний крок до загибелі. В конфлікті двох васалів Гунтер займає сторонню позицію, бо не сприймає злочин Гагена як порушення обов’язку вірності щодо себе. Згадаймо, що на цій самій підставі в “Пісні про Роланда” Карл не може покарати за власною волею Ганелона, хоч і знає

про його злочин. Горизонтальні і вертикальні відносини не мусять перетинатися.

Найтрагічнішим є становище Крімгільди. Після смерті чоловіка вона залишається без покровителя і знаходить його в особі Етцеля, з яким одружується. Знамениті герої — Дітріх Бернський, Гільдебрант — погоджуються допомогти в її помсті, але тільки в бою за всіма правилами лицарського кодексу честі. Та в душі Крімгільди глибока образа бере гору над здоровим глуздом, і, нехтуючи лицарськими правилами, вона “безчесно” вбиває заручників — Гунтера і Гагена. Вражений таким порушенням лицарського кодексу, Гільдебрант вбиває Крімгільду.

Трагічна концепція твору не вступає в суперечність із традиційним для всіх “бургундських” поем ставленням до їхніх персонажів. Вони зображені не як запеклі антагоністи, а як славетні герої, що волею незалежних від них обставин (відданість васально-сеньйоріальному обов’язку) стають жертвою кодексу лицарської честі<sup>2</sup>. Так, Гаген на інших сторінках поеми постає як справжній “патріот” бургундів і керується вищими міркуваннями честі: дізнавшись, що йому і супутникам доведеться загинути в землі гунів, він розбиває мечем човна, щоб “жоден страхопуд не міг втекти назад”. Гаген залишився в колі улюблених героїв в наступних після “Нібелунгів” поемах, зокрема в “Кудруні”, де описується його народження і звитяжна юність.

“Пісня про Нібелунгів” належить до найвеличніших пам’яток стародавньої літератури. Відкрита в середині XVIII ст., поема користувалася надзвичайною популярністю в Німеччині у XIX ст. (драми Фр.Гіббеля і особливо оперна тетралогія Р.Вагнера) і в першій половині XX ст.

Хрестові походи, здавалося б, зміцнили владу католицької церкви в Європі. Проте вони розбудили енергію товарного виробництва, викликали бурхливий розвиток міст і нового соціального стану — бюргерства з його новим світовідчуттям, в якому визначальною стала цінність земного буття. Спочатку цей умонастрій сформувався стихійно в Італії на рубежі XIII-XIV ст., а в наступному, XV ст. був філософськи обґрунтований у працях “гуманістів”, які вважали себе спадкоємцями античної мудрості. Їхні ряди значно поповнювалися представниками живої античної традиції, що, рятуючись від іновірів, які захопили Візантію, масово переселялися до Італії і стали основою для зародження європейської інтелігенції.

Гуманізм, сприйнятий як антитеза ортодоксальному католицизму, поширився і в інших європейських країнах, зокрема в Німеччині — наприкінці XV ст., де його поширенню сприяло не в останню чергу винайдення в середині століття книгодрукування (наприкінці XV ст. друкарні були у 53 німецьких містах).

Німецький гуманізм поєднував у собі ренесансне життєлюбство і християнську духовність. Найглибше вплив цей ренесансно-християнський синтез великий нідерландський гуманіст, один із духовних наставників усього німецькомовного руху, Еразм Роттердамський (1466-1536). Серед етичних постулатів Нового Заповіту він спирався на ті, що мають діяльнісний, життєстверджуючий, життєперетворюючий характер<sup>3</sup>.

Головний твір Еразма — “Похвала Глупоті” (1509) — написаний в традиціях ренесансного сміху, який знаменував внутрішню незалежність та емансипованість людини від середньовічних життєвих цінностей. Проголошуючи себе богинею, Глупота сама собі складає похвальну промову, в якій доводить, що немає у світі людини, яка б не поклонялася їй! Серед них — звичайні люди і правителі, філософи і митці, поети, риторичні, філологи, правознавці, математики, але чи не найдурніші — ченці, кардинали, папи, єпископи, а надто “німецькі єпископи і незліченна кількість священників — також недоумків”. Виявляється, що “глупоту хвалить і Святе Письмо”, а теологи дурні, бо “нерозумно пояснюють Святе Письмо”.

Розділ про теологів невинуватий у творі. Адже Еразм сам багато часу присвятив вивченню грецького оригіналу Нового Заповіту. Величезна філологічна робота, яка виявила в Біблії багато помилок і кривотлумачень, що увійшли до церковної практики, була здійснена Еразмом заради розкриття справжнього змісту Біблії, яким церква нехтувала і використовувала Біблію задля приниження, а не возвеличення людської природи.

Еразм заклав підвалини майбутнього раціоналізму, обстоюючи примат розуму у пізнанні світу. Він виступив також як засновник науки біблеїстики, а також майбутньої герменевтики.

Як мислитель нового типу, Еразм захищав свободу волі людини. Він відкидає августиніанську тезу, за якою сама по собі воля людини схильна до творення лише зла. Він заперечує думку М. Лютера про те, що всі вчинки людини продиктовані “цілковитою необхідністю” і відбивають божественну “напередвизначеність”, яку ніхто не в силі змінити. Трагічні аспекти свободи волі людини опиняться в центрі літератури пізнього Відродження — насамперед творів Шекспіра і Сервантеса. Але, попри тимчасові спроби піддати її сумніву в добу бароко, свобода волі залишалася однією із складових європейського мислення аж до початку ХХ століття.

Веселий каталог дурнів був не поодиноким явищем в літературі тих часів. У 1494 р. вийшла німецькою мовою поетична книжка Себастьяна Бранта “Корабель дурнів”, складена автором, за його власними словами, “задля здорового глузду і гарних звичаїв, а також для викорінення дурості, сліпоти, безглуздя забобонів та в ім’я виправлення роду людського”.

Якщо сатира Еразма овіяна подихом Лукіана (його улюбленого письменника), то сміх Бранта викликає в пам’яті Теофраста і Геродота, дотепних портретистів людських вад в дусі “Етики” Арістотеля. На кораблі, що вирушає в країну дурнів, представлені всі людські пороки і смішні вади: тут скнари, джигуни-залицяльники, гультья-п’яниці, балакуни, перелюбники, лихі жінки, астрологи, сутяжники, хвастуни, картярі, підлабунчики, брехуни, нероби... Ллюстрував книжку великий німецький художник Альбрехт Дюрер.

Ренесансний сміх багато в чому спирався на традиції сміхової культури середньовічного міста. Це віршова повість Штрикера “Піп Аміс”,

в якій розповідається про пригоди хитрого священика, віршовий роман Вернера Садівника “Фермер Гельмбрехт”, де осміянно піддане лицарство (XIII ст.). Це популярний цикл віршових шванків Філіппа Франкфуртера про священика з Каленберга (кінець XIV ст.), знаменитий роман “Рейнеке де Фос” (“Лис Рейнеке”), де в образах тварин висміюється феодальне суспільство (1498), прозові шванки про сина брауншвейзького селянина Тіля Ейленшпігеля, який любив глузувати з князів, священиків, лицарів, купців, майстрів-ремісників (остання чверть XV ст.).

У комічній традиції Середньовіччя існував гумор *гробіанський*, коли герой порушував загальноприйнятий порядок або в демонстративній формі виражав своє неприйняття його; своїми діями він створював безладдя, метушню і неспокій і тим викликав сміх. Існував гумор *блазенський*, коли герой демонстрував свою незгоду із звичним порядком речей тим, що висміював когось, брав на кпини, збивав з глузду і своїми дотепами викликав сміх. Розповідь велася від імені “гробіана” чи “блазня”. Переважно це був гумор “плебейський”: герой ніколи не забував, що він на нижчому суспільному щаблі, його єдиною втіхою було кидати виклик всім і вся.

У ренесансному світосприйнятті з’являється ідеал, який стає певним орієнтиром у визначенні об’єктів глузування. Як і античні сатирики, письменники-гуманісти дистанціюють себе від комічних персонажів і стають “над” ними. Комізму ж цим персонажам (уже не героям!) надає позиція самого автора, який глузує з тих, хто, на його думку, не відповідає високій моральній нормі, гуманістичній “мірі”, взагалі — новим критеріям гуманності, здорового глузду, толерантності. Таким і є гумор Еразма Роттердамського та Себастьяна Бранта.

Гуманісти зверталися не лише до традицій народного гумору, а й до високих зразків античної сатири. У другій половині XV ст. і на початку XVI з’явилися переклади німецькою мовою творів Плавта, Теренція, Апулея, латинською мовою — Лукіана, “Батрахоміомахії”. Традиції римської сатири звичайно переносилися в німецьку сатиричну літературу разом з латинською мовою, яка, як книжна, в епоху німецького гуманізму вживалася поряд з німецькою.

У традиціях ренесансного комізму були написані “Листи темних людей” (1515, 1517), серед авторів яких були Крот Рубеан, Герман фон дем Буше, Ульріх фон Гуттен. Звернені до реальної особи — кельнського теолога Ортуїна Грація, — ці “Листи” розкривали через образи вигаданих адресантів-ченців негативні риси німецького духовництва: вдавану вченість, святенництво, дурість, розбещеність, аморальність. У цих персонажах сміх мало викликати гротескне поєднання наївної зарозумілості і кричущої безкультурності. Критика чернецтва у “Листах” своєю сміливістю і різкістю не поступається антиклерикальній сатирі Ф.Рабле. Твір написаний гротескно зниженим німецько-латинським “суржилом”, мова і психологія персонажів викликає в пам’яті образ Тримальхіона з “Сатирикона” Петронія. “Листи темних людей” започаткували у німецькій літературі новий комічний тип — обскуранта.



Приводом до написання “Листів” стала полеміка навколо творчості і діяльності Йоганна Рейхліна (1455-1522), вченого широких гуманітарних горизонтів (право, антична філологія, історія, філософія, теологія тощо), автора двох латинських комедій: “Сергій, або Череп” (про шахрайоватого ченця) і “Генно” (об’єкт осміяння — німецьке судочинство). У своїх філософських творах Рейхлін проповідував широку релігійну терпимість і визнавав цінність усіх спроб людини наблизитися до пізнання істини. Так в поле його зору потрапило містичне каббалістичне вчення. Коли церковні фанатики захотіли знищити старовинні єврейські священні книги, він сміливо виступив проти цього. Йому вдалося витримати серйозний спротив церковних обскурантів, збірний сатиричний портрет яких і був пізніше відтворений в “Листах”. Підтримка Рейхліна згуртувала німецьких гуманістів.

У творах Ульріха фон Гуттена (1488-1523), поета і лицаря, література німецького гуманізму досягла однієї з найвищих своїх вершин. У “Промовах” (1515-1519) і “Діалогах” (1520) Гуттен таврує князівський деспотизм, егоїзм бюргерства у містах, паразитизм німецького чернецтва, розбещеність римсько-католицького кліру, сваволю папських прелатів. З їхньої вини Німеччина національно роз’єднана<sup>4</sup>, її багатства плинуть до папської скарбниці. Лише лицарство зберігає високі німецькі чесноти і вільнолюбні прагнення. Ульріх виступає як патріот Німеччини, яку він хотів бачити єдиною і могутньою державою під владою імператора, опорою для якого послужило б лицарство. Він узяв участь у повстанні під проводом Франца фон Зікінгена проти курфюрста архієпископа Трирського, плекаючи надії на зміну устрою німецького життя. Гуттен виводить Зікінгена у своїх “Нових діалогах” (1521) і вкладає в його уста заклик до всіх німців виступити проти утисків папського Риму. Поет хоче, щоб народ зрозумів його наміри, і перекладає німецькою мовою свої інші твори. Після поразки повстання Ульріх знаходить пристановище в Швейцарії, де й помирає — у бідності, без друзів.

У містах, що неухильно набирали сил, стали завдяки книгодрукуванню поширюватися “народні книжки” (назву вперше запровадив романтик Й.Геррес). Вони задовольняли культурні запити всіх верств бюргерського стану, а з дальшим поширенням освіченості — і селянства. “Книжки” не складали певного літературного жанру і являли собою своєрідну бюргерську рецепцію всієї багатогранної літературної спадщини минулих століть, викладену прозою німецькою мовою і адаптовану для нового споживача. Тут були лицарські романи, поезія шпільманів, сатиричні шванки, історичні хроніки, народні перекази, тваринний епос тощо (“Чарівна Мелузіна”, 1456; “Понт і Сидонія”, 1483; “Соломон і Маркольф”, 1487; “Трістан і Ізольда”, 1484; “Рейнеке де Фос”, 1498; “Герцог Ернст”, 1502; “Фортунат”, 1509; “Тілл Ейленшпигель”, 1515; “Чарівна Магелона”, 1535; “Доктор Фаустус”, 1587; “Книга Лалів, або Шільдбюргери”, 1597, та багато інших).

Новий читач цінував у старих і “підновлених” сюжетах життєлюбство, позастанові почуття і особисті достоїнства героїв, їх індивідуа-

лістичне самоствердження і героїчне змагання з Фортуною, ділову завзятість, прагнення до накопичення грошей і до матеріального достатку, здоровий глузд, а подекуди і вільнодумство, замилювання radoшами буття та інші риси нового і, як бачимо, доволі суперечливого ренесансного світовідчуття.

В утвердженні нової, бюргерської культури “народні книжки” відіграли роль, аналогічну театру елизаветинських часів для Англії, який теж представляв в інсценізованій формі багатожанрову словесність минулого і сьогодення, рідну і зарубіжну. Як “народні книжки”, так і Єлизаветинський театр започатковували “діалог культур” — феномен, притаманний європейській ментальності саме з часів Відродження.

“Народні книжки” сприяли виробленню німецької літературної мови, збагативши її за рахунок живої мовної стихії бюргерства. Цей мовний матеріал використовував М.Лютер, працюючи над німецьким перекладом Біблії (вийшов 1534). “Народні книжки” певною мірою сприяли єднанню соціальних станів. У пам’яті наступних епох — від поетів-романтиків до Р.Вагнера і Т.Манна — ця доба, що включала в себе і таке явище, як “Мейстерзанг” (головний представник Ганс Сакс, 1494-1576), залишилася як “золотий вік” бюргерської культури.

У XVI ст. Німеччина переживає рух Реформації, який започаткував Мартін Лютер своїми знаменитими тезами проти папських індульгенцій (1517). Імператор Священної Римської Імперії Германської Нації Карл V відчув, яку серйозну загрозу несе бунт віттенберзького богослова проти папських прелатів його власним планам включення Німеччини у всесвітню католицьку імперію Габсбургів, і почав переслідування Лютера та його прибічників.

Між тим під гаслами лютеранства в Німеччині розпочався процес відчуження церковних земель, перший етап якого проходив бурхливо — спочатку Селянська війна (1524-1525), а по тому виступ князів проти Карла. На бік протестантів перейшло навіть троє із семи курфюрстів. Відкритий конфлікт між протестантами і “папістами” закінчився релігійним миром в Аугсбурзі (1555). Протестанські князі здобули право призначення на вищі церковні посади, органи церковного управління підпорядковували своїй адміністрації, а церковні землі переводили під свою повну юрисдикцію.

Реформація фактично закріпила національну роз’єднаність Німеччини, — віднині вона була поділена на дві групи князівств: католицьку (Баварія, Франконія, Ельзас, духовні князівства на Рейні і в Північно-Західній Німеччині) і протестантську (північнонімецькі князівства, Пруссія, Бранденбург, Саксонія, Гессен, Брауншвейг, Верхній і Нижній Пфальц, Вюртемберг).

Розкол німецьких земель призвів до утворення двох релігійно-воєнних союзів: Протестантської унії (1608) і Католицької ліги (1609). Супротивники шукали підтримки в інших європейських монархів. Так у протистояння двох таборів втягувалася Європа. У 1618 році почалася Тридцятирічна війна, в яку поступово вступали інші європейські держави (Данія, Швеція, Франція, Голландія).

Події Тридцятирічної війни 1618–1648 рр. наклали свій трагічний відбиток на все культурне життя Німеччини XVII ст., зокрема на літературу.

XVII століття увійшло в історію європейської культури як доба Бароко. Це була доба великих географічних і астрономічних відкриттів, бурхливого розвитку математики, утвердження раціоналістичного напрямку в філософії, розквіту монументальної світської архітектури, поезії і театру, перипетій Тридцятирічної війни, революції в Англії, жорстокої боротьби за владу у Франції, панування єзуїтів і зміцнення абсолютизму. Це була доба, коли людина відчула свою причетність до грандіозних суспільних катаклізмів, перед величністю яких вона могла тільки покірно схилити голову, але досягнути їх таємний смисл була безсилою. Ніби відродилася середньовічна ієрархія “окремого” і “загального” (Спіноза, Лейбніц). Як окреме тяжіє до загального, так “низи” тяжіють у напруженому динамічному русі до “верхів” (Й.С.Бах).

Філософська основа Бароко — діалектика змінності незмінного, руху в його нерухомості (Якоб Беме), позірного окремого і прихованої сутності цілісного, хаосу і його вічного структурування. На відміну від ренесансного індивідуалізму, виробляється почуття непрогнозованої залежності особи від таємничого цілого, відчуття “коlesa Фортуни”. Світ дається людині у зовнішніх відчуттях, а таємниця думки ховається за словами. Звідси культ зовнішніх — зорових, музичних, словесних — ефектів, захоплення грою слів, метафор, символів, за допомогою яких митець творить новий смисл, що не існує в природі, нову реальність, паралельну об’єктивній і нетотожну з нею.

Разом з тим у процесі самоусвідомлення людина в цю добу найбільше орієнтується на свій розум (Декарт: “Я мислю, отже існую”) і відкриває для себе “одвічні питання” — про сенс життя і таємницю смерті, про честь і достоїнство, — у розв’язанні яких для себе знаходить найвищу вітиху і задоволення душі.

У добу Бароко велику увагу стали приділяти мові: її лексичній чистоті та граматичній правильності, розширенню засобів поетичної виразності, мовним запозиченням, удосконаленню версифікації (зокрема зближенню наголосів у поезії і у звичайному мовленні), а також вибору реальної лінгво-соціальної основи для обов’язкової мовної норми<sup>5</sup>.

Фрідріх фон Логау (1604–1655) так писав у віршах про становище німецької мови:

*Німецька мова наша нині так збідніла,  
Що без французьких слів не має просто сили.  
А слідом в наступ йдуть іспанська, шведська мова,  
Покірно їм вона віддається готова.*

(Переклад мій. — Б.Ш.)

У Німеччині виникає ряд товариств, які вбачають своє завдання у турботі про німецьку мову: “Плодоносне товариство”, “Товариство ялини”, “Орден Ельбських лебедів”, “Пегніцький квітковий і пасту-

ший орден". Протягом першої і особливо другої половини століття виходить чимало трактатів на захист німецької мови і поезії, серед яких поетики, посібники з віршування, історичні огляди німецької літератури, історії граматики і етимології мови. Ці трактати відбили характерний для німецького Бароко інтерес до найдавніших періодів становлення і розвитку літератури і мови.

Однак, поширення в XVII ст. на німецьких землях латини не минуло безслідно для реформаторів-гуманітаріїв. Багато хто з них вважав, що, удосконалюючи граматику німецької мови, слід орієнтуватися саме на латину, нею ж поповнювати словниковий запас.

А поезія античних класиків мусить бути взірцем для творчого наслідування. Мову Ганса Сакса та інших поетів-“мейстерзінгерів” вже вважали застарілою. Але були й пуристи, які пропонували відмовитися взагалі від усіх іноземних мовних запозичень (Ф. фон Цезен).

Серед реформаторів німецького вірша та теоретиків поезії чільне місце належало Мартіну Опіцу (1597-1639). У трактатах “Аристарх проти зневаги до німецької мови” (1617) та “Книга про німецьку поезію” (1624) він обстоює права німецької мови в літературі, доводить її красу і придатність для вираження складних думок і витончених переживань. Опіц високо оцінює деякі відомі на той час пам'ятки середньовічної літератури, із захопленням цитує “Про Германію” Таціта.

Опіц закликає сучасників-поетів вивчати твори античних авторів, щоб удосконалитися в майстерності і перейнятися серйозним ставленням до поетичної праці. Він відкидає поезію, писану “з нагоди”, що обслуговує придворне життя, як і поезію на службі у церкви. Він перекладає німецькою мовою Софокла, Горація, Сенеку, щоб продемонструвати творчій молоді зразки справжньої поезії. Поезія для нього пов'язана з мисленням і дає радість пізнання світу набагато більшу, ніж радість володіння речами.

Опіц розробляє ієрархію видів і жанрів поезії, ієрархію стилів. “Як різне вбрання належить носити королю, воїну, приватній особі, купцю, селянину, так і про різні предмети не можна говорити однаково, слід вживати для низьких предметів слова прості, для високих — гарні, а для звичайних — помірні, тобто не надто високі і не надто буденні”. Він висловлює наближений до сучасного погляд на метафору, епітет та інші тропи, призначення яких — в акцентуванні не постійних якостей речей, а їхньої індивідуальної між собою несхожості. У тропях “ми відлучаємо слово від його власного значення і надаємо йому іншого”, а епітети служать тому, щоб “відрізнити речі одну від одної”. Опіц-поет узаконює в німецькій поезії силабо-тонічну систему віршування.

Своєю поетикою Опіц означив загальну тенденцію доби до раціоналізації мистецтва, започатковану ще гуманістами критикою феодальних цінностей і обскурантистського підходу до тексту Біблії. Він виступив також проти “цехової” естетики мейстерзанга. Його погляди зберігали свою актуальність до другої половини наступного, XVIII ст., коли закінчився “теоретичний” етап пошуків естетичної і

лінгвістичної норми німецької літератури (Готшед) і почалася доба творення художніх шедеврів.

Поезія Опіца відтворює свій трагічний час. Патріотичними почуттями, скорботою за долю нещасної батьківщини пройняті такі поезії, як “Пісня про вітчизну”, “Серед скорбот численних”, “Нарікання”, “Везувій”, “Слово розради у лихоліття війни”. Філософській темі він віддав належне у вірші “Дзеркало світу”. Писав він також і любовні вірші, серед яких чимало сонетів у дусі італійців і уподобаного ним Ронсара. У деяких поезіях Опіц наслідував вагантів, поділяючи їх вільнолюбство, зневагу до показної вченості (“Пересичення вченістю”).

У більшості його поезій ми знаходимо мотив рокованості людської долі, невідворотності смерті, який пов’язаний з середньовічними традиціями, а водночас сприймається як цілком зрозумілий з огляду на часи страшної війни, що десятиліттями виснажувала країну. Страх смерті підкреслює гостроту любовних переживань, спонукає до болючих роздумів про сенс буття, таємничість всього існуючого.

Опіц теоретично закріпив повернення поезії до німецької мови, до силаботоніки, розвинутої системи поетичних фігур і тропів, до різноманітних метричних і строфічних схем звукопису, що певною мірою вивільняло німецьку поезію від усталеної нормативності античної класики. Поети, які починали як неолатинські, переходили з часом на німецьку мову. Вони відкривали для себе новий зміст, наслідуючи лірику італійців (Петрарки, Гваріні, Маріно), французів (поетів “Плеяди”), голландців, англійців. Поширені були сонет і трактована в дусі “Плеяди” ода. Широко використовувався александрійський вірш. З риторики почерпувалися такі поетичні засоби, як анафора, антитеза, ампліфікація тощо. Окремі поети наслідували народну пісню. Високим поетичним рівнем відзначалася духовна лірика. Трагізм доби відбився у філософськи насиченій тематиці.

XVII ст. стало часом відродження і розквіту німецької поезії. До найкращих поетів століття належать також Г.Р.Векерлін, Ф.Логау, П.Гергард, П.Флемінг, А.Грифіус, Х. фон Гофмансвальдау, Ангелус Силезіус, Й.Х.Гюнтер.

У роки війни театральне життя ледве жевріло. Бюргерський театр (“фастнахтшпілі” Ганса Сакса та інших) став непопулярним. “Шкільна драма”, свого часу заохочувана гуманістами, втратила широку аудиторію. Бюргерська “біблійна драма” поступилася місцем латиномовній “єзуїтській драмі”, де лише пролог і інтермедії виконувалися німецькою мовою; і хоча вистави оформлювалися багатими декораціями, яскравими видовищними ефектами (зображення пекла тощо), навіть фейєрверками, музикою з хорами і танцями, сама драматургія п’єс була слабкою.

З активізацією пуритан в Англії мандрівні англійські трупи шукали заробітку в Німеччині і насаджували там свої традиції: “кровопролитні” сюжети, “пафосну” мову, композиційну розкутість. Німецькі мандрівні трупи, що почали утворюватися після війни, перейняли ці

особливості. Мандрівні актори виступали на ярмарках, в готелях, нерідко в князівських резиденціях, а маршрути пролягали через Ганзейські міста та Дрезден, Брауншвейг, Кассель, Лейпціг, Нюрнберг. Ставили п'єси англійських авторів, а також Кальдерона, Лопе де Веги, Мольєра, Корнеля, але у дуже “переробленому” вигляді, із спрощеною мовою, з танцювальними і акробатичними номерами. Сценічні паузи заповнювалися виступами у фарсовому стилі “гробіанських” персонажів — Гансвурста і Пікельгерінга (“Маринований оселедець”).

Після війни почали будувати стаціонарні театри, більш вишуканими стають вистави у князівських резиденціях. Професіоналізації всього німецького театрального життя сприяє опера — новий музично-театральний жанр, що виник в Італії на початку століття. У зв'язку з цим жіночі ролі вперше стали виконуватися актрисами.

Нові естетичні смаки позначилися на творчості Андреаса Грифіуса (1616–1664), якому випало самостійно розробляти жанр німецької трагедії. Досконале почуття естетичної міри, витончений смак і неабияка поетична обдарованість допомогли йому плідно об'єднати прийоми “єзуїтської драми”, німецьких та англійських мандрівних труп, античних драматургів (Софокл, Сенека) з сучасною йому французькою трагедією (Корнель), не впавши при цьому в пародійність чи бездумне наслідування, чого, на жаль, не скажеш про його наступників, що довели традиції Грифіуса до фатального несмаку і завдали стільки клопоту Готшедові та іншим борцям проти барокової драми, яка у XVIII ст. остаточно виродилася.

Серед творів Грифіуса вирізняється трагедія “Карденіо і Целінда, або Нещасливі закохані” (1649), що пізніше привернула увагу романтика А. фон Арніма. Палко закоханий у певну даму, Карденіо хоче вбити щасливого суперника, але його зупиняє жіночий привид, веде на кладовище і перетворюється там на страхітливий скелет. Тим часом безнадійно закохана в Карденіо Целінда хоче приворожити юнака за допомогою некроманії, і з цією метою розкопує могилу на тому ж кладовищі. Зустрівшись тут, обидва вражені фатальним збігом обставин. Карденіо відмовляється від боротьби за руку дами, в яку закохався, а Целінда — від Карденіо і йде в монастир.

Серед інших творів Грифіуса слід згадати трагедію “Смерть Папініана” на римський сюжет (1659), “Петер Сквенц” на сюжет “Сну літньої ночі” Шекспіра (1657), “Горрібілікрібріфакс” на фарсовий сюжет у традиціях Ганса Сакса (1663).

До визначних прозаїків німецького Бароко належить Ганс Якоб Кристоффель Гріммельсгаузен (1621–1676), що здобув собі славу романом “Заповзятливий німецький Симпліциссімус” (1669), до якого сюжетно примикають життєписи волоцюжки Кураж, бравого вояка Шпрингінсфельда та інших. Використовуючи традиції “гробіанської” літератури і досвід європейського “шахрайського” роману, автор поєднує долю свого крутія з реальними історичними подіями — Тридцятирічною війною — і тим надає творові універсальної художньої широти і світоглядної значущості. Перед нами барокова картина жит-

тя, де людина постає як істота, загублена у безкінечних обширах земного світу, підвладна фатальній долі, безпомічна у своїх рішеннях і вчинках, морально нестійка.

Роман побудований як нескінченна низка пригод головного персонажа (він і веде оповідь), — то драматично суворих і небезпечних, то веселих і комічно-захоплюючих, то брутальних і відверто аморальних. Відповідно композиція розгортається за принципом маятника: “везіння — невезіння”. Ніколи ні герой, ані читач не можуть передбачити наступну подію, бо вона ні від чиєї волі не залежить. Принципу випадковості відповідає і географія роману: Симпліцій обходить пішки всю Німеччину, живе в Швейцарії, Франції, Угорщині, служить російському царю, терпить муки в полоні у татар під Астраханню, навіть блукає шляхами далекої Кореї, нарешті опиняється на безлюдному острові в Індійському океані, де й описує на пальмовому листі історію своїх поневірянь.

Єдине прагнення героя — будь-що вижити, і заради цього він не хехтує жодними засобами, заняттями і професіями. То він солдат-ландскнехт, що не гребує мародерством і насильством; то мусить вдавати з себе блазня при королівському дворі; стає егерем, але не може втриматися, щоб не красти коней, свійську худобу; паломником мандрує до святих місць “з горохом у чоботях”, який муляє йому ноги; накопичує чималенький капітал, але розорюється; двічі намагається одружитися і влаштувати спокійне сімейне життя, але зазнає невдач; через віспу втрачає приємний голос і привабливу зовнішність — зняряддя його успіху серед людей; нарешті знаходить сенс життя у спогляданні природи і вивченні її таємниць на безлюдному острові...

Вражаючи масштабність подій, поданих як нескінченний ланцюг випадковостей, поєднується у творі з пильною увагою до дрібних обставин, вчинків, побутових деталей, що і складають зрештою ту саму “марноту марнот”, яку наприкінці свого пристосовницького і аморального існування засуджує Симпліцій на океанському острові. У суспільному житті розумний порядок і справедливість неможливі. Ось чому розповідь про прийдешній “золотий вік” справедливості автор вкладає в уста напівбожевільного волоцюги.

## ЛІТЕРАТУРА XVIII СТОРІЧЧЯ

У XVIII ст. Німеччина вступила економічно знекровленою і політично невизначеною внаслідок Тридцятирічної війни. На германських землях існувало понад 300 держав. Виник навіть крилатий вираз, що німецьких держав більше, ніж днів у календарі. Найбільшими за розміром були королівства і курфюршества (“великі князівства”): Пруссія, Австрія, Баварія, Саксонія, Кельн, Трір, Майнц, Пфальц. Були також князівства, великі герцогства і герцогства, архієпископства тощо. Німеч-

чина, у свою чергу, входила в ефемерну державу під назвою Священна Римська Імперія Германської Нації (історія якої сягає в X ст.), де на федеративних принципах об'єднувалися як "держави", так і безліч вільних, так званих "імперських" міст. На чолі цього конгломерату стояв кайзер, а керівним органом був рейхстаг.

Поступово домінуюче становище серед усіх держав імперії посіла Пруссія, якою правила династія Гогенцоллернів. Традиційними рисами пруської політики стали мілітаризація (саме в Пруссії уперше в Європі була створена регулярна армія), розширення території за рахунок експансії на Схід ("Дранг нах Остен"). Протягом століття Пруссія брала участь у багатьох війнах, до яких були причетні й інші німецькі держави. Це війна за "іспанську спадщину" 1701-1713 рр. (в ній брали участь також Іспанія, Англія і Франція), Північна війна 1700-1721 рр. (за участю Швеції і Росії), війна за "австрійську спадщину" 1740-1748 рр. тощо.

Найбільших розмірів і державної могутності Пруссія досягла за короля Фрідріха II Великого. Особистість Фрідріха II неординарна. Відомо, що, крім воєнних і державних справ, яким він особисто приділяв багато уваги, король захоплювався літературою, філософією і музикою. Фрідріх схилявся перед творчістю Вольтера, листувався з ним, посилав йому свої вірші і прозу, написані французькою мовою. Вольтер мешкав у резиденції короля Сан-Сусі під Потсдамом з 1750 по 1753 рік. У різний час в оточенні Фрідріха з'являлися такі письменники і філософи-вільнодумці, як французи Ламетрі, Мопертюї, італієць Альгаротті та інші.

Революція 1789 р. у Франції відгукнулася й на німецьких землях. 6 серпня 1806 року Священна Римська Імперія Германської Нації припинила своє існування. А наприкінці жовтня французька армія увійшла до Берліна. Завоювавши Німеччину, Наполеон скоротив кількість німецьких держав у десять разів: до тридцяти шести.

У XVIII ст. культурне життя на німецьких землях мало переважно регіональний характер. Це заважало консолідації інтелектуальних сил і поширенню єдиної літературної мови. Окремі вогнища культури виникали переважно при дворах князівств і герцогств. Митці або користувалися покровительством монархів, як Гете, або просто перебували у них на службі, як Лессінг. Багато хто з них залишав батьківщину (композитори Гендель, Глюк).

Дещо кращою була ситуація у Саксонії, колись німецької Реформації. Її столиця Дрезден вирізнялася розкішною архітектурою в стилі римського бароко (наприклад, Цвінгер), пишними оперними і драматичними виставами; а щодо кількості і якості картин, які були на той час зібрані в знаменитій художній галереї, Дрезден міг змагатися з Версалем: полотна італійців Тіціана, Веронезе, Корреджо, Рафаеля ("Сікстинська мадонна"), німців Кранаха, Гольбейна та ін. Інше саксонське місто, Лейпціг, юний Гете називав "маленьким Парижем". Тут пройшли останні 27 років напруженої творчої праці Й.С.Баха (1685-1750). З Саксонським герцогством були пов'язані долі багатьох



філософів і письменників — Лейбніца, Томазіуса, Готшеда, Клопш-тока, Вінкельмана, Лессінга, Гете.

З інших центрів вирізнялися Гамбург (в музичному житті тон задавав Телеман), Кенігсберг (тут жив І.Кант), Галле, в університеті якого на той час, за словами Вольтера, був зібраний весь цвіт німецької науки. У Берліні з ініціативи Лейбніца була заснована Академія (1700). У другій половині століття одне з чільних місць в культурному житті країни посідає Веймар, столиця Саксен-Веймарського герцогства, де розгорнеться діяльність Віланда, Гердера, Гете, Шіллера.

У XVIII ст. Німеччина разом з іншими європейськими країнами вступила в добу Просвітництва. Почався широкий інтелектуальний рух за перегляд основних засад людського життя: соціальних, політичних, релігійних, світоглядних, культурних.

Біля витоків німецького Просвітництва стояв Готфрід Вільгельм Лейбніц (1646-1716), вчений енциклопедичних інтересів як в науково-природничій, так і в гуманітарній сферах. Останні 40 років свого життя він перебував на службі у герцога Ганноверського, обіймаючи посаду державного радника і бібліотекаря. Він став організатором національної науки — заснував Берлінську академію, перед якою поставив завдання вироблення норм літературної німецької мови, а також вивчення німецької історії. Лейбніц започаткував порівняльне мовознавство і джерелознавство. Він став засновником і німецької класичної філософії.

Просвітницький сенс учення Лейбніца полягав у відмові від середньовічної категоричності, з якою прийнято було розділяти все існуюче на низьке, грішне, плотське і — високе, праведне, духовне. Він вірив у спроможність світу до безкінечного самовдосконалення, тобто до прогресу (одна з головних категорій просвітницького світогляду).

У перші десятиріччя XVIII ст. німецьке мистецтво — література, театр, музика, архітектура, живопис — було позначене впливом бароко. Монархам особливо імпонувала пишна італійська опера. Водночас розквітало й тривіальне мистецтво — мандрівні драматичні трупи з їхнім помпезно-історичним репертуаром, штампами характерів і почуттів, риторично манірною грою. Популярним був і ляльковий театр — відгук далекого міського середньовіччя — з його традиціями фарсовості, балаганного комізму, персонажів-масок (Гансвурст). Народний театр зберіг для “серйозної” літератури другої половини століття традицію німецького народного вірша — “кніттельферс” — з його вільною і кумедною ритмикою.

Перші десятиріччя XVIII ст. проходили під знаком прощання з Середньовіччям; поступово все виразніше в діяльності митців проглядає усвідомлення основної художньої тенденції нової доби. Її можна звести до спроби створити в роздробленій країні, де навіть не оформилася ще національна літературна мова, національне мистецтво; більше того — наділити це мистецтво високим етичним потенціалом в умовах, коли воно обслуговувало естетичні забаганки монархів.

Першим, хто наважився поставити перед німецькою літературою такі завдання, був Йоганн Кристоф Готшед (1700-1766). Він не був художником слова за покликанням, і взятися за це його спонукала переконаність вченого-філософа і патріота. В його діяльності окреслюються два основних напрями: боротьба за серйозність і “правильність” літератури і театру (тут він мріяв досягти високого рівня Франції) і за великий етичний, виховний вплив мистецтва. У певному розумінні Готшед підготував ґрунт для театру Лессінга і Шіллера і суттєво вплинув на німецьку естетику аж до Шіллерових “Листів про естетичне виховання”.

Зразками для нього були Корнель і Расін (він обожнював французьку літературу і, крім названих драматургів, гаряче пропагував Вольтера), а ідеальними сюжетами для театру вважав античні. Сценічні принципи французів і греків він рекомендував як “найправильніші”, бо вони здатні приборкати нестримну примхливість бароко чи надто відверту чуттєвість народних фарсів. Щоб привернути увагу до своєї реформи, Готшед навіть привселюдно спалив у 1737 році опудало Гансвурста. Він видав шість репертуарних збірників “зразкових” п’єс, куди включив і три свої трагедії. “Смерть Катона”, найбільш з них показова, побудована за правилами класицизму; в ній автор прагнув втілити високу духовну — громадянську — ідею. Характерним є те, що до збірки “зразкових” п’єс Готшед не включив жодної трагедії національного генія XVII ст. А.Грифіуса, оскільки той був майстром бароко.

Подібні тенденції простежуються в Готшедовій діяльності щодо оновлення німецької мови. Вчений входить у “Товариство аматорів німецької мови” і невдовзі реформує його за зразком французької Академії кардинала Рішельє. Він твердить, що для норми німецької мови цілком підходить верхньосаксонський діалект, і прагне очистити його від барокових чи простонародних елементів, виходячи із засад “високого смаку” і “розумності”.

Що стосується другого напрямку його діяльності, то Готшед чи не перший у Німеччині заговорив про виховання особистості засобами мистецтва. Бувши моралістом, він підпорядкував цій ідеї всю свою творчу і наукову діяльність. Йому було лише 25 років, коли він розпочав видання моралізуючих журналів, у тому числі спеціально для жінок. У монологах його театральних персонажів можна знайти чимало сентенцій із цих журналів. Готшед-мораліст спирався на філософію Християна Вольфа, учня і популяризатора Лейбніца. Провідну роль у досягненні людиною щастя він відводить її власному розуму.

Літературні твори Готшед не сягали високого художнього рівня. Проте його діяльність як ученого заслуговує на повагу в плані культурно-просвітницькому.

Готшед відзначався фанатичною відданістю своїй культуртрегерській місії і невдовзі перетворився на літературного диктатора, “папу”. Його оточували численні однодумці, що насаджували “псевдокласицизм”, не зважаючи на нові тенденції в мистецтві. Хоча діяльність Готшед

по-своєму стимулювала розквіт естетики в середині XVIII ст., у 1760-і роки Лессінг змушений був дати бій Готшеду.

Важлива роль в розробці нових естетичних поглядів належала Йоганну Йоахиму Вінкельману (1717-1768). Не будучи філософом як таким, Вінкельман являв собою новий тип ученого, що поєднав естетику з мистецтвознавством. Якщо його сучасник, засновник наукової естетики А.Г.Баумгартен у своїй “Естетиці” (1750-1758) оперує абстрактними поняттями здорового глузду і почуттів, доводячи їх важливу роль у пізнанні реальності, то Вінкельман спирається на конкретний образотворчий матеріал і аналізує не стільки логічні категорії, скільки художню спадщину Греції і Риму — скульптури, камеї, мозаїки тощо. Могутній поштовх мистецтвознавчій думці того часу, і в першу чергу в Німеччині, дали археологічні розкопки в Помпеях і Геркуланумі (почалися у 1748 р.), які Вінкельман відвідав і докладно описав.

Головний твір Вінкельмана — “Історія мистецтва давнини” (1764). Автор знаходить свої естетичні зразки в минулому, в класичній Греції V ст. до н.е. Характеризуючи духовно близьке йому мистецтво Греції як “шляхетну простоту і спокійну велич”, Вінкельман виступає проти динамічної ускладненості бароко і манірної витонченості рококо, в чому був близький до Готшета. Проте опосередковано вінкельманове розуміння краси було спрямовано проти Готшета, який передусім славив здоровий глузд, що приборкує пристрасті. А Вінкельман вбачає красу давньогрецької скульптури насамперед у природності тілобудови і м’язів, постави, вихованих фізичними вправами, стриманим і високоморальним способом життя. Для Вінкельмана краса давньогрецького мистецтва — прямий результат громадянських свобод.

Відзначимо ще одну особливість: глибоко особистісне, ностальгічне ставлення Вінкельмана до античності. Для нього це своєрідний “золотий вік” людської історії, який ніколи більше не повториться. В цьому виявляється закономірна паралель до Руссо, для якого повернення до “природного стану” людини теж тісно було пов’язане з ностальгічною мрією про навіки втрачену цільність людської особистості. Ідеї Вінкельмана породили трохи пізніше шіллерову теорію “наївної і сентиментальної поезії”.

Наскільки нагальною була в німецькій літературі середини століття потреба в докорінному повороті до ширих і безпосередніх почуттів після суворой дисципліни здорового глузду і логіки, що насаджувалися Готшедом, показує творчість Фрідріха Готліба Клопштока (1724-1803), якого німці вважають першим класиком своєї національної літератури.

Клопшток був обдарований ліричним талантом, який найяскравіше розкрився в “одах”, написаних на найрізноманітніші теми із застосуванням вільного вірша. Крім того, в юнацькі роки він написав об’ємну поему на біблійний сюжет “Мессіада”, а в зрілі роки — низку драм на сюжети зі Старого Заповіту і давньонімецької історії.

Сама сюжетна основа творчості Клопштока і введений ним в літе-

ратуру XVIII ст. новий пафос — сентиментально-ширий і лірично-зворушливий, не без впливу пієтизму — стали викликом всій системі псевдокласицизму Готшета. Цим пояснюється той захват, з яким читачі зустріли перші пісні “Мессіади” і ліричні “Оди”. Викликом Готшету була й близькість Клопштока до табору Й.Я.Бодмера — видавця німецьких середньовічних текстів (віршів міннезінгерів, “Парціфалля”, “Пісні про Нібелунга” тощо), головного антагоніста “літературного папи”. Бодмер сприяв захопленню юного поета християнською ідеєю (на противагу античності Готшета) і нетрадиційно високою оцінкою ролі почуттів в естетиці (на противагу здоровому глузду). З свого боку творчість зрілого Клопштока безперечно вплинула в 1770-і роки на поетів-“штюрмерів”, включаючи раннього Гете, пізніше — на Шіллера і Гельдерліна.

Сама ідея “Мессіади” (1748-1773) стала можливою у зв’язку з поширенням пієтистських ідей в Німеччині. За зразок поету править “Втрачений рай” Дж.Мільтона. Відчувається і вплив Данте. Проте на відміну від Мільтона, якого надихали події Англійської революції, або Данте, який відтворив у “Божественній комедії” кипіння політичних пристрастей свого часу, пафос Клопштока має абстрактно-пієтистський характер. У поемі мало подій і драматизму, персонажам бракує психологічної пластичності та індивідуальної виразності. Написана поема гомеровим гекзаметром.

Новаторськими були й трагедії Клопштока (їх правильніше віднести до жанру лірико-драматичних поем) — “Смерть Адама”, “Соломон”, “Давид”, трилогія про Германа: “Битва Германа”, “Герман і князі”, “Смерть Германа”. Трилогія вводить в літературу популярний в добу романтизму сюжет про перемогу, яку здобув ватажок германського племені херусків Арміній (Герман) над легіонами римського полководця Вара в Тевтобурзькому лісі у 9 р. н.е.

Тема давньогерманської історії постає як провідна в “Одах” зрілого періоду. Як і Вінкельман, Клопшток був одержимий ідеалом цілісної особистості, але знаходив його не в античності, а в германській давнині. Але зрештою кожний з них (один в естетиці, другий в літературі) втілював ідеї ностальгічного руссоїзму, сприйняті через давню історію.

Найбільше значення для сучасного читача зберегли оди Клопштока, де він постає справжнім новатором. В них поет переплавляє традиції високих поетичних зразків, що він обрав їх для себе: Оссіана і шотландських бардів, хоралів Лютера і поезій Мільтона, лірики ранньої грецької класики і Піндара, німецької барокової поезії. Проте, вносячи в поезію високі релігійні переживання, Клопшток не досягає чисто естетичної гармонії пафоса, форми і змісту.

Життя Клопштока — як поета і людини — було рідкісним винятком в ряду трагічних доль німецьких митців. Здобувши ґрунтовну гуманітарну і богословську освіту, він одразу ж зустрів співчутливу підтримку впливових літераторів (Бодмер, Брейтінгер) і вже на початку творчого шляху, опублікувавши три перші пісні “Мессіади”, пережив радість гучної слави. Він проводить двадцять плідних років у

Данії, де, забезпечений пенсією короля Фрідріха V, повністю віддається творчій роботі і завершує “Мессіаду”. Повернувшись з Копенгагена на батьківщину, поет оселяється до кінця свого життя в Гамбурзі, вільному “імперському місті”. Поет заслужив повагу сучасників і своїм незалежним характером. Коли маркграф Баденський Карл-Фрідріх запропонував йому посаду придворного радника і достойне утримання, Клопшток шокував весь двір такими словами: він, мовляв, пристане на цю пропозицію за умови, що граф не обтяжуватиме його обов’язком з’являтися на службу. Поет помер в оточенні прихильників і численних друзів, досягши вершини прижиттєвої слави.

## Х.М. Віланд

Просвітницькі тенденції, що поступово формувалися в німецькій літературі, вперше виявили себе як досить чітко окреслена художньо-естетична система у творчості Христофа Мартіна Віланда (1733-1813). Уже сама творча плодovitість письменника і широка популярність за кордоном (завдяки перекладам, що з’являлися майже одразу після першої публікації) свідчать, що в середині XVIII століття німецька література досягла високої зрілості.

Син пастора, Віланд одержав пієтистську освіту. В юнацькі роки він поділяв загальне захоплення Клопштоком і навіть провів кілька років у Швейцарії у спілкуванні з Бодмером, літературним наставником знаменитого поета. Вірний своїй винятковій працелюбності, яка завжди залишалася його головним життєвим правилом, Віланд пише низку прозових і поетичних творів у “серафічному” стилі: “Випробування Авраама”, “Дванадцять моральних листів”, “Молитва християнина”, “Листи померлих до живих друзів”, “Гімни всюдисушому і праведному Богові”, “Почуття християнина” та інші.

1760 р. Віланд повертається до Швабії, на батьківщину, і тут відбувається принциповий поворот: його помисли захоплюють французька література і Шекспір. Віланд починає писати твори, прямо протилежні за тенденцією нещодавно створеним, і вони надовго закріпили за ним славу “фривольного” поета. Так з’являються “Комічні оповідки” в дусі еротичних казок Лафонтена, поема “Музаріон, або Філософія грацій”, в якій за взірцем античної сюжетики поет відтворив власний перехід від пієтизму до життєрадісної реальності; казково-пародійний роман “Перемога природи над мрійливістю, або Пригоди Дона Сильвіо з Розальви”, де, віртуозно розробляючи “донкіхотську” тему, він іронізує над своєю недавньою містичною одержимістю.

Протягом п’яти років Віланд перекладає німецькою мовою 22 найзнаменитіші п’єси Шекспіра (майже всі — прозою). Гумор Шекспіра, а почасти Вольтера і Лафонтена, відчутно вплинув на розвиток віландового комізму. Пізніше до ряду “взірців”-письменників приєднуються Лукіан, Арістофан, Діоген з Синопу, яких поет також перекладе

рідною мовою (Лукіана — всього!). Найзначнішим твором 1760-х років став роман “Історія Агатона”.

Поета запрошують до Ерфурта викладати філософію. Три роки, що він провів за університетською кафедрою, в духовно чужому оточенні, коштували йому чимало душевних сил, але й збагатили спостереженнями, що знайшли своє втілення у майбутніх сатирах.

Новий роман — “Золоте дзеркало, або королі Шашіана” — привернув увагу герцогині Саксен-Веймарської Амалії, яка запросила автора до Веймара на посаду вихователя наслідного принца Карла Августа. У вересні 1772 року поет приїхав до Веймара, з яким віднині буде пов’язане все його наступне життя — 40 років! З приїздом Віланда, а через три роки і юного Гете, починається славетна доба Веймара як видатного центра культурного життя Німеччини XVIII століття.

1770-і роки — розквіт творчості Віланда. Він пише цілу низку казкових поем з історичним колоритом, кілька п’єс. Протягом чотирьох десятиліть виходить під його керівництвом журнал “Німецький Меркурій”. Серед шедеврів 1770-х — сатиричний роман в манері Вольтера і Свіфта “Абдерити”, казкова поема “Оберон”. Посилюється сатирична спрямованість його творчості. Він не тільки перекладає свого улюбленого Лукіана, а й наслідує його у своїх “Діалогах”: “Діалоги в раю”, “Нові розмови богів”, “Розмови віч-на-віч”.

Готуючись підсумувати своє життя, поет береться за видання всіх своїх творів (42 томи!), проте доля дарує йому ще 19 років. Поет, як і раніше, працездатний, жвавий, доброзичливий. Стареча неміч, здається, оминає його стороною. У 1790-і і у 1800-і роки він пише нові романи, редагує деякі старі, активно займається перекладами.

Віланд вітає революцію у Франції, але його насторожує розвиток подій. Він вважає, що Франція не готова до демократії. Автор “Агатона” не вірить у “колективний розум” народу. Якобінський терор його жахає. Просвітник, який свято вірив в “освічений абсолютизм”, гуманіст і скептик, що відкидав будь-яку нетерпимість і фанатизм, прихильник Лейбніца з його філософією “світової гармонії”, Віланд заперечував насильство. Як і Вольтера, його лякає неприборкна стихія народних виступів. На сторінках свого “Німецького Меркурія” він закликає німецьких монархів скоріше впровадити необхідні реформи, інакше німецький народ наслідуватиме приклад французького, а це загрожує країні незліченними бідами! Темі революції були присвячені окремі частини “Нових розмов богів” та “Розмов віч-на-віч”.

З неослабною увагою стежить поет за національно-визвольною війною в Німеччині, радіє довгоочікуваним перемогам. Але дожити до “Битви народів” під Лейпцігом йому вже не судилося. Фатальний серцевий напад застав Віланда за роботою над перекладом листів Ціцерона. Губи вмираючого шепотіли слова знаменитого монолога Гамлета: “Бути чи не бути”...

Якщо для Готшета та Бодмера, а також для Клопштока принципове значення мав вибір “зразків” для творчого наслідування, оскільки від цього, як на їхню думку, залежав напрям подальшого розвитку

національної літератури, то Віланд такої проблеми не знав і був естетично вільний у виборі літературного матеріалу, який підпорядковував виключно особливостям свого смаку і характеру творчого обдарування.

У творах зрілого періоду Віланд використовує лише готові літературні й історичні сюжети або їх мотиви. Письменник узагальнює типізує не життя в його звичайних формах і явищах, а дійсність художню, вже кимось створену, з її власними художніми кліше і умовностями. Це світ античної історії, частково реальний, частково вигаданий (“Історія Агатона”), античного анекдота на основі історії (“Історія абдеритів”), східної притчі (“Королі Шешіана”); це лицарсько-орієнтальна фольклорно-романтична еkleктика “під Аріостом” (“Оберон”), це античність (діалоги в дусі Лукіана), стилізація під усталені форми Ренесансу (“Дон Сильвіо з Розальви”), класицизму і рококо (“Комічні оповідки” під Лафонтена), лібертенське рококо на античній основі (“Музаріон” під Вольтера) і таке інше.

Віланда можна вважати першим видатним німецьким прозаїком після Гріммельсгаузена, він торував шлях просвітницькому роману (Гете) і романтичній прозі (Гофман). Він був неперевершеним оповідачем, майстром захоплюючого сюжету, причому однаково віртуозно володів як прозовою, так і віршовою формою. Його мова відзначається (на відміну від Гріммельсгаузена) просвітницькою прозорістю, а в поемах — витонченою легкістю рококо з майже демонстративною зневажливістю до суворих правил ритму і порядку римування.

Віланд був засновником жанру поетичної казки (тобто казкової поеми). Такі її риси, як свіжість фантазії, вишуканість стилю і грайливість гумору були обумовлені молодістю самого жанру, що своєю появою на світ остаточно витіснив на узбіччя присмерки бароко і сувору дисциплінованість готшведівського класицизму.

У казкаря Віланда були свої попередники, серед яких — поети-анакреоністи Й.К.Гюнтер (1695-1723) і особливо Ф.Гагедорн (1708-1754), рокайльні мотиви якого Віланд посилив. Поряд із К. Музеусом (1735-1787) він став у Німеччині одним з перших видавців і популяризаторів народної казки (“Оповідання і казки”, 1776-1780; “Джинністан, або Вибрані фейні і чарівні казки, почасти вигадані, почасти заново перекладені і оброблені”, 1786-1789. Із цієї останньої збірки був узятий сюжет для знаменитої “Чарівної флейти” Моцарта). Своїми казками, як оригінальними, так і фольклорними, він підготував ґрунт для романтичної казки з її незрідка жартівливою або іронічною інтонацією (Тік, Брентано, Гофман, Гауф, Шаміссо).

Твори Віланда увібрали в себе майже всі різновиди гумору і сатири — від легкої іронії і рокайльного бешкетництва в казках до їдкої сатири в дусі Свіфта у романах. Об’єктом сатиричної критики були релігійний фанатизм і нетерпимість (згадаймо Вольтера!). Тут він, подібно до свого улюбленого Лукіана, був різко критичний до всіх конфесій і релігійних учень. Його хвилювала проблема віковичного конфлікту між язичництвом і християнством. Так, в романі “Агафодемон” (1797) ми

знаходимо їдку сатиру на церковне мракобісся і середньовічний обскурантизм.

Іншим об'єктом сатиричної критики Віланда було міщанство. В Німеччині воно було породженням і наслідком духовної ізоляваності і взаємовідчуженості культурного життя в численних карликових монархіях. Ще довгі роки воно залишатиметься родимою плямою німецької культури. Й.В.Гете у своїй промові, присвяченій заслугам Віланда, характеризував німецьке філістерство як “мертвотний педантизм, глухий провінціалізм міського життя, жалюгідні суспільні звичаї, поверхову критику, показну цнотливість, тупу вдовolenість існуванням, пихате чиношанування та інші пороки, хоч би як вони називалися, ім'я яким — легіон”. Традиції антифілістерської критики Віланда були розвинуті романтиками Тіком, Гофманом, Гейне.

Віландова сатира мала просвітницький характер. Провідну роль в удосконаленні людини і всього життя він відводив розуму, з яким зокрема були пов'язані його сподівання на “освічений абсолютизм” (дивись “Золоте дзеркало”, заключні розділи “Історії Агатона”).

Найбільш яскраво і всебічно просвітницькі ідеї Віланда були втілені в романі “Історія Агатона. Із стародавнього грецького рукопису” (1767, 1794). Письменник поєднує вигадку з конкретними фактами грецької історії IV ст. до н.е. і виводить реальних людей — філософів Платона, Гіппія, Архіта, царя Сиракуз Діонісія та інших. У зображенні повсякденної, “земної” античності, яка контрастувала з костюмною грайливістю рококо, відзеркалювалося нове ставлення до античності в період епохальних археологічних відкриттів. Разом з тим, перед нами не стільки історичний роман, скільки роман ідей, де історія виступає як співзвучний сучасності матеріал.

У композиції роману проглядає барокова схема, започаткована ще Гріммельсгаузенем (низка епізодів, де оповідаються поневіряння і різноманітні пригоди головного персонажа), і схема грецького роману (розлучені обставинами закохані герої — Агатон і Психея — розшукують одне одного; запозичується навіть мотив таємниці походження одного з персонажів — Психеї). Разом з тим, це — філософський твір, бо замість традиційних авантюрних епізодів Агатон переживає життєві випробування зовсім іншого гатунку: вони стосуються його світоглядних, моральних, громадських переконань, і доля зштовхує його не стільки із звичайними людьми, скільки з філософами, правителями, вельможами.

Віланд по-своєму інтерпретував жанр авантюрно-філософської повісті (“Кандид” Вольтера): події згруповані в такий спосіб, що через них розкривається боротьба двох філософських принципів: альтруїстичної життєвої філософії Агатона<sup>6</sup> — “Постійно бажати добра і робити добро” — та егоїстичної філософії софіста Гіппія, з яким обставини зводять юнака (він його раб). Гіппій невисокої думки про розумову і моральну природу людини. Він переконаний, що, “впливаючи на людей красномовством, можна примусити їх добровільно віддати своє багатство”. Цю філософію він хоче прищепити Агатону. В кожно-



му епізоді Агатон усією душею віддається загальнокорисній діяльності, але потім, ніби на підтвердження мізантропічної філософії Гіппія, його спостигає розчарування, невдячність людей, навіть вигнання. Причиною нещастя Агатона стають його високі моральні якості. Здавалося б, філософія Гіппія постійно торжествує, але зрештою перемагає високе моральне почуття Агатона, і він знов і знов з вірою віддається своїй благородній діяльності. Коли внаслідок наклепу Агатон опиняється у в'язниці, до нього приходить Гіппій, щоб іще раз переконати в марності моральних шукань, той вже готовий прийняти філософію софіста, але цинічна відвертість співрозмовника тверезить його. З в'язниці Агатона рятує філософ Архіт, друг Платона.

На цьому роман мав закінчитися. Але у 1794 році, наприкінці революційних подій у Франції, Віланд дописує ще один розділ. Архіт привозить Агатона у свій дім, у місто Тарент. Він знайомить його зі своєю високоморальною філософією. Народ, яким Архіт править ось уже 30 років, щасливий. Він “так добре засвоїв розумні закони, що, здається, підкоряється не стільки написаному, скільки велінням свого морального почуття”. Отже, роман закінчується зображенням утопічної країни на зразок вольтерового Ельдорадо і повним щастям героїв: Агатон знаходить Психею, що виявляється його сестрою, яку він вважав давно померлою.

Неважко помітити, що в романі окреслюється “фаустівський” тип героя, для якого вищий сенс земного буття — в духовному самовдосконаленні і в діяльності на благо людей. У філософії Архіта прочитуються деякі суттєві принципи Лессінга і Канта: у своєму моральному виборі людина мусить бути внутрішньо вільною як від страху перед відплатою у потойбічному світі, так і від зовнішнього примусу, адже моральність закладена в самій людській природі.

Найбільшої популярності зажив роман Віланда “Абдерити. Дуже правдоподібна історія” (1774, 1781) — завдяки просвітницькому пафосу, досконалій художній формі, витонченому гумору. Давньогрецьке місто Абдера виступає у Віланда символом міста дурнів. Окремі сюжетні колізії підказало йому власне життя в Ерфурті, де він, наприклад, ледве не став жертвою відьомського процесу; та й у Веймарі теж вистачало заздрісників та недоброзичливців. Віланд не прагне створювати характери; образи персонажів — це втілення тих чи інших смішних або підступних людських рис. Сюжет кожного з п'яти розділів будується за законами анекдоту, тобто в ньому домінує щось виняткове і невірогідне з погляду здорового глузду, але відбувається все як само собою зрозуміле. Багато що тут нагадує твори Свіфта чи Вольтера (“Простодушний”), тут теж застосовується прийом “очуднення” за допомогою введення героя “зі сторони” (Демокрит, Гіппократ, Евріпід).

Після двадцятирічної відсутності великий філософ Демокрит повертається до Абдери, свого рідного міста. Невдовзі, однак, з'ясовується, що його погляди у всьому розходяться з поглядами співвітчизників, і абдерити звинувачують філософа навіть у чак-

лунстві, а потім і зовсім оголошують божевільним (“Демокрит серед абдеритів”). Вони збираються встановити над ним опіку як над людиною, що не сповна розуму, навіть готуються поділити між собою його майно. Вони запрошують до міста лікаря Гіппократа, не маючи сумніву, що той поставить відповідний діагноз. Але лікар вважає філософа цілком здоровим, проте переконується в розумовій відсталості самих городян і приписує їм для одужання шість кораблів чемериці (“Гіппократ в Абдері”).

Абдерити вважали себе знавцями театрального мистецтва і розважалися низькопробними п'єсами доморослих драматургів. Якось до міста заїхав зі своєю трупю Евріпід і показав одну виставу. Побачивши справжнє мистецтво, абдерити були страшенно вражені, і їхнє нормальне життя було надовго паралізоване (“Евріпід серед абдеритів”).

На відміну від свого предтечі Свіфта (“Мандри Гуллівера”) Віланд не намагається зашифрувати в романі якісь конкретні політичні події чи змалювати якихось реальних, сучасних йому осіб. Він створює досить прозору алегорію на убозтво духовного життя крихітних німецьких князівств, дає сатиричну панораму і каталог найтиповіших виявів міщанства. Насамперед його цікавить психологія натовпу, одержимого зарозумілістю, почуттям власної безгрішності. Якщо в “Історії Агатона” простодушний і легковірний народ (але ще не натовп!) слідує за різного роду політиканами і балакунами (Гіппій), які вміло підкоряють громадську думку, то в “Абдеритах” діє вже власне натовп. І зарозумілість перетворює цей натовп на збунтовану масу. Суть міщанства у тому, що воно унеможливорює існування особистості. Автор спромігся зазирнути у душу натовпу, показати його руйнівний вплив на індивідуальність. Демокрит вигукує: “Вельми небезпечно мати розуму більше, ніж його мають співгромадяни!”

В історії переслідування Демокрита Віланд показує, до яких небезпечних наслідків може привести тиранія фанатичної думки, коли вона оволодіває масою. Обивательська маса — сліпа сила в руках політиків, здатна навіть на самознищення. В останньому розділі такими політиками, що маніпулюють свідомістю абдеритів, виступають жрець храму Ясона Агафірс і жрець храму Латони Стробил. Для першого релігія — знаряддя інтриги і політичної гри; другий — ревний служитель свого культу, глухий до радощів життя фанатик. Уже в XVIII ст. критики сприймали обох як уособлення католика і протестанта. Їхнє суперництво і спричинило трагікомічний кінець міста.

Історія з виступом Евріпіда в 3-му розділі містить натяки на літературне і театральне життя в Німеччині, а в сліпому схилянні абдеритів “перед усім афінським” висміюється їхнє надмірне захоплення італійською оперою та французькими класицистичними трагедіями. Евріпід, який вразив абдеритів своїми виступами, являє собою тут певну аналогію до Шекспіра, творчість якого Віланд — ревний перекладач його п'єс і учасник літературних баталій своєї доби — обстоював як еталон справжнього мистецтва. В цьому він був однодумцем Лессінга.

Серед багатьох поетичних казок Віланда особливо вирізняється “Обе-

рон” (1780), створений на сюжетній основі лицарського роману про Гюона Бордоського, паладіна Карла Великого. Дещо запозичене і з комедії Шекспіра “Сон літньої ночі”. Орієнтальний колорит твору відбиває поширене в 1730-1770-і роки захоплення Сходом у мистецтві двірського рококо. Поема складається з 913 строф і написана неправильними стансами (у даному випадку — восьмирядковими строфами) з довільним порядком римування.

Лицар Гюон, спокутуючи свою провину перед Карлом, повинен виконати важливі завдання. Він вирушає на Схід. Гюонові допомагає цар ельфів Оберон, який має тут свій інтерес: він у сварці з дружиною Титанією, і мир між ними можливий за умови, якщо серед людей знайдеться бодай одна пара закоханих, вірних одне одному до кінця. За допомогою свого чарівного рога, який всіх примушує танцювати, Оберон допомагає Гюону виконати всі завдання, але найголовніше — викрасти дочку вавилонського султана Арманду, яка, виявляється, уже давно покохала юнака, побачивши його уві сні. Закохані щасливо рятуються від переслідувачів і пливуть на кораблі в Італію. Але на них чекають непередбачені випробування, бо вони до шлюбу порушили обітницю цнотливості. Їхній корабель тоне, і вони потрапляють на безлюдний острів, де прожили три роки. Потім Арманду викрадають пірати, і вона потрапляє до гарему туніського султана Амансоро, який марно домагається її кохання. За волею Оберона, тут саме опиняється і Гюон, якого намагається схилити до кохання дружина султана Альмансарис. Але молоді люди зберігають вірність одне одному. Їх засуджують до страти. Коли вони уже стоять на вогнищі, на допомогу їм приходить Оберон. Вони довели, що їхнє кохання сильніше за смерть! Закохані повертаються на батьківщину, а Оберон і Титанія миряться.

У поемі кохання оспівується як високе почуття. В дусі Шекспіра-комедіографа Віланд утверджує гуманістичну віру у вищі духовні якості людини: кохання і вірність, моральність і героїзм допомагають долати всі життєві перешкоди. Комізм же пов’язаний із зображенням лицарства. Це весела “світська” травестія, яка нагадує стиль і пафос Аріосто (“Шалений Роланд”). Так, серед випробувань, що видав Карл для Гюона, є й така: здобути чотири корінних зуба султана і жмут волосся з його бороди...

Й.В.Гете залишив нам такі слова про цей твір: “Поки поезія залишиться поезією, золото — золотом, кришталь — кришталем, Віландів “Оберон” викликатиме любов і захват як шедевр поетичного мистецтва”. Сам Гете розгорнув у першій частині “Фауста” травестійовану в дусі Віланда інтермедію, де з’являються Оберон і Титанія. На сюжет поеми написано кілька музичних творів, серед них — однойменна опера К.М. фон Вебера (1826).



## Г.Е. ЛЕССИНГ

Готхольд Ефраїм Лессінг (1729-1781) прожив недовге, але творчо напружене і сповнене драматичних колізій життя. Численні дати, події, переїзди в його біографії пояснюються насамперед бажанням залишитися незалежним від князівського меценатства, жити винятково плодами своєї літературної діяльності. Але доля вільного митця виявилася воістину страдницькою. Сам Лессінг писав про себе так: “Я стояв на торговищі, але ніхто не схотів найняти мене, без сумніву, через те, що я нікому не був потрібний...Я ніколи не домагався ніякого місця, ніколи не пропонував своїх послуг, але й не відмовлявся ні від якої, навіть найнезначнішої, роботи, якщо вважав себе здатним до неї за своєю природною схильністю”. Лессінга врятовувала величезна працьовитість у поєднанні з видатним інтелектом, невичерпний оптимізм і значні вольові якості, які допомагали йому нерідко “починати все з самого початку”. Бувши більшу частину свого життя літературним “поденником”, Лессінг брався разом з тим за будь-яку роботу із самовідданим завзяттям і в кожній галузі залишив зразки глибокої думки і високої художньої досконалості. Його характеру була притаманна жадоба людського спілкування, нових знайомств і вражень, пристрасних суперечок. Г.Гейне писав, що “в полеміці він перемагав будь-кого”. Його завзяття і палкий темперамент нерідко заважали йому думати про завтрашній день, складати якісь тривалі життєві плани. Разом з тим, письменник відзначався цілком раціоналістичним мисленням, був людиною “однієї ідеї”, від реалізації якої не відхилявся ні на крок. Цією ідеєю було створення національної драматургії і театру на новому, некласицистичному ґрунті. Темпераментний і безкомпромісний, Лессінг легко здобував собі не тільки друзів, а й ворогів, у тому числі серед духівництва і богословів.

Лессінг народився в місті Каменці у Саксонії, в сім’ї лютеранського пастора,— між іншим, знавця французької, латинської, грецької і англійської мов, які, дякуючи батькові, пізніше засвоїв і син. У 17 років Лессінг — студент Лейпцигського університету, де вивчає, відповідно до сімейної традиції, теологію і медицину. Проте, захопившись театральним життям (а в цей час там виступала трупа, окрасою якої була соратниця Готшета Кароліна Нойбер) і власною драматургічною творчістю (за 2 роки — 7 п’єс!), Лессінг залишає навчання в університеті, а коли його почали переслідувати кредитори, і зовсім тікає з міста. Наступні 12 років він живе то в Берліні, то в Лейпцигу, займаючись різноманітною літературною працею, друкуючись в літературних журналах. У 26 років Лессінг випустив зібрання своїх творів у шести книжках, куди включив юнацькі комедії, анакреонтичні вірші, байки в прозі, літературно-критичні статті. Завершувала це зібрання трагедія “Міс Сара Сампсон”, яка уже під час прем’єри була сприйнята як нове слово у німецькій драматургії.

Матеріальне становище письменника залишалося дуже непевним.

Після двох років напівголодного існування у Лейпцігу і одного року такого самого життя в Берліні Лессінг, здається, знаходить постійний притулок на службі у генерала Тауенцієна в Бреслау. Він уперше в житті на цілих п'ять років позбувається матеріальних проблем, може вільно користуватися книжками з бібліотеки генерала. Найзначніші твори цих років — “Лаокоон” (1766), яким Лессінг відгукнувся на появу “Історії мистецтва давнини” Вінкельмана, і комедія “Мінна фон Барнхельм”.

Далі йде короткий, але дуже важливий період діяльності письменника в Гамбурзі (1767-1768). Лессінга захоплюють плани організації національного театру. Трупю очолив Конрад Екгоф, видатний актор і режисер. Лессінга запросили як генератора теоретичних ідей, рецензента і критика. Невдовзі театр припинив існування через брак коштів. Переживши у черговий раз крах, Лессінг писав: “Треба відмовитися від наївної ідеї створення для німців національного театру, бо ми, німці, ще не є нація. Я маю на увазі [...] моральний характер. Мабуть, можна сказати, що цей характер полягає у тому, що ми не хочемо мати ніякого характеру”. Разом з тим, результат цих років був значним. Рецензії, написані на вистави театру, склали разом з іншими роздумами книгу “Гамбурзька драматургія”, — тут Лессінг торкався широкого кола питань театру, естетики, літератури. Оцінюючи книгу, російський учений О.А.Анікст писав, що “Лессінг являє собою постать, так само значну в історії теорії драми, як і Арістотель”.

У 1770-му році Лессінгу виповнюється 41 рік. Змучений боротьбою за існування, він приймає рішення переїхати до невеликого міста Вольфенбюттель, де за невеличке річне утримання в 600 талерів йому належало завідувати бібліотекою герцога Брауншвейзького. Справдилася його заповітна мрія: більше року він проводить в Італії, супроводжуючи у подорожі принца-спадкоємця. У 1772 р. виходить шедевр Лессінга — трагедія “Емілія Галотті”, яка дає можливість відчувати стан, що переживає письменник в умовах придворної служби. Лессінг пізно знайшов щастя у сімейному житті, яке, до того ж, виявилось дуже нетривалим: 1776 року він одружився з Євою Кьоніг, але вона через рік померла під час пологів. Останні роки письменника затьмарені душевним надломом і хворобами. Однак і в цей час Лессінг багато пише. Коли цензура звела стіну перед його гострими памфлетами на теологічні теми, він відповідає драмою — “Натан Мудрий” (1780), пройнятою ідеями релігійної і конфесійної толерантності. У своєму останньому значному трактаті “Про виховання роду людського” автор розмірковує про релігію, спираючись на думки Спінози і Монтеск'є.

Лессінг помер 15 лютого 1781 року.

Говорити про Лессінга означає говорити насамперед про драматурга і теоретика театру. Проте на окрему розмову заслуговують, серед його відносно ранніх творів, байки. У 1759 році письменник видає три книжки прозових байок, супроводжуючи їх детальним теоретичним дослідженням про походження, розвиток, мову, поети-

ку цього жанру, про найвідоміших байкарів (“Статті про байку”).

Німецька байка має свою історію. Вона пов’язана через універсальну езопівську традицію з середньовічною (байки М.Лютера, тваринний епос “Рейнеке-Лис” кінця XV ст., що став популярним у середині XVIII ст. завдяки класичному перекладу Готшеда). Сатирична чи моралізуюча байка живила творчість Еразма Роттердамського (“Похвала Глупоті”), Себастьяна Бранта (“Корабель дурнів”) та ін. У XVIII ст. байка переживає новий розквіт, наприклад, у творчості Б.Г.Брокеса (1680-1747), Ф.Гагедорна (1708-1754), Й.В.Л.Глейма (1719-1803) і особливо Християна Геллерта (1715-1769), байки якого в Німеччині читають і сьогодні. Характеризуючи популярність Геллерта у свій час, Гете писав, що для німців вірити у вищі чесноти, релігію і Геллерта було одне й те саме. Сучасники називали його “німецьким Лафонтеном”.

Лессінг запозичив сюжети багатьох байок у Езопа; там діють як тварини, так і люди. Висміюються вірнопідданство, чинодогідництво, запопадництво, придворний кар’єризм, одне слово,— все, що характеризує німецького філістера. Лессінг рідко користується новелістичною формою (як у Лафонтена), його байка близька за стилем до короткого сатиричного анекдоту. Композиція, як правило, така: повідомляється про яку-небудь помилку, що її персонаж не усвідомлює, більш того — вважає своєю високою перевагою; потім звучить “кинджальна репліка” його співбесідника, в якій ця помилка доводиться або зарозумілість персонажа розвінчується. Персонажі розкривають себе не через просторі монологи чи в діалозі, а через одну, найбільше дві “ключові” фрази. Вищим суддею в ситуації виступає “здоровий глузд”. Авторський текст схожий швидше на короткі драматургічні ремарки, в ньому майже відсутні описи.

Оскільки серед всього, написаного Лессінгом, художні твори складають відносну меншість, у вчених іноді виникає спокуса розглядати його поетичну творчість лише як ілюстрацію до теоретичної. Але точніше було б говорити про рівноцінний талант Лессінга як критика і як письменника. Разом з тим не слід ігнорувати своєрідний раціоналістичний зв’язок між *обома* гранями його творчості. Натхнення поета було підпорядковане суворій аналітичній підготовчій роботі, а спонукальні імпульси могли давати йому в рівній мірі як сам естетичний матеріал, так і абстрактні теоретичні ідеї (“Натан Мудрий”). У жодному творі Лессінг ні на крок не відступає від попередньо розроблених теоретичних принципів. Такий метод роботи надає його творчості надзвичайної внутрішньої цілісності. Ось чому вивченню драм Лессінга мусить передувати знайомство з його основними теоретичними концепціями.

Лессінг-теоретик почав фактично з того ж, що й Готшед — з пошуків “зразків” для творчого наслідування. Це був час, коли суперечка між “галломаном” Готшедом і “англоманом” Бодмером була розв’язана самою історією на користь поетичної безпосередності і не скутих приписами і поетиками вільних почуттів, про що свідчить

популярність “Мессіади”. Лессінг пішов ще далі: вільне вираження людських почуттів, яке у Клопштока зосередилося на царині захмарних мрій і містично-палкого осяяння, Лессінг волів зв’язати з дійсністю, з земною людиною, її реальними надіями і устримленнями. У цей час в поле його зору потрапляє французька “зворушлива” (“сльозлива”) комедія Н.де Ляшоссе і споріднена з нею англійська т.зв. “буржуазна драма” Е.Мура і Дж. Ліло. Слова останнього: “Трагедія аніскільки не втратить своєї гідності, якщо розкриватиме умови життя більшості людей” — вказують Лессінгу напрям його подальших пошуків. Ретельно розробивши цю проблему в статті “Міркування про сльозливу і зворушливу драму” (1754), він створює першу німецьку трагедію в новому стилі — “Міс Сара Сампсон” (1755). Можна сказати, що теоретична концепція Лессінга формувалася в “Листах про новітню літературу” (1759), в “Лаокооні” вона була відточена у полеміці з Вінкельманом (1766) і, нарешті, вичерпно аргументована і відлита у класичні формули в “Гамбурзькій драматургії” (1767-1769).

Позиція Лессінга, уперше чітко сформульована в знаменитому сімнадцятому “Листі про новітню літературу”, виразно проступала в його рішучій боротьбі з класицистичною драмою та її німецьким адептом Готшедом, — боротьбі, в якій Лессінг спирався на сценічний досвід французької і англійської “буржуазної” драми 1730-1750-х років. Як літературний зразок він обирає для себе Шекспіра, а як теоретичний — “очищеного” від класицистичних кривотлумачень Арістотеля.

Квінтесенція у Лессінга — в наслідуванні не “прекрасної” природи, як у класицистів, а природи “реальної”, тобто самого життя в його повсякденних формах і виявах. Не умоглядні правила, а саме людське буття мусить бути джерелом і основою творчості письменника. Але це царина зовні хаотична, в ній всі явища зливаються в один суцільний потік. Завдання художника — виявити в цьому потоці найхарактерніші, найсуттєвіші сторони. За Лессінгом, найвища характеристика життя — це його рух, енергія, кипіння.

Звідси й перевага, яку Лессінг віддає драмі. Адже саме в драмі життя розкривається в активному стані — у вигляді колізій, подій, зіткнень, одне слово, — у русі. В драмі немає місця для описовості, як в епосі, відсутня і споглядальність, що притаманна ліриці. Лессінг критикує такі риси класицистичної драми, як статуарність, декламаційність, зовнішній живописний ефект, що гальмують рух і активну дію. І навпаки, Шекспір імponує йому своїм стрімким і напруженим розвитком дії.

Характер драматичного героя, за Лессінгом, теж мусить розкриватися через активну поведінку, вчинки (а не тільки в розповідях про свої переживання, в думках наодинці з собою). Йому ближчий герой, що, хоч і помиляється, але активно діє. Отже, головним героєм мусить бути звичайна людина, яку обставини спонукають до активності. Саме така людина, а не “велична статуя”, викликає наше співчуття. Письменник доходить висновку, що далеко не завжди одне одному

відповідають “офіційний статус” людини і її характер, поведінка, яка диктується самою людською природою; ця невідповідність може бути джерелом складних колізій. Людина складніша від своєї “соціальної ролі” (ця думка з’явилася як результат вивчення Шекспіра); і тільки класицисти ототожнюють одне з одним.

Свої естетичні принципи Лессінг виводить в “Гамбурзькій драматургії” із розгляду п’єс Шекспіра, з якими він порівнює “Заїру” і “Семіраміду” Вольтера (не на користь останніх). Багато місця в книзі приділено Арістотелю. Лессінг намагається навіть “підверстати” під Арістотеля Шекспіра, коли стверджує, що англійський драматург навіть більше відповідає положенням “Поетики”, ніж Корнель чи Расін. Він, таким чином, вважає, що Арістотель розробив певні “вічні” принципи досконалої драми — “на всі часи”. Гердер, попри те, що схилявся перед Лессінгом, вважав цю його думку помилковою.

Лессінг пише про свою солідарність з Д.Дідро, який в себе у Франції розробив принципи нової драми. За Лессінгом, мистецтву належить важлива роль у пізнанні дійсності, насамперед сфери суспільних відносин. Мистецтво виховує громадянина вільного суспільства. Якщо існуючий лад “перетворив людей на машини, то завдання поета — перетворити машини на людей”. Разом з тим Лессінг виступає проти започаткованої ще Лейбніцем традиції розглядати мистецтво з погляду його настановчої, моралізаторської функції. Не поет з абстрактно-моралістичних позицій підказує читачеві його моральний вибір, це робить саме реальне життя, розкрите в його сутнісних рисах.

У мистецтвознавчому трактаті “Лаокоон, або Про межі живопису і поезії” (1766) Лессінг досліджує свою улюблену ідею руху на прикладі знаменитої елліністичної скульптурної групи на сюжет “Енеїди” Вергілія і доходить висновку, що образотворчому мистецтву під силу лише фіксувати якийсь нерухомий стан.

Тут варто відзначити його близькість до Дідро, який в тому ж ракурсі досліджував співвідношення між живописом і поезією в трактаті “Лист про глухонімих” (порівняй, наприклад, його слова: “Момент, слухний для поета, не завжди пасує живописцеві”). З погляду “динамічного руху” Лессінг переглядає тезу Вінкельмана про “спокійну велич” як головну рису грецької скульптури. Такі основні естетичні принципи Лессінга.

Після юнацьких комедій новий напрям у його драматургії відкриває трагедія “Міс Сара Сампсон” (1755). В ній він сміливо переносить на німецьку сцену принципи англійської “буржуазної” драми, в якій головними героями виступають люди третього стану, події пов’язані із сферою буденного життя і особистих почуттів, дія розгортається в сучасному середовищі, а переживання мають трагічний присмак. Не забута тут і моралізаторська тенденція: наприкінці п’єси герой — безхарактерний і слабкодушій Меллефонт — переживає моральне прозріння (вплив “Клариси” Річардсона).

Дію п’єси перенесено в Англію, бо німецьке бюргерство, на думку



автора, не було ще готово сприймати себе в ролі позитивного героя трагедії, а тим більше носія витончених моральних принципів. Лессінг проникливо вловив тенденцію свого часу — повільне, але неухильне духовне визрівання третього стану. Як писав рецензент першої вистави, глядачі “слухали три з половиною години, сиділи ніби скам’янілі і плакали”. Цей твір, художні якості якого несперечні, мав вплив на розвиток німецької літератури: накреслені тут колізії були пізніше розгорнуті і поглиблені у драмі Шіллера “Підступність і кохання”.

До значних художніх явищ належить наступна п’єса Лессінга — комедія “Мінна фон Барнхельм, або Солдатське щастя”, поставлена в Гамбурзі у 1767 році. Дію віднесено до сучасності (новаторська сміливість автора!), перед нами Німеччина одразу після Семирічної війни.

У берлінському готелі випадково зустрічаються розлучені війною закохані — багата аристократка Мінна фон Барнхельм і майор пруської армії фон Тельхейм. Але не так швидко повертається щастя! Майора несправедливо звинуватили у злочині і розжалували; тепер він соромиться свого безчестя і відмовляється від дівчини. Мінна<sup>7</sup> пускає в хід усю свою жіночу чарівність, хитрість і заповзятливість, аби подолати відчуження. Нарешті вона вирішує провчити надто прямолінійного офіцера: дізнавшись про сприятливий поворот в його долі (король зняв з Тельхейма звинувачення), тепер уже вона вдає з себе бідну дівчину без спадщини і відмовляється від руки “багатого і знатного” претендента. Несподівана поява в готелі рідного дядька Мінни змушує її припинити розіграш, і молоді люди миряться.

П’єса належить до шедеврів німецького комедійного театру. Автор використовує досвід античності (Плавт з його образами слуг), Ренесансу (в дусі Шекспіра тут поєднується драматичне сюжетне ядро — історія згальованого Тельхейма — з комічним сюжетним обрамленням), бароко (“Дама-Привид” Кальдерона). Віртуозно використовує Лессінг і традиційні прийоми класицистичної п’єси, які в нього виконують уже нові функції. Так, ми знаходимо тут “три єдності”, ретроспективну розповідь про долю майора, вислуховуємо “вісника”, що приносить звістку про рішення суду на користь Тельхейма. Присутній в комедії також і мотив “честі”: для Тельхейма найважливішою виявляється його власна “честь”, і він жертвує заради неї своїми почуттями, не розуміючи, що тим самим нехтує почуттями дівчини і мимоволі безчестить її. І ще одне запозичення з арсеналу класицистичних прийомів — підкреслене верховенство короля, незаперечність його слів і рішень; а відтак виходить, що саме цим, а не діяльною участю персонажів в усіх сюжетних колізіях визначається щаслива розв’язка. З погляду внутрішніх пружин комедії вона така сама штучна, як і в “Тартюфі” Мольєра.

Можна сказати, що бюргерська драма, створена Лессінгом, не тільки “переборола” класицизм, а й зберегла для драматургії те краще, що в ньому було.

Образ майора фон Тельхейма нагадує образ Хімени із “Сіда” Корнеля. Майор теж страждає від внутрішньої суперечливості: він кохає

дівчину і в той же час з міркувань “честі” відмовляється від неї, своїм моральним максималізмом завдаючи шкоди і собі, і дівчині. Але якщо образ Хімени поданий статично, то Тельхейм унаслідок своєї впертості і прямолінійності стає врешті-решт персонажем комічним.

Образ Мінни — найяскравіший і найпривабливіший в п'єсі (ось він, конкретний результат уважного вивчення жіночих характерів у комедіях Шекспіра!). Тут Лессінг реалізує в своїй художній практиці власні теоретичні положення, згідно з якими, по-перше, характер і поведінка героя можуть виходити за рамки, визначені його соціальним статусом, і, по-друге, драматичний характер розкривається в постійній динаміці, в русі. Ми бачимо Мінну і як аристократку, і як звичайну закохану жінку; вона поважає високі моральні якості свого нареченого, але й готова розіграти його, поставити в смішне становище; вона розважлива (дивись сцену IV, 6, де майор розповідає їй свою сумну історію), але й весела, винахідлива, жвава; вона сміливо відкриває майорові свої почуття, але у неї високі моральні поняття, і вона на сторожі своєї дівочої честі і гордості. Отже, автор не ідеалізує Мінну, а тим більше — Тельхейма.

Лессінгу вдалося створити справжню німецьку комедію, а образ Мінни — це яскравий німецький комедійний образ, хоча уважний читач розпізнає в ньому синтезовані елементи художньо-естетичних систем Шекспіра, Кальдерона, Мольєра. Типово німецькою є і головна колізія комедії. Адже герої її долають у собі саме ті особливості психології, які були характерні для німця XVIII століття — незламне вірнопідданство, схиляння перед авторитарною владою і мораллю державності.

Цікаво, що сучасна Лессінгу критика звинуватила у схилянні перед пруссацтвом, зокрема перед королем Фрідріхом II, самого автора комедії. Однак ні в самій комедії, ні в якихось висловлюваннях Лессінга ми не знаходимо нічого, що на це вказувало б. Про те, що письменник не поділяв ідей офіціозу, свідчать, наприклад, такі слова Тельхейма: “Служіння великим світу цього небезпечне і не винагороджує праці, зусиль над собою, приниження, яких воно варте”. А неможливість розв'язати колізію без втручання короля свідчить лише про виняткове значення персональної королівської влади в авторитарній воєнно-бюрократичній державі, якою була тоді Пруссія. Та й сенс “солдатського щастя” Тельхейма — не в милості короля, а в коханні Мінни!

Невдовзі після переїзду до Вольфенбюттеля Лессінг завершує давно задуманий твір — трагедію “Емілія Галотті” (1772). Усвідомлюючи неприховане соціально-викривальне спрямування п'єси, він переносить дію в Італію. Аби заспокоїти свого сюзерена — герцога Брауншвейзького, він навіть надсилає йому для ознайомлення коректурні аркуші твору.

У своєму підтексті трагедія спирається на відомий епізод з “Історії” Тіта Лівія, коли на римському форумі батько вбиває свою дочку Віргінію, рятуючи її від безчестя з боку децемвіра Аппія Клавдія. Ця подія, за Лівієм, привела до повстання народу.

Виступаючи в роки початкового задуму п'єси (1757) проти Готшеда з його прийомами фальшивої античності, Лессінг вирішив обмежитися введенням до свого твору лише загальної ситуації без конкретної античної обстановки. “Доля дочки, що гине від руки свого батька, для якого її честь дорожча від життя, трагічна уже сама по собі, якщо навіть після цього і не станеться повалення державного устрою”, — писав він.

Так античні герої були перенесені у XVIII століття і постали перед глядачами як їхні сучасники. “Антикізуючи” в підтексті сюжет, Лессінг мимоволі відходить від канонів “буржуазної” драми з її орієнтацією на сферу приватного життя. Він розширює світ своїх персонажів до “світу палацу”, а це в умовах дрібномонархічного абсолютизму сприймалося як вторгнення у політику. В цьому теж угадується ретельне вивчення Шекспіра, у якого розкривається трагічна залежність приватного життя людини від політичних пристрастей або навіть сваволі королівського двору. В центрі колізії — зображення долі юної знатної городянки, яка стає безпомічною жертвою зухвалої і грубої сваволі вельможі.

Композиція п'єси має такі особливості. По-перше, всі колізії формуються і розвиваються на наших очах без передісторії — від зародження до катастрофи. По-друге, такі сценічно вагомі події, як вбивство графа Аппіані і викрадення Емілії, розгортаються в середині п'єси (очевидно, за зразком “Юлія Цезаря” Шекспіра), щоб спрямувати у нове річище розвиток не тільки дій, а й характерів, і в такий спосіб поставити в центр всієї п'єси проблему психологічного вибору. Якщо в першій половині твору, де сюжетно домінує камергер принца Марінеллі, людина жорстокого і прагматичного складу, а всі інші персонажі (включаючи і самого палкого і розпусного принца Гонзаго) виступають як пасивні фігури, то в другій його половині героям належить сформувати своє ставлення до того, що відбулося: прийняти його як належне і змиритися, чи ні. (Нагадаю, що у Корнеля і Расіна ставлення персонажа до події, що відбулася, нерідко виступає як єдине драматургічне завдання автора).

І ось тут ніби в новому світлі розкриваються характери персонажів — на наших очах відбувається прозріння, перелом.

Майстерно розкривається внутрішнє переродження матері Емілії: спочатку щира вірнопіддана до принца і його двору, вона згодом прозріває, її ставлення до принца змінюється. Драматичніше складаються стосунки з двором у батька Емілії, полковника Одоардо. Хоча й відчуваючи до принца пошану васала, він і раніше недовірко сприймає блиск придворного життя (див. 2-й акт). Але справжній перелом в його ставленні до принца відбувається поступово, в міру страшних психологічних випробувань, що йому випадає пережити: від неясних побоювань щодо долі дочки — до жакливого правди, про яку він дізнається з розмови з графінею Орсіні (IV акт); від недовіри і роздратування при розмові з принцем і Марінеллі, які намагаються показати себе захисниками Емілії, — до думки про помсту, особливо при розмові з

дочкою, коли передає їй кинджал. Нарешті він зазнає нового жорстокого удару, коли його сподівання на помсту не справджуються, і він змушений своїми руками вбити дочку.

На наших очах змінюється і Емілія. Якщо в I і III актах вона — типовий персонаж “буржуазної” драми, двійник сентиментально-пасивної Сари Сампсон, то в V акті, Емілія, подібно до античних героїнь, “підноситься над долею” (скористаймося словами Гегеля). Вона просить батька вбити її, бо відчуває себе внутрішньо невільною. Вона не хоче підкорятися — ні брутальній сваволі принца, ані своєму невідомому потягу до нього (так вважав Гете). Вищий сенс свого існування в цій по-античному безвихідній ситуації Емілія вбачає в тому, щоб самій розпорядитися долею, і приймає рішення піти з життя.

Ніби полемізуючи з Вінкельманом, що наполягав на “спокійній величі” античного мистецтва, Лессінг втілює в образі Емілії власну ідею внутрішнього динамізму. Героїзм цієї “буржуазної Віргинії” (за словами автора) не має нічого спільного із застиглою величчю і холодною монументальністю. Автор примушує свою героїню пережити болісно-суперечливі почуття, а в останньому акті вона навіть розкриває перед батьком усю свою душу аж до інтимних тайників: “Спокуса — ось справжнє насильство! В моїх жилах тече кров, така юна і гаряча кров! І мої почуття — живі почуття! Я ні за що не відповідаю, ні за що не можу ручатися!”

Принц до кінця пасивно стежить за розвитком подій. Їхній драматизм не зворушує його, не примушує піднятися над своєю “соціальною роллю” і відчуги себе просто людиною. Він так і залишається принцем — слабкодушним та егоїстичним. Прозріння приходить надто пізно — коли він бачить уже мертву Емілію: “Невже не досить того нещастя, що государі — це теж люди?” Однак ці слова є не так свідченням внутрішнього переродження, як усвідомленням неунікненності трагічної відплати за слабкодушність і егоїзм.

Філософський світогляд зрілого Лессінга, за його власними словами, був близький до пантеїзму Спінози. “Немає ніякої іншої філософії, крім філософії Спінози”, — говорив він.

У 1774 і 1777 роках Лессінг надрукував зі своїм коментарем працю “Апологія розумних прихильників Бога” вже на той час покійного професора-деїста Г.С.Реймаруса. Біблія там розглядалася як вигадка жреців і ченців з метою зміцнення впливу церкви на народ. Таку пласко-раціоналістичну позицію Лессінг не поділяв, однак вважав, що настав час для широкої наукової дискусії про християнство. Проте результат був для нього несподіваним: публікація і особливо коментар Лессінга викликали зливу нападок. Особливо шалених гамбурзький пастор М.Геце. Лессінг відповідав памфлетами, з-поміж яких особливою гостротою вирізнявся той, що звався “Анти-Геце”. Невдовзі герцог Брауншвейзький ввів цензуру на всі виступи Лессінга з цього питання. Тоді менш ніж за рік, у 1780 р., Лессінг створює “драматичну поему в 5 актах” під назвою “Натан Мудрий”, де викладає, вже у поетичній формі, свої філософські і релігійні погляди. Їхня суть

зводиться до широкої терпимості. Це була просвітницька позиція в чистому вигляді. “Поема” невдовзі була заборонена. Вистава відбулася лише після смерті драматурга. У 1801 році вона була поставлена в сценічній обробці Шіллера на сцені Веймарського придворного театру, яким тоді керував Гете.

Лессінг скористався з досвіду “антиконфесійних” трагедій Вольтера, події яких відбувалися на Сході, а гострота колізій між персонажами визначалася їх приналежністю до різних релігій. Якщо у Вольтера герої здебільшого були жертвами релігійного фанатизму, то перед Лессінгом стояло інше завдання: розкрити спільну моральну основу головних світових релігій, духовну єдність людства попри всі конфесійні розбіжності.

Події відбуваються в Єрусалимі в добу хрестових походів. Багатий єврейський купець Натан, прозваний Мудрим, дізнається, що його дочка Реха мало не загинула під час пожежі, але її врятував юнак-християнин, член ордена храмовників. Вдячну дружбу Натана цей юнак спочатку відхиляє, а згодом приймає. Султан Саладин, відданий мусульманин, запрошує до себе Натана, маючи намір пожитися його грошима. Він ставить йому важке запитання: яка віра з трьох справжня? Натан відповідає так, як прийнято на Сході — притчею (ця притча про три персні в загальних рисах збігається з тією, що розповідається в “Декамероні” Боккаччо — I, 3). За притчею виходить, що всі релігії мають одну основу — усну традицію (переказ), отже є рівноправними. Здивований мудрістю Натана султан пропонує йому дружбу. Тим часом юнак-храмовник, закоханий у Реху, дізнається, що Натан — це не рідний її батько, а вихователь, сама ж вона — християнка. Він розповідає про це християнському патріарху, і той наполягає на страті єврея. Знаходять чоловіка, що 18 років тому передав Натану крихітне немовля, батьки якого загинули; у нього й досі зберігаються папери, знайдені разом з дівчиною. Всі поспішають до палацу, і виявляється, що християнка Реха і юнак-храмовник — брат і сестра, а мусульманин Саладин — їхній рідний дядько.

Думка Лессінга безупинно працювала в руслі перерваної полеміки і тільки що створеної драми, і ось в останній рік свого життя він публікує невеликий трактат “Виховання роду людського” у формі тез філософсько-богословського змісту. У ньому він викладає свою концепцію історії суспільства і культури. Насамперед, це просвітницький провіденціалізм: людство у своєму розвитку рухається не хаотично, не у випадковому напрямі, а до певної вищої точки, до якої його спрямовує якась вища сила. Лессінг писав: “Цей розвиток в цілому має план і мету, яким він і підкоряється. А визначає їх не людська мудрість чи мистецтво, а вічні божественні закони. Головні ступені у великому людському русі на шляху розвитку — це релігії, з яких жодна не створювалася штучно. Навпаки, кожна з’являлася тоді, коли наставав її час, з огляду на історичну, вищу необхідність”. Цей провіденціалізм, витоки якого ми знаходимо ще у Лейбніца, набуде своєї

розгорнутої форми у Канта (“телеологія”) і в історіософії Гегеля.

Оскільки головний зміст кожної релігії, за Лессінгом, це те, чим вона збагачує мораль, то й сама історія є розвитком моральних спонукальних мотивів людської діяльності. Перший етап історії людства пов’язаний зі “Старим Заповітом”, а перший моральний ступінь — коли людина співвідносить свої вчинки з безпосередністю покарання або нагороди. Другий етап пов’язаний з “Новим Заповітом”, коли спонукальним мотивом стає відплата вже не на землі, а в потойбічному світі. Третій етап — гуманістичний. Гуманізм — це і є “нове вічне Євангеліє”. Вищий моральний мотив не пов’язаний ні з покаранням чи нагородою на землі, ні з відплатою в потойбічному існуванні; він випливає з самої природи людини. Моральність закладена в самій людській природі. Вік Просвітництва готує людину до виконання такого природного морального обов’язку (ця нова духовна парадигма буде розкрита у “Фаусті” Гете).

Але думка Лессінга сягає глибше. Не релігія виховує людину; вона сама є продуктом історичного розвитку, і тому лише узагальнює і втілює об’єктивну тенденцію. “Виховання,— пише Лессінг,— не дає людині нічого понад те, до чого б не прийшов людський розум сам по собі”.

## Й.Г. ГЕРДЕР І “ШТЮРМЕРСТВО”

Після Семирічної війни 1756-1763 років на хвилі духовного оновлення в німецьку літературу входить нове творче покоління. У свій новий етап вступає література німецького Просвітництва. Нормативні теорії творчого наслідування (Готшед, Бодмер, Вінкельман, Лессінг) втрачають свій вплив, натомість активно розроблюються самостійні наукові концепції краси і реальності (Гердер, Кант). Риторичний тип творчості (використання готових міфологічних кліше тощо) відходить на другий план, а наперед виходить безпосереднє вираження суб’єктивного світу поета, джерелом і основою якого стає сама реальність. Митців більше не приваблює започаткована ще Арістотелем естетика “наслідування природи”, вони схилиються до визнання творчої свободи. У сфері суспільних теорій ідея “освіченого абсолютизму” відступає перед індивідуалістичним критицизмом і бунтарством.

Всі ці тенденції відбилися у “штюрмерстві” — короткочасному, але дуже яскравому явищі в німецькій літературі, а на рівні теорії — у діяльності Йоганна Готфріда Гердера (1744-1803). Його ідеї, такі співзвучні зі “штюрмерством”, були позбавлені будь-якої нормативності і не були розраховані на негайне втілення в літературну практику; Гердер і не мислив про створення якоїсь літературної школи. Проте Гердер-теоретик і “штюрмерство” — це явища, викликані спільними причинами, що й забезпечило їм повну співзвучність і зв’язало їхні імена в історії німецької літератури. Крім того, Гердер підтри-

мував особисті стосунки зі “штюрмерами”, його єднала дружба з Гете, який починав як “штюрмер”.

На відміну від драматурга Лессінга, який геніально експериментував, спираючись на власні теорії, Гердер був теоретиком *par excellence* — дослідником літератури і мови, фольклористом і публіцистом, історіософом. Те, що він написав як митець (вірші, кілька п'єс), серйозного значення не має.

В юності на формування Гердера-вченого вплинули лекції І.Канта, які він слухав у кенігсберзькому університеті. У той “докритичний” період Кант читав лекції зокрема з фізичної географії і застосовував метод узагальнення і порівняння величезного фактичного матеріалу. Він повторював, що в “природознавстві все мусить знайти своє пояснення через природну причину”. Він розкривав перед слухачами значення двох епохальних відкриттів минулих десятиліть: теорії всесвітнього тяжіння І.Ньютона, яка дозволяла у всіх явищах матеріального світу побачити природну причину, і генетичної теорії Ж.Л.Бюффона, яка доводила закономірну зміну природних явищ у часі.

Цим був закладений наріжний камінь теоретичної історії природи і людини у Гердера: порівняльний метод, звернення до спільної для всіх епох першопричини природного характеру, виявлення закономірностей еволюції в історичному часі.

Свої історіософські ідеї він почав розробляти ще в юності у “Фрагментах про новітню німецьку літературу” і “Критичних лісах”<sup>8</sup> (1766-1769), які були задумані як продовження роздумів Вінкельмана і Лессінга. Найбільш повно все це було систематизовано в “Ідеях до філософії історії людства” (1784-1791). Немає жодної роботи Гердера, яка б не сягала своїм корінням цієї його центральної ідеї — ідеї історії.

Гердерівське ставлення до минулого позбавлене ностальгічного почуття, як то було у Руссо, Вінкельмана, Бодмера, Шіллера. Кожний етап історії має у Гердера свою власну змістовність, цінність і неповторність. Він високо цінує античність, проте розглядає її не як абсолютний зразок для естетики чи державності, а як період “дитинства людства”<sup>9</sup> з усіма притаманними цьому “віку” перевагами і слабкостями. Гердер обстоював цінність культури і мистецтва середніх віків, якими просвітники нехтували і які ще з доби Відродження розглядали як вияв “відсталості”. Він переклав німецькою мовою пісні Оссіана (в істинність яких вірив), а також середньовічні іспанські “романси” про Сіда. Він присвятив Шекспіру глибоку статтю, але й його розглядав не як естетичний “зразок”, а тільки як породження свого часу. Гердер закидав Лессінгу його спроби розглядати Шекспіра в руслі правил Арістотеля. Арістотель спирався на драматургію свого часу, з тих пір театр пішов далеко вперед, так само і Шекспір спирається на принципи, що були чужі Гомеру, але це не применшує достоїнств ні того, ні іншого.

Гердер не лише реабілітував історію; він підкреслював історичну неповторність кожного, навіть малого народу і цінність його внеску

в єдиний світовий культурний процес, який врешті-решт завершується добою “гуманності”. Можна сказати, що Гердер у класично чіткій формі виклав ідеї “просвітницького космополітизму”.

Проте він так само високо цінував національну своєрідність кожного народу. Душа народу відбивається в його фольклорі. Німецька література визнавала фольклор лише як прийом вираження якоїсь “екзотичної” краси (казкові поеми Віланда) або пристосовувала його до смаків освіченого читача (казки К.Музеуса). Тільки Гердер побачив красу фольклору в його самотності, яка є критерієм краси і для “книжного”, “освіченого” мистецтва. Фольклор, писав він, “не тільки допоможе виробити здоровий літературний смак, а й взагалі сприятиме відродженню нації”. Гердер вбачав вияв дорогоцінної національної самотності не лише в сюжетах і у відбитих в них реаліях народного життя, а й в самих формальних особливостях — ритмі, віршовому розмірі, “неправильностях” мови тощо. Він закликав перекладачів дбайливо зберігати ці елементи.

1779 р. Гердер видав у своєму перекладі збірку “Народні пісні”, яка містила пісні німецькі, англійські, італійські, іспанські, скандинавські, сербські, естонські, литовські, латиські та інші. Передмова під назвою “Про народні пісні” мала програмний характер. А в статті “Найдавніша пам’ятка людства” Гердер перший став розглядати Старий Заповіт як поетичний твір і пам’ятку своєї історичної доби.

Національна неповторність кожного народу знаходить свій вияв в такому важливому компоненті культури, як мова. У трактаті “Про походження мови” (1770) він виступив проти теорії божественного походження мови. Розвиток мови відбиває розвиток мислення, отже мова, як і мислення, постійно вдосконалюється. Він писав: “Наше виховання полягає у тому, що ми вчимося мислити через слова, а няньки, що навчають нас мови, це наші перші вчителі логіки [...] Отже кожна нація говорить так, як мислить, і мислить так, як говорить”.

На відміну від поширеного серед просвітників розуміння мови як однозначного знаряддя мислення, Гердер прокладає межу між мовою науки і мовою поезії. Крім того, мова має ще й власний вік. Мова юності — поезія (пісня), яка виражає “природу”; мова зрілого віку — проза, яка виражає “розум”; мова старості — філософія, яка виражає “порядок” влаштованого людиною світу.

Гердер першим із західних філософів зацікавився слов’янськими культурами. До цього його спонукало, крім всього іншого, вивчення історії Східної Пруссії, його батьківщини, заселеної в минулому слов’янськими племенами. Про долю слов’янських народів, їх відродження до нового життя він пише в 16-ій книзі “Ідей до філософії історії людства”. А в “Щоденнику моєї подорожі за 1769 рік” кілька яскравих рядків присвячено Україні: “Україна стане новою Грецією. Чарівне небо, що розкинулося над цим народом, його веселий характер, музикальність, родючі лани коли-небудь прокинуться від сну. Із багатьох малих, диких народів, якими були колись і греки, виникне цивілізована нація”.



Такою є грандіозна історична теорія Гердера, що обіймає мову, фольклор і літературу, культуру Заходу і слов'янського Сходу, торкається розвитку природи і цивілізації, давнини і сучасності. Можливо, цій циклопічній кладці не вистачає уваги до деталей, повноти і чіткості в аргументах. Гердер сам усвідомлював фрагментарність і незавершеність своїх ідей. Але такою є доля першопрохідця...

Особливо імпонували “штюрмерам” думки Гердера про провідну роль авторського начала в мистецтві, які вчений виклав у статті “Шекспір”. Видана у 1773 році разом з розвідкою Гете “Про німецьке зодчество”, вона стала неформальним маніфестом всього руху. Гердер був особисто знайомий з Дідро і високо цінував його ідеї, проте не був з ними згодний щодо того, ніби головне завдання мистецтва — виявляти соціальну детермінованість людського життя. Він вважав, що внутрішній світ людини настільки складний і неоднозначний, що не все в ньому піддається раціональному поясненню. Гердер відмовляється від загальноприйнятої серед просвітників ідеї “наслідування природи”. Поет не відтворює природу — “прекрасну” чи “буденну”; він створює щось нове, спираючись на власне розуміння, бачення світу. Так він виражає свою поетичну суб’єктивність, яка, за Гердером, є вищою цінністю мистецтва. Гердер звертає увагу на невідповідність реального, астрономічного часу і часу “художнього”, оскільки митець творить за законами власної уяви. У своїх сміливих прозріннях Гердер випереджає свого вчителя І.Канта, який в “Критиці чистого розуму” (1781) уже на суто філософському ґрунті розкриває суб’єктивний зміст категорій часу і простору. Гердер писав у статті про Шекспіра: “Поет, бог драми! Годинник на башті не б’є тобі відмірений час, ти сам створюєш собі межі часу і простору, і якщо ти здатний створити цілий світ, який існує у часі і просторі, тоді ти знайдеш у ньому саму міру його часу і простору. У той світ мусиш ти вести зачарованих глядачів, давши їм цю міру...”.

Відмова від правил і “поетик”, а також від “зразків” для наслідування; проголошення єдиним критерієм творчості повноту та інтенсивність самовираження; самоототожнення у творчому пориві з самою дійсністю, в якій фантазія митця і його твір — необхідна і закономірна частина всієї світобудови,— ось ті ідеї Гердера, які були співзвучні “штюрмерству”.

Походячи з бідної сім’ї священнослужителя, Гердер з подиву гідним завзяттям здобув освіту і поєднував невтомну філософсько-публіцистичну діяльність з виконанням пасторських обов’язків. Це наклало свій відбиток як на його “панорамний” погляд на історію природи і людства, так і на стиль його творів, що нагадує часом яскраво емоційну проповідь. В усьому, що пише Гердер, відчувається величезна внутрішня сила, при тому, що був він фізично слабким і навіть хворобливим. Його хворобливий фізичний стан, за словами Гете, нерідко виявлявся у досить їдких дотехах і жартах. Проте у своїх творах він виявляв гранічну терпимість до опонентів, його мова завжди була пройнята повагою до співрозмовника. “Особистість

цієї людини випромінювала велику привабливу силу”, — писав про свого друга Гете.

П’ять років Гердер служив пастором у Ризі (1764-1769). Його дружба з Гете почалася 1770 року, коли молоді люди (один — поет-початківець, другий — уже добре відомий літератор) зустрілися в Стразбурзі. У 1776 році на клопотання Гете Гердер одержує посаду голови церковного відомства у Веймарі, де й залишається до кінця свого життя.

Рух “штюрмерства” охоплює 1770-і роки. У цей час у Стразбурзі утворилася співдружність творчо обдарованої студентської молоді, в якій талантом і творчою активністю вирізнялися Й.В.Гете, Я.М.Ленц, Ф.М.Клінгер, Г.Л.Вагнер і Й.Г.Гердер. Вони зверталися до різних жанрів, але перевагу віддавали драматургії. Кумиром “Рейнської спілки” був Шекспір. Аналогічна співдружність утворилася в Геттінгені, де найталановитішими членами гуртка були Й.Г.Фосс, Л.Гьольті, брати Х.і Ф.Л.Штольберги, Г.А.Бюргер. Свої твори вони друкували в “Геттінгенському альманасі муз”, віддаючи перевагу поезії. Своему гуртку вони дали назву “Союз Гаю”, підкресливши тим самим як своє схиляння перед Клопштоком<sup>10</sup>, так і відданість національній ідеї (з сильним ухилом, хоча й не без зовнішнього хизування, в “тевтономанію”). І “Рейнців”, і “Союз Гаю” об’єднували інтерес і повага до Руссо.

Невдовзі, коли ця молодь закінчила своє навчання в університетах, співдружності розпалися, хоча збереглися окремі приватні стосунки. Так, Гете, переселившись у Веймар, намагався оточити себе там колишніми співучнями, але з них усіх прижився тільки Гердер. До кінця 1770-х років з’являлися твори, написані в дусі “бурхливих прагнень”, а потім долі письменників складалися по-різному. Трагічно скінчилися життя Ленца (1751-1792) і Бюргера (1747-1794); останній встиг залишити помітний слід в німецькій літературі як засновник жанру балади. Фосс (1751-1826) пізніше прославився як перекладач “Іліади” і “Одісеї” Гомера. Клінгер (1752-1831) провів останні 50 років свого довгого життя в Росії на царській службі, не припиняючи літературної творчості (там же, в Москві, обірвалося життя Ленца).

По-справжньому повно і багатогранно розкрився пізніше лише талант Гете, який невдовзі після переїзду до Веймара відійшов від “штюрмерства”. Під знаком “штюрмерських” ідей розвивалася творчість юного Ф.Шіллера.

Назва руху пов’язана з драмою Клінгера “Буря і натиск” (“Sturm und Drang”, 1776), історією сучасних Ромео і Джульєтти із щасливим кінцем. Події відбуваються в Північній Америці під час війни за незалежність.

Як ціле, “штюрмерство” було виявом європейського сентименталізму на німецькому ґрунті. Максималізм молодості і співзвучне їй національне пожвавлення у повоєнній Німеччині дозволили “штюрмерам” рішуче і безкомпромісно відкинути принципи класицизму і вчення Арістотеля про “наслідування природи”.

Втім, незважаючи на зрозумілу ідіосинкразію до систем і теорій, “штюрмери” охоче сприймали ідеї, співзвучні їхнім власним устремлінням. Так, вони визнали “своїми” ідеї Гердера. Із “дорослих” вони особливу увагу звернули на Г.В.Герстенберга, який ще у 1766 р., тобто під час полеміки Лессінга і Вінкельмана навколо античності, у своїх “Листах про примітні явища літератури” висловлювався проти Арістотеля і класицистів так: “Геть класифікацію драми! Називайте їх (види драми. — *Б.Ш.*) як вам завгодно!” Тонкощі драматургічної форми він також проголошував несуттєвими. Ідеал письменника для нього — Шекспір, сила якого, на думку Герстенберга, саме в спонтанності творчого процесу. Він підхоплює ідеї Е.Юнга про генія як виразника природи, для якого на першому місці у творчості — натхнення, поезія, порив, оригінальність<sup>11</sup>.

Приваблювали “штюрмерів” і “Хрестові походи філолога” Й.Г.Гамана (1762), в яких їм імпонувала ідея натхнення як єдиної основи художньої творчості. Натхнення, на думку цього “північного мага”, явище цілком містичне, і тут уже немає місця ні для правил, ні для логічного розрахунку.

На початку співдружності у Франції виходить стаття руссоїста Л.С.Мерсьє “Новий дослід про драматичне мистецтво” (1773), яку переклав німецькою мовою Г.Л.Вагнер, письменник-“штюрмер”, чий талант так і не розгорнувся через ранню смерть. Мерсьє піддає нищівній критиці класицизм, а на перше місце у творчості ставить принцип “емоційності”. Співчутливо сприйняли “штюрмери” і такі його принципи драми: персонажі повинні представляти людей низьких соціальних станів, навіть бідних, треба зображувати просте, сучасне, буденне життя, дія повинна бути захоплюючою.

Руссо, як відомо, заперечував необхідність театру взагалі. “Штюрмери” безсумнівно підтримали єдине заперечення Мерсьє великому метру, що театр все-таки потрібний — як засіб виховання суспільно активної людини. Адже для німецького просвітництва є характерною увага саме до театру як провідника національної ідеї. Це об’єднувало літераторів різних естетичних і суспільних орієнтацій — від Готшеда і Бодмера до “штюрмерів” і Гете.

В особі Ленца “штюрмери” мали теоретика, сказати б, із свого кола. В “Зауваженнях про театр” (1774) він підсумовує основні принципи “штюрмерської” творчості, висловлені в різних місцях. “Наслідування природи” Ленц називає “кайданами” для “поетичного генія”. Він прагне “розкріпачити” драму, звільнити від будь-яких правил, посиляючись при цьому на Шекспіра. Для Ленца головне в драмі не дія, а характери, які превалюють над подіями. Переоцінка ролі характеру пов’язана у “штюрмерів” з чисто сентименталістським “культуом особистості” (Руссо).

Ленц формулює поняття “генія”, альфу і омегу “штюрмерства”: “Ми називаємо геніями тих людей, які одразу осягають сутність того, що їм являється, бачать наскрізь. Тому їхнє пізнання речей має ті ж достоїнства, як і здобуте шляхом тривалого спостереження при до-

помозі всіх семи почуттів”. Не підлягає сумніву, що І.Кант, розробляючи в своїй 3-ій “Критиці” питання про генія (див. §§ 46-49), не пройшов повз ці роздуми. Він узяв їх у “штюрмерів” майже в готовому вигляді.

“Штюрмерство” було не лише літературною позицією, а й стилем життя. Значення цього явища полягало і в тому, що в особі “штюрмерів” бюргерство утверджувало, нехай настирливо і крикливо, свою жадобу духовної емансипації від пануючої дворянської моралі і придворного сервілізму. Ця зовнішня свобода “маленької людини” на зріла історично, її прихід був неминучим, і “штюрмерам” справді вдалося шляхом десятирічної ексцентриади утвердити моральні цінності нижчих соціальних верств.

Демонстративною була й сама поведінка “бурхливих геніїв”, через що, власне, Гете і не вдалося відстояти своїх друзів при Веймарському дворі. Поети “Гаю” влаштовували ритуальні пиятики на честь Клопштока і Руссо, які проходили з топтанням книжок їхніх літературних супротивників і навіть із спалюванням портретів (так вони чинили з “руйнівниками моралі” Віландом і Вольтером).

Сюжети “штюрмерських” п’єс нерідко оберталися навколо зваблювання безвідповідальними молодими людьми юних недосвідчених дівчат (“Дітовбивця” Г.Л. Вагнера, “Солдати” і “Гувернер” Ленца, перша частина “Фауста” Гете); або ж в них розкривалися зіткнення двох “демонічних” осіб в жорстокому конфлікті (“Близнюки”, “Буря і натиск” Клінгера). За своєю жанровою природою ці твори нагадують скоріше інсценізовані оповідання чи навіть романи, ніж драму як таку. Наслідкування Шекспіра набуває часом гротескних форм: дія розтягується на кілька років, події весь час переносяться з одного місця на інше, герої без особливої потреби мандрують і т.п. В “Гувернері” Ленца зміна місця подій відбувається 14, а в “Солдатах” — 18 разів! До карикатури доводиться принцип поєднання комічного і трагічного в характерах. Про те, що “штюрмери” не відчували органічного зв’язку подій, характерів і пафоса в драмі, свідчить приклад Вагнера: написавши трагедію “Дітовбивця”, він через три роки переробляє її на комедію! Мова персонажів рясніє діалектизмами і натуралістичними зворотами. “Несамовитість” героїв виражається в криках, зойках, лайках.

Епатуючи “шляхетну” публіку, “штюрмери” демонстрували своє неприйняття філістерства, фарисейського “здорового глузду”, сервілізму і низькопоклонства, моральної безвідповідальності і розбещеності аристократії, своє заступництво за “маленьку людину”.

Зрозуміло, що літературний рух, в основі якого лежав епатаж, не міг існувати довго. Але саме коротка доба, коли “лютувала геніальність” (Гегель), допомогла звільнитися від догматичних правил, що тяжіли над німецьким Просвітництвом ціле століття, ввела в літературу новий тип героя — звичайну (“маленьку”) людину, розвинула, вдаючись до немислимих експериментів, нові, ще невідомі форми виразності. В ліриці це була свобода суб’єктивного авторського висловлювання, вільний пафос і вільна тематика. Віднині в

ліричній поезії разом з літературними нормами панували ритми народної пісні, звороти народної мови. “Штюрмерство” так і не створило нової драми, але воно уможливило встановлення тонкіших градацій між “трагедією” і “комедією”, між драмою і поемою, воно привчило читача до гнучкіших і вишуканіших переходів між красою ідеальною, міфологічною, фантастичною і — реальною, земною, буденною. Досвід “штюрмерів” підхоплює наприкінці 1790-х років німецькі романтики. Він постійно буде прочитуватися у зрілій творчості Гете, незважаючи на скептичне його ставлення до здобутків власної бурхливої поетичної юності.

## Й.В. ГЕТЕ

Йоганн Вольфганг Гете (1749-1832) народився в родовитій бюргерській сім'ї. З дитинства батьки створили йому всі умови для якомога повноцінного духовного розвитку. Цьому сприяв і статус місця його народження — Франкфурта-на-Майні, незалежного імперського міста, яке розбагатіло завдяки жвавій торгівлі.

Гете вчився у двох університетах: спочатку в Лейпцизькому, а потім, після тривалої хвороби — в Страсбурзькому, по закінченні якого одержав диплом ліценціата права. Але адвокатська діяльність його не приваблювала.

Студентські роки Гете минули під знаком бурхливої творчої активності. Ліричні вірші, драми і особливо роман “Страждання юного Вертера” зробили ім'я письменника-початківця надзвичайно популярним. Серед шанувальників Гете виявився юний герцог Саксен-Веймарський Карл-Август, який запросив 26-літнього поета до себе на службу. До кінця днів свого сюзерена (той помер у 1828 р.) Гете зберіг з ним дружні довірливі стосунки. Правда, своєрідне становище високопоставленої особи наклало відбиток на характер і спосіб мислення поета. Йому доводилося “миритися з необхідністю”, йти на внутрішні компроміси. У Веймарі, населення якого тоді складало всього 8 тисяч чоловік, Гете обертався у досить тісному колі придворних і бюргерства і часто просто не міг не зважати на інтриги і поговори, які супроводжують життя людини “на видноті”.

Енергія і оптимізм юності спочатку допомагали поетові боротися з бездуховністю оточення. Він плекає мрію, в душі Вольтера і Дідро, сприяти процвітанню “освіченого абсолютизму” в герцогстві, допомогти герцогу здійснити соціальні і господарчі реформи. До свого тридцятиліття Гете приймає як належне посвячення в дворянство, частку “фон” віднині він постійно пише при своєму імені.

Проте не обминула його й жорстока моральна криза. 37-літній поет їде до Італії. Це перший тривалий від'їзд з осоружного Веймара (безпосереднім поштовхом стало ускладнення особистих стосунків з придворною дамою Шарлоттою фон Штейн).

Захоплений колосальними естетичними враженнями від подорожі, Гете переживає небачений підйом творчих сил. Серед написаного в Італії — трагедія в античному стилі “Іфігенія в Тавриді”, трагедія в стилі Шекспіра “Егмонт”; тривала робота над “Торквато Тассо”, “Фаустом”, романом про Вільгельма Майстера. Після повернення створений поетичний цикл в дусі Проперція “Римські елегії”. Другий від’їзд до Італії (1790) увінчався завершенням першого варіанту “Фауста”, який Гете вирішив надрукувати під назвою “Фауст. Фрагмент”.

Охоплений пристрасним поривом до внутрішньої емансипації, Гете наважується на незвичайний крок в особистому житті. Він розриває стосунки з Ш.фон Штейн і зв’язує своє життя з дівчиною з бюргерського середовища Християною Вульпіус (вона померла у 1816 р., коли їй минув 51 рік, а син Гете від цього шлюбу, Август, помер у 1830 р., досягши лише 31 року).

Хоча після Італії поет знов повертається у свою “золоту клітку”, в його житті і творчості відбувається серйозний перелом. Суспільна діяльність остаточно розчарувала його. Якобінський терор, що почався невдовзі у Франції, викликав глибоку відразу до політики. Віднині всю свою енергію Гете спрямовує на суто творчу, інтелектуальну діяльність. Його приваблюють проблеми вічного, абсолютного, гармонійного, що знайшло свій відбиток у нових творчих задумах, наприклад, у більш широкому і філософськи спрямованому плані “Фауста”. Десятиліття 1794-1805 рр. пройшло під знаком творчої дружби з Ф.Шіллером, яку урвала лише передчасна смерть останнього. В цей же період Гете — директор Веймарського театру (до 1802 р.), на сцені якого він ставить п’єси Шекспіра, Лессінга, Шіллера, романтиків, свої власні твори (зокрема “Фауста”).

На початку 1800-х років поет переживає значне погіршення здоров’я, напади меланхолії, скепсису, страху смерті. Вони посилюються після смерті дорогих друзів — Гердера і Шіллера. Підточують душевні сили і воєнні невдачі Німеччини у війні з Наполеоном, зокрема, катастрофічна поразка німців під Йєною у 1806 році, всього лише в кількох кілометрах від Веймара. Наполеон залізною рукою перекроє карту Німеччини, скасовує десятки герцогств, графств, встановлює свої закони.

Поступовому одужанню і подоланню кризи сприяла атмосфера загального національно-патріотичного піднесення в Німеччині, а потім і вирішальні перемоги над Наполеоном.

Зрозуміло, що творча натура Гете ніколи не мирилася з бездіяльністю. І в ці важкі роки він не залишає творчості. Він завершує першу частину “Фауста” (у 1806 році). Виходять його переклади “Племінника Рамо” Дідро, “Життя Бенвенуто Челліні”, роман з витонченою моральною проблематикою — “Вибіркова спорідненість”. Особливо багато в ці роки займається Гете природознавчими дослідженнями: ботанікою, зоологією, анатомією, геологією, оптикою. Ще з часів дружби з Ш. фон Штейн і Шіллером він виявляє інтерес до філософії

Спінози, Канта, а зараз в коло його невсипущої уваги потрапляє філософія романтиків (Шеллінга, зокрема). Все це було не просто “освіченим дозвіллям”: Гете прагнув свідомо виробити в собі певне гармонійне, синтетичне уявлення про світ і людину, відкрити спільність законів, яким підкоряються суспільство, природа, мистецтво. Він був переконаний, що це йому вдалося.

Новий злет творчості припадає на післянаполеонівську добу. У 1814 р. Гете знов, після тривалої перерви, залишає Веймар і подорожує старовинними німецькими містами, знайомиться з їх архітектурними і художніми пам'ятками. Цю подорож він назвав “геджрою”, натакаючи на втечу Магомета до Медини, що посприяло виникненню нової релігії. І справді, поет переживає, як колись, оновлення у житті і творчості. Виробляється новий стиль, в якому примхливо поєднуються елементи його колишньої і нової, романтичної манери. У ці роки з'являються його вершинні твори: збірка віршів “Західно-східний диван” і “Фауст” (друга частина). Він працює над автобіографічною книгою “Поезія і правда”, що охоплює час до його оселення у Веймарі. Виходить ще один роман — “Роки мандрів Вільгельма Майстера”.

В останні роки свого життя Гете — всесвітньо визнаний поет, його дім у Веймарі — місце паломництва. Саме в ті роки були зроблені численні записи різноманітних бесід і висловлювань Гете, особливе місце серед яких належить “Розмовам з Гете” секретаря поета П.П.Еккермана.

Ранньою весною 1832 року Гете дуже застудився і через тиждень, 22 березня, помер. Коли пульс його уже зникав, права рука поета ніби намагалася щось написати у повітрі. Поховали Гете у Веймарі, в одному склепі з Шіллером.

\* \* \*

Творчість Гете прийнято поділяти на юнацький, “штюрмерський”, період (до 1775 р.) і основний, веймарський, в якому можна розрізнити кілька самостійних етапів.

У “штюрмерський” період найцікавішою була лірична творчість Гете, в ній переважають теми природи і кохання. Гете віртуозно опановував метрику і образний лад народної пісні. Вірші на тему природи витримані в ніжно-акварельних, пасторальних тонах. Такою є історія маленької беззахисної квітки, серце якої охопило серйозне і болісне почуття кохання до прекрасної дівчини (“Фіалка”). Або це — місяць, до якого поет відчуває ніжність і довіру як до союзника в коханні (“До місяця”). Це — маленьке лісове озерце, один вигляд якого намагає поета новими життєвими силами, відганяючи сумніви і сум (“На озері”). Емоційно піднесено звучить тема природи і кохання в знаменитій “Майській пісні”. Поета захоплюють і радісно збуджують відблиски листя і квітів у променях сонця, спів птахів, ранкова хмарка; і все це співзвучно з його коханням. У вірші “Побачення і прощання” поет передає через образи вечірньої природи душевний настрій свого героя — очікування незнаних солодких вражень і щастя

кохання. Обидві поезії відзначаються своєю ритмикою: у першій передається веселий танок, у другій — швидкий біг коня.

Характерний для “штюрмерського” періоду також жанр гімну; тут ми спостерігаємо настрої пристрасно-містичного титанізму. Герой кидає виклик богам, самостверджується у своїй безстрашності і могутності, тому що відчуває тісний зв’язок з усім людством і природою (“Прометей”). Подібні настрої екстатичного самоствердження знаходимо і в “Пісні про Магомета”, де міць пророка уподібнюється стрімкому водному потоку. “Пісня подорожного в бурю” передає гранично збуджені під впливом збуреної природи почуття героя, які, виливаючись, змінюють одне одне в бурхливому пориві.

У віршах окремої групи — філософсько-пантеїстичної лірики — ми відчуваємо розвиток традицій піетистської поезії, зокрема піднесено-містичної лірики попередника Гете Клопштока. Такий “Ганімед”, де відтворено психологічно складний, натхненно-одержимий стан душі. “Несамовите кохання” також передає бурхливий екстаз, таємничо-містичне осяяння душі.

“Штюрмерська” лірика Гете має величезне мистецьке значення і може розцінюватися як самостійна сторінка в історії німецької і всієї європейської літератури.

Юний Гете із “штюрмерським” завзяттям брався за освоєння і великих літературних жанрів. Якнайкраще світ “штюрмерства” відбиває “Гец фон Берліхінген із залізною рукою” (1773). Центральним персонажем своєї драми Гете зробив одну з найнеповторніших особистостей доби Реформації і Селянської війни 1525 року в Німеччині — імперського лицаря Готфріда фон Берліхінгена. Ще юнаком він втратив у битві праву руку і замість неї користувався залізним протезом. Уже сам цей факт, на думку Гете, мусив уразити уяву глядачів. Гете вивчив мемуари самого лицаря. Він прагне використати їх з максимальною повнотою і насичує дію великою кількістю подій, які безупинно чергуються у 56 сценах! Відповідно до уявлень “штюрмерів” про драму, автор не турбується про сценічність твору, а зовнішні ознаки “драматизованого епосу” посилюються і авторськими ремарками (“Зельбіц мчить галопом з-за пагорба”).

Подібну свободу розгортання матеріалу “штюрмери” виправдовували посиланням на авторитет Шекспіра. Прочитавши Шекспіра у прозових перекладах Віланда, Гете пише свою драму у прозі. Це дозволяє йому індивідуалізувати мову персонажів. Він не тільки вводить притаманні народному мовленню неправильності, навіть елементи діалекту, а й відтворює особливості придворної і церковної мови, канцеляризми. Врахував навіть таку особливість Реформації, як постійне цитування Біблії.

Наслідуючи Шекспіра, Гете поєднує контрастні сюжетні плани. Тут і політичне життя, представлене королем і його оточенням, і приватне життя, розкриті через образи Геца, його рідних, друзів. Обидва сюжетні плани постійно перетинаються. Сам Гец показаний у сфері



життя політичного — як полководець, лицар-воїн, і приватного — як ласкавий батько, турботливий брат і чоловік.

Гете прагне дати по-шекспірівськи широку панораму Німеччини в один із найважчих періодів її історії: розкол церкви, безсилля імператорської влади в державі, міжусобні сутички феодалів, крах законів, воєнна небезпека ззовні, заворушення селян і жорстока розправа над ними.

Гец, у відповідь на провокацію свого найлютішого ворога єпископа Бамберзького, захоплює в полон близького тому лицаря — Вейслінгена. Колись Геца і Вейслінгена пов'язувала дружба, але з часом їхні шляхи розійшлися. Проте цього разу колишні друзі миряться. Вейслінген згодний навіть одружитися з сестрою Геца — Марією. Проте незабаром лицар зраджує своєму слову, зачарований придворною красунею Адельгейдою, яка входить в число прибічників єпископа.

Між тим Гец нападає на городян Нюрнберга, з якими в нього давній конфлікт. Імператор Максиміліан не пробачає лицареві нападу на місто, що перебуває під його покровительством, і споряджує проти Геца експедицію, на чолі якої стає Вейслінген. Геца захоплюють у полон і судять. Від страти його рятує несподівана допомога його друга Франца фон Зікінгена (реальна особа), який нападає на ратушу. Але й уникнувши ув'язнення, Гец мусить підкоритися імператорові. Він залишає політику і усамітнюється у своєму родовому замку.

Проте бездіяльність не в характері Геца. Коли спалахує селянська війна, він погоджується очолити погано озброєне і недисципліноване селянське військо, хоча йому не до серця мета селян і їхня поведінка. Власне, він тому й стає полководцем, щоб запобігти жорстокості і мародерству, до яких вони схильні. “Якщо ви відмовитеся від злочинств і поводитиметеся як чесні люди, які знають, чого хочуть, тоді я підтримую вашу мету”, — говорить він селянам. Але невдовзі назріває незадоволення селян Гецем, а шлях до імператора відрізаний. Гец рятується втечею, але його схоплюють і за наказом Вейслінгена заточують у в'язницю, де він вмирає від поранень і душевного надломлю.

У Геці втілений образ типового “штюрмерського” героя, який над усе цінує особисту волю і можливість діяти за власним розсудом (розкиданість і “розцентрованість” композиції підкреслює цю рису). Гец-лицар приваблює наші симпатії і як людина: він сміливий і рішучий у битві, незалежно тримається у присутності монарха, великодушний з ворогами, гуманний і справедливий з простими людьми, ласкавий з близькими. Як особистість, він наділений певним “штюрмерським” титанізмом.

Ідеал Геца — “імперський мир” — відбиває просвітницьку мрію про соціальну гармонію. Уява Геца малює йому саме таку ідеальну гармонію всіх членів суспільства — багатих і бідних, панів і слуг. “Хіба не траплялися мені чудові люди серед князів і хіба їх рід вимер? Ці добрі люди були щасливі самі і робили щасливими своїх підданих, вони терпіли навколо себе високородного, вільного сусі-

да, вони не боялися його і не заздрили йому, у них серце розквітало, коли вони бачили у себе за трапезою багато собі подібних...". У патріархальній згоді з панами живуть їхні слуги: "Кругловиді хлопці, рожевощокі дівчата, хазяйновиті чоловіки, бадьорі діди, навколо радісні обличчя,— все свідчило про те, як щиро раділи вони достатку свого пана".

В останньому акті Гец виступає як трагічний герой: прагнучи діяльності, він припускається помилки, коли на прохання селян очолює їхнє військо. Селяни — чужі йому люди, йому чужі їхній дух, мета і засоби боротьби. Високодуховна особистість не має нічого спільного з людською стихією, з масою, їхня спілка випадкова. Тут причина трагічної розв'язки для Геца (цей мотив пізніше розробить по-своєму Шіллер в "Розбійниках"). Селяни теж припускаються помилки, коли довіряються людині, яка, правда, імпонувала їм своїм бунтівним духом, сміливістю і незалежною поведінкою, проте не була їхнім однодумцем. Помилка селян також коштувала їм жорстокої поразки.

Трагічний фінал, в якому перед глядачами постає самотній, душевно надломлений герой, є переконливим завдяки філософській глибині, якої бракує багатьом драмам "штюрмерів". Адже Гец виявляється жертвою історичних сил, об які розбився його індивідуалізм. Ніби передбачаючи пришествя романтичних героїв з їхнім розчаруванням і всесвітньою скорботою, Гец виголошує перед смертю: "Зачиняйте серця свої міцніше, ніж ворота дому. Надходить час брехні, йому надається повна воля. Негідники будуть правити хитрістю, а чесні потраплятимуть в їхні тенета".

Юнацька драма Гете прославила його ім'я. Її навіть переклав Вальтер Скотт (1799). Окремі важливі колізії і образи переніс у свої драми Шіллер: уподобане ним контрасне протиставлення жіночих образів також походить від "парних" образів гетевської драми — "демонічної" вродливиці Адельгейди і лагідної Марії. У Гете Шіллер перейняв і принцип поетично вільного використання історичного матеріалу.

Наступним твором, який прославив молодого письменника, був роман "Страждання юного Вертера" (1774). Спочатку Гете намагався втілити свій задум у драмі — такий великий був розгін, узятий в "Геці"! — але потім звернувся до епістолярної прози в стилі Руссо і Річардсона. Це не тільки дозволило зосередитися на розкритті внутрішнього життя героїв; всі події автор зв'язав точними датами із сучасністю (з весни 1771 до кінця 1772 року). Це зробило роман Гете незвичайним явищем в літературі Німеччини тих років і сприяло його широкій популярності. Новаторським був і ширий, ліричний тон роману, спричинений, як розповів сам поет у своїй автобіографії, його закоханістю в Шарлотту Буф.

Роман написаний у формі листів Вертера до його друга. В центрі першої частини — любовні почуття Вертера до Шарлотти, яка, хоч і відчуває прихильність до юнака, вірна своєму нареченому Альберту, вийти заміж за якого пообіцяла вмираючій матері. У другій частині розповідається про службу Вертера в державному відомстві,

яка закінчується для героя відставкою через його фатальну помилку. Третя частина має назву “Від видавця — читачеві” і містить розповідь (нібито оперту на власні записи Вертера) про останні його години, а також про його самогубство і поховання.

Лессінг, який буквально напередодні виступив зі своєю “Емілією Галотті” (1772), не прийняв самогубства Вертера, бо був орієнтований на героїчний характер, і радив авторові написати “маленьку об’єктивну післямову”, вважаючи, що той, так само як і сам Лессінг, засуджує “малодушність” героя.

Але справа в тому, що Гете принципово орієнтувався на “маленьку” людину з бюргерського стану, для якої героїзм існування полягає зовсім не в боротьбі з соціальними обставинами, не в захисті станової честі чи у виконанні громадянського чи васального обов’язку і т.п., а насамперед в обстоюванні власної духовної самоцінності, світу своїх почуттів як єдиного і вищого надбання своєї особистості. Нemoжливiсть реалiзувати свої почуття рiвноцiнна для такого героя нemoжливостi жити.

Головний конфлікт у романі розгортається між героєм (який не здатний на моральні компроміси ні з собою, ані з суспільством) і оточенням, де панують компроміс, умовності, етикет.

Лотта йде на моральний компроміс із собою: вона відчуває прихильність до Вертера, але виходить заміж за Альберта, бо хоче тільки одного — не порушити даного матері слова. Вертер же чекає, чи не візьме гору в душі Лотти почуття над обов’язком. Автор психологічно тонко моделює цю безвихідну ситуацію, виходячи з характеру Лотти: вона примушує себе триматися даного слова, а разом з тим не в змозі остаточно порвати з Вертером і перемогти свої почуття. Іншими словами, їй не вистачає прямоти у стосунках з Вертером.

Друга частина являє собою своєрідну паралель до першої. І тут Вертер, сподіваючись на відвертість і доброзичливість колег по службі, стає жертвою умовностей і подвійної моралі. Граф прихильний до нього, проте службову ієрархію ставить вище од відкритих людських стосунків. Він хоч і співчуває Вертеру, проте не наважується захистити його від нападок безпосереднього начальника.

Так і в іншому випадку: в душі співчуваючи Вертеру, граф робить вибір на користь світського етикету, і пропонує юнакові залишити свій дім, оскільки у нього зібралися гості з вищих кіл суспільства.

Перед Вертером стоїть вибір: або прийняти умови суспільства, підкоритися його становій ієрархії, піти на моральний компроміс, а отже втратити себе як особистість, або бунтувати, обстоювати свої права людини, але цей шлях не для нього — він не борець. Він обирає самогубство.

У романі протиставляються два полярні світи: руссоїстський світ душевної чистоти, безпосередності, людяності — і “цивілізація” з її неписаним кодексом умовностей, морального примусу. Руссоїст Гете не може ні примирити ці світи, ні тим більше зробити героя щасливим у своєму власному, внутрішньому, суб’єктивному світі.

Стиль роману близький до стилю “Нової Елоїзи” Руссо. Це — сприйняття світу очима і почуттями схвилюваного, постійно рефлектуючого героя-споглядальника. Вертер схильний до психологічного самоаналізу, поетичної мрії, самоототожнення з літературними героями. Улюблені його автори — Гомер, Оссіан, Клопшток, Гольдсміт. Це і “Емілія Галотті”, адже в долі головної героїні він побачив віддзеркалення своєї власної долі. А передсмертні думки Вертера викликають в пам’яті знаменитий монолог Гамлета: “Підняти завісу і сховатися за нею! Ось і все! Навіщо ж вагатися і зволікати? Чи не тому, що ми не знаємо, що там, за цією завісою? І що повернення звідти немає? І чи не тому ще, що нам властиво уявляти хаос і темряву там, де для нас усе — невідомість?”

Велике значення в романі має сентименталістська деталь. Вертеру дорогі рожеві банти, що прикрашали сукню Лотти в день їхнього знайомства: він просить дівчину подарувати їх йому; а в передсмертній записці просить покласти їх в труну. Вертер довго береже синій фрак, в якому танцював з Лоттою, а коли фрак зношується, замовляє у кравця такий самий і просить поховати його в цьому фракі. Сентименталістська деталь надзвичайно вияскравлює характер, психіку героя, нестандартність його особистості. Взагалі сентименталізм цінує в людині неповторність її внутрішнього і зовнішнього буття. Для філістерського світу ці нестандартні схильності здаються чужими, дивними, іноді смішними.

Мова героя позначена не просто схвилюваністю і емоційною піднесеністю; сентименталістський герой усвідомлює свою відчуженість від людей, неможливість реалізувати у суспільстві свої високі духовні якості, що врешті-решт створює перешкоду для щастя. Звідси меланхолійний тон, а нерідко, ніби за контрастом, — патетично схвилюваний, радісно чи сумно сльозливий.

Роман Гете став сенсацією у світі. Наполеон возив цю книжку у своїй похідній бібліотеці. Роман зміцнив культ серафічної дружби, але й викликав серед молоді хвилю самогубств. Непересічне значення роману полягає в тому, що автор поставив актуальну навіть і для ХХ ст. проблему цінності духовно багатой, неповторної особистості в суспільстві стандартизованих відносин.

“Вертером” завершується “штюрмерський” період творчості Гете. Наступну, “веймарську” добу (1775-1832) умовно можна розділити двома досить тривалими подорожами поета — по містах Італії (1786-1788, 1790) і по прирейнських містах (1814-1815) — на три частини: перше веймарське десятиліття, час активної державної діяльності поета-міністра, зародження нових монументальних задумів (роман, драми); роки принципового оновлення всієї естетичної і стильової системи внаслідок творчих імпульсів, одержаних під час подорожі по Італії, творчого спілкування з Шіллером та ієнськими романтиками (основні твори Гете цього періоду: “Іфігенія в Тавриді” і “Егмонт” (1787), “Торквато Тассо” і “Римські елегії” (1789), “Рейнеке-Лис” (1792-1793), “Літа науки Вільгельма Майстера” (1794-1796), “Герман і Доротея” (1797),

“Позашлюбна дочка” (1799), “Фауст-I” (1806), “Вибіркова спорідненість” (1809)); творчість останнього періоду, коли Гете створює поетичну збірку “Західно-східний диван” і другу частину “Фауста”.

Закінчена в Італії трагедія “Егмонт” (1784) відчутно пов’язана з “штюрмерськими” творами Гете. Події розгортаються в Нідерландах у XVI ст. (якщо скористатися співставленням з “Дон Карлосом”, — зразу після показаних Шіллером подій): герцог Альба приїздить з Іспанії до Брюсселя, щоб кривавою рукою ката втихомирити народ і розправитися з протестантами. Першою його жертвою стає граф Егмонт, один із штатгальтерів (правителів) Нідерландів.

П’єса написана у формі хроніки останніх днів перед вторгненням Альби і, як і “Гец”, позбавлена необхідної для драми концентрації подій, які відбуваються щоразу в іншому місці: то на міському майдані чи на вулиці, то в покоях Егмонта чи в кімнатці молодої дівчини Клерхен, в палаці Альби чи в замку регентші краю Маргарити Пармської, нарешті — в тюремній камері, де заарештований Альбою Егмонт чекає на страту.

У народних сценах “штюрмерського” характеру Гете передає напружену атмосферу в Нідерландах напередодні вторгнення Альби: народ обурюється жорстокістю інквізиції; поширюються релігійні заворушення, бо люди схиляються до нової, протестантської, віри; іспанські закони, за якими тут править регентша, викликають невдоволення городян.

На тлі цих заворушень народ сприймає графа Егмонта як опору і гарантію спокою. Егмонт уславився на війні своїми подвигами, і всі знають його мужність; він рятує городян від суду інквізиції; нарешті, його відкритий і життєрадісний характер, вільний і широкий спосіб життя імponує всім. До того ж граф закоханий у просту дівчину Клерхен.

Проте його становище певною мірою двозначне. Він відданий королю Філіппу і сліпо вірить йому. Граф скоріше покровитель народу, ніж його вождь. Так, коли народ готовий дати відсіч армії Альби, Егмонт заспокоює людей і утримує від бунту.

Егмонту здається, що він ні від кого не залежний: він лояльний до короля і відчуває себе вільним від диктату юрби, не криючись відвідує юну дівчину Клерхен, пишається своїм нідерландським патріотизмом, а коли Альба, прибувши з армією, запрошує його до палацу, з’являється туди без страху і вагань.

Цей улюбленець народу і патріот здається герцогу Альбі особливо небезпечним, і він іменем короля заарештовує його. І тут з’ясовується, що народ боїться виступити на захист свого кумира; лише Клерхен намагається йому допомогти. Альба готує публічну страту Егмонта, бо може не боятися заворушень. Хоч Егмонт ще вірить у допомогу народу, доля приготувала йому страшне випробування — зустріти смерть у цілковитій самотності. Клерхен від горя і безсилля випиває отруту. У своєму останньому сні Егмонт бачить дівчину у символічному вигляді Свободи. Егмонта ведуть на страту, і трагедія завершується-

ся, згідно з ремаркою Гете, барабанним боєм і “переможною симфонією”.

Тема свободи розкривається у творі в суто “штюрмерському” дусі — як самоствердження особи через виклик всьому конвенційному в житті, — чи то в політиці, чи то в звичаях або навіть в коханні! Як зауважив В.М.Жирмунський, “важко собі уявити менш політичну п’єсу на гостро політичну тему”. Егмонт зображений тут не стільки як політик, скільки як “геніальний сенсуаліст”, “коханець переважив у ньому політика”.

Але Гете і не думав про політичну тенденційну драму. В “Поезії і правді” він писав, як захопила його тоді ідея присутності в житті людини якоїсь “демонічної” сили, чиє втручання може зруйнувати життя цілком щасливій людині — улюбленця народу, удачливого коханця, сміливого воїна, патріота, щирої і відкритої душі. В основі конфлікту п’єси, як вважав сам автор, лежить “демонізм”, в якому “ гине достойне і торжествує ненависне”. Сам Егмонт вдається до майже філософської рефлексії на цю ж тему: “Людина вважає, що сама творить своє життя, що керується власною волею, у той час як приховані сили, що живуть в ній, ведуть її назустріч фатуму”. Таке несподіване відлуння спінозіанського бароко! Проте якраз ця філософська глибина різко відрізняє “Егмонта” від спорідненого з ним “Геца” і пояснює, чому Бетховен написав свою геніальну музику саме до “Егмонта” і чому саме “Егмонт” став вирішальним імпульсом для Р.Вагнера, який відтоді присвятив своє життя музичній драматургії.

Сам Гете уже розмірковував над темою зіткнення людини з владою трансцендентних сил в юнацькому варіанті “Фауста”.

У тому ж, 1787-му, році Гете закінчує “Іфігенію в Тавриді”, яку разом з “Торквато Тассо”, прийнято відносити до “веймарського класицизму” — якісно нової естетичної і стильової системи в творчості поета. В обох названих драмах Гете орієнтується на “катарсис” Арістотеля, який розуміє не просто як “очищення” через страх і співстраждання, а як “гармонізацію” душі (гармонічну узгодженість з реальністю) шляхом звільнення її від страху.

У своїй “Іфігенії” Гете відроджує деякі композиційні елементи давньогрецької трагедії: широку експозицію, а ближче до кінця — різку перипетію, яка веде до кульмінації і катарсиса, тобто до “гармонізації” душі. Автор, однак, відмовляється від зовнішньої “катастрофи”, заміняючи її психологічною кульмінацією.

Гете зберігає у цьому творі всі сюжетні особливості автентичного давньогрецького міфа. Після того, як Агамемнон приніс богам у жертву свою дочку Іфігенію, вона не загинула на жертвовному вогнищі: Артеміда перенесла її в Тавриду (Крим), де дівчина стала жрицею Артеміди. Через багато років тут, біля храму богині, вона випадково зустрічає брата Ореста. За словами Аполлона, той очиститься від скверни вбивства, якщо привезе в Грецію з храму Артеміди в Тавриді сестру. В грецькому міфі цей наказ розумівся буквально: Орест мусив привезти священне зображення Артеміди, тобто сестри Аполлона.

Між тим, за звичаями, що панують в Тавриді, всіх чужоземців приносять у жертву Артеміді. Така ж доля чекає і на Ореста. Коли брат і сестра впізнають одне одного, Іфігенія хоче допомогти йому викрасити священне зображення і відплисти додому. Цар Таврії Фоант розгадує їхній задум. І тут відкривається чудесний, справжній смисл слів бога: Орест мусить привезти додому зовсім не зображення Артеміди, а свою власну сестру — Іфігенію! На цьому драма закінчується.

У стилістиці цієї драми (як і “Торквато Тассо”) Гете втілює ідею Вінкельмана про “шляхетну простоту і спокійну велич”, які той вважав головною ознакою давньогрецького мистецтва. Форму драми можна охарактеризувати як “величну”: герої говорять спокійно, розмірено, стримано, їхня мова афористична, для кожного акту обов’язковий монолог того чи іншого персонажа.

Гете наслідує правило давньогрецької трагедії: події повинні не стільки відбуватися на сцені, скільки розкриватися у розповідях персонажів. Але герої тут виступають не просто як оповідачі. Автор ставив собі за мету створити певне драматичне напруження і потім “зняти” його. Тут він скористався з поширеного в грецькій літературі прийому “упізнання”, але не тим, що приводить до катастрофи, як в “Царі Едіпі”, а тим, що викликає в читача почуття радощів і психологічного полегшення, як в “Одіссеї”: адже у фінальних піснях “Одіссеї” відбувається катарсис “гармонізації” — узгодженості душі з природою і всім вічним порядком.

“Іфігенія” побудована як драма впізнання, в якій поет майстерно розгортає наростання психологічного напруження, і його радісне “зняття” протягом всіх п’яти актів. Кульмінація твору — це пізнання справжньої волі Аполлона, яке приносить героям душевне полегшення і адекватно сприймається читачем.

Загальне просвітлення душ закінчується важливим акордом в останній сцені: Орест започатковує новий — гуманний — звичай в країні:

*Нехай тепер новий почнеться звичай:  
Нехай тепер ступає чужоземець  
На берег цей без страху і тривоги.  
Його гостинно і ласкаво стринуть,  
І, дружньо втішений, нехай пливе додому!*

(Переклад мій. — Б.Ш.)

Іншими словами, скасовується звичай принесення чужоземців у жертву. В драмі-міфі Гете боги жертв стають богами, що дарують добро!

“Іфігенія в Тавриді” може правити за чудовий зразок того, як літературний твір здатний розкривати ідею засобами композиції, в цьому вона близька принципам побудови музичного твору. Це можна вважати ще однією гетевською новацією на терені античної драми.

“Торквато Тассо” (1789) був задуманий поетом на п’ятому році перебування у Веймарі одночасно із задумом “Егмонта”: поета хвилювала проблема внутрішньої незалежності і можливості її досягнення в умовах реальної дійсності. Як і “Егмонт”, драма закінчується ув’яз-

ненням головного героя. Але яка вражаюча різниця! Перед нами аж ніяк не “штюрмерський” герой. Це нещасний стражденник, жертва своєї мрійливої і хворобливої психіки. Гете-неокласик поставив собі складне завдання: адже привести такого героя до внутрішньої гармонії нелегко. Якийсь слабкий натяк на гармонізуючий катарсис ми знаходимо наприкінці п'єси. Антоніо радить заарештованому поету в дусі барокового стоїцизму: коли твоє життя здається зовсім нестерпним, порівняй свою долю з іншими, і ти побачиш, що тобі, можливо, йдеться не найгірше. Як і в “Іфігенії”, тут ми знаходимо образ моря. Але знову вражаюча відмінність! Там спокійним гостинним морем герої радісно повертаються додому. Тут море — теж античний символ, але вже в дусі Алкея-Горація, тобто символ невлаштованості людського життя, схвилюваної і неспокійної душі:

Т а с с о. *Стоїш ти міцно, як належить мужу  
Шляхетному. А я — мов хвиля пінна  
В розбурханому морі. Та природа  
Не тільки бескид впертий сотворила,  
Але й неспокій хвилі передала.  
Ій сонце блиск жаркий дарує свій,  
А ніч зірками в лоно заглядає.  
Та блиск погас, і спокій втік раптово.  
Я більш себе не знаю, хто я, де?  
Кермо зламалося, зірвав вітрила вітер,  
Упали щогли, палуба розсілась.  
Плекає кормчий мрію — як вчепитись  
За скелю, що була йому бідую?*

(Переклад мій. — Б.Ш.)

Безсумнівно, перед нами в новій, класицистичній формі з'являється знайома ще з “Вертера” сентименталістська рефлексія кохання, внутрішньої волі, нонконформізму. Як і у “Вертері”, стикаємося з ситуацією платонічного обожнювання, кохання без будь-яких прав. Але цього разу героїв розділяють станові перешкоди, адже предмет кохання поета — принцеса Леонора, сестра герцога Альфонса Феррарського. Принцеса вбачає в Тассо споріднену душу, духовно близьку натуру. Вона високо цінує його як поета і відчуває до нього душевну прихильність як до людини. Це й ввело в оману Тассо. Приймавши ці почуття за вияв кохання, він робить хибний крок, що спричиняється до трагічного розриву.

Як і у “Вертері”, знаходимо тут мотив образливої для героя зневаги до його духовної неповторності. Герцог Альфонс сприймає Тассо насамперед як слугу; як поет він потрібний йому, оскільки додає пишності його правлінню.

Як ми знаємо з “Вертера”, уже цих обставин — кохання без реальних прав на взаємність, нетотожність високої самооцінки і низького офіційного статусу героя — цілком досить, щоб привести його до нерозв'язного конфлікту з оточенням і до можливої загибелі. Але ха-



раakter Тассо порівняно з Вертером складніший. Автор змальовує його як людину, далеку від реального життя. Тассо живе у світі своїх переживань, художніх образів і думок про кохання. Це робить його наївним і безпомічним нонконформістом. Він не вписується у придворний порядок, де кожному належить грати свою “соціальну роль”.

Торквато Тассо протиставлений Антонію. Досвічений царедворець, той зробив кар’єру завдяки пристосовництву. Він раціоналіст, позбавлений будь-яких талантів чи обдарувань. Екзальтованість Тассо викликає відчуження. Він не приймає дружби, запропонованої поетом, оскільки духовна неординарність останнього непокоїть його. Антонію провокує Тассо на сварку і дуель; після чого поет потрапляє під домашній арешт.

Отже, перед нами варіація “вертеріанської” колізії, яка має, однак, уже не суто приватний характер. Це конфлікт між поетом і правителем — своєрідна скептична рецепція освіченого абсолютизму. Сфера політики — самостійна царина, для якої культура, мистецтво не мета, а засіб для зміцнення влади, її парадний фасад. Тому поет, мислитель ніколи не опиниться на одному щаблі з політиком. Антонію грубо нагадає:

*Не забувай, хто ти, і де стоїш!*

(Переклад мій. — Б.Ш.)

Водночас поет — вічний протестант, але в нього є своє царство — художня уява, куди немає входу властям. Так, Фауст у другій частині, повернувшись із своєї захоплюючої подорожі по історичному і міфологічному простору і часу, із здивуванням знаходить імператора зайнятим все тими самими суєтними проблемами зміцнення влади...

\* \* \*

Гете — видатний поет-лірик світової літератури. Він написав понад дві тисячі поезій. За своє творче життя пережив кілька епох у розвитку європейської поезії, і це позначилося на його ліриці, яка в різні часи живилася традиціями рококо і народної поезії, сентименталізму, класицизму і романтизму, а під кінець життя — і поезією мусульманського та іудейського Сходу... Взята разом, вона являє собою новий, самостійний етап у розвитку європейської лірики.

Хоча Гете веймарських часів зневажав свою штюрмерську творчість, він успадкував від цього етапу таку новаторську рису, як різнобічне освоєння будь-якої теми: піднесеної чи буденної, сентиментально-незначної чи загальнозначущої, казково-легендарної, побутової, пейзажної чи філософської, абстрактно-медитативної тощо. Згадаймо, що в поезії Відродження кожна тема могла існувати лише як аналог її розробки в античній поезії або як “інструментарій” риторичного оформлення поетичної думки — порівняння, метафора, перифраз, консейт тощо. В класицизмі XVII ст. кожна тема була нормативно зв’язана з певним пафосом та стилем (так, “низьке” кохання зображало-

ся тільки в комічних тонах, картини природи — тільки в пасторальних і т.п.).

Гете вводить в європейську поезію нові ритми, розміри, строфічні форми та їхні різновиди, збагачує риму. Традиційні жанрові форми Відродження і класицизму посідають у його творах незначне місце (сонет) або є суттєво переосмисленими (ода). І в той же час він любить такі уподобані елінізмом жанри, як послання, поетичні привітання, “принагідні” вірші. Він робить перші кроки до жанру новоєвропейської елегії (“Ільменау”).

У перше веймарське десятиліття в ліриці Гете з’являється новий настрій — медитативний, що свідчить про відхід поета від принципів “штюрмерства”. Це “Нічні думки”, “Нічна пісня мандрівника”. Тут ми вже не знаходимо безпосередньо-пристрасного, інтимно-довірилого зв’язку людини з природою; природа тут розкривається як загадкове і значне явище, владі і законам якої підкоряється людина, її мала незначна частинка. У баладі “Вільховий король” (1782, на сюжет із датського фольклору) поет протиставляє один одному два начала, взаємодія яких у житті людини так хвилювала просвітників: почуття, уява і — здоровий глузд. Даремно батько намагається своїми раціональними поясненнями розвіяти страх дитини, яку лякають образи власної фантазії. Наприкінці доби утверджується переконання, що людина з її свідомістю не така зрозуміла і раціональна, як учив Дж.Локк, і докази здорового глузду не розкривають всіх складнощів її внутрішнього життя. Ця славетна, але й досі не до кінця збагнена нами балада, що відкриває у врівноваженій творчості великого поета темні прірви вагань і сумнівів, була написана через рік після виходу в світ “Критики чистого розуму” Канта, де філософ прийшов до висновку, що наша свідомість має творчий характер і не пасивно відображає реальність, а “домальовує” її. Людина живе у світі, певною мірою створеному її власною уявою! Ця думка пізніше буде розвинута романтиками.

Починаючи з середини 1790-х років, в часи зближення з Шіллером, Гете охоче працює в жанрі балади (“Коринтська наречена”, “Бог і баядера”, “Учень чаклуна” — всі три 1797 р.; “Щуролов”, 1802; “Вірний Еккарт”, “Танець мерців” — обидві 1813 та ін.). В них Гете виявляє себе як оповідач, здатний захопити читача напруженим і фантастичним розвитком дії. Він відходить від характерного для його баллад 1770-1780-х років принципу діалогічності і творить скоріше ліро-епічні поеми. Поет використовує тут аристотелеву категорію “страху”: читач має відчувати, що персонажам “загрожує фізична небезпека” і “тривога”, що “моральне нещастя невідворотно насувається на дійових осіб”. Він весь час посилює це відчуття — аж до точно розрахованої кульмінації. На відміну від Шіллера Гете не ставить перед собою якоїсь повчальної морально-виховної мети.

Велике місце в ліриці Гете посідає тема кохання. За словами О.А.Анікста, це любов “грайлива, світська, наївна, по-селянськи проста, піднесено-духовна, відверто чуттєва, платонічна, мрійлива,

юнацька, мужня, стареча, земна і небесна, тілесна і містична [...]. У його поезії знайшли вияв усі перипетії кохання: зародження, розквіт, розлука, сум, томління по коханій, ревності, щастя владання, розрив і почуття вини щодо покинутої, муки невтоленної пристрасті, усвідомлення недосягненості коханої і неможливості з'єднатися з нею"<sup>12</sup>.

Така широка поетична палітра любовних переживань (невластива поезії Відродження і XVII ст.) стає можливою лише за умови, коли сам поет, його внутрішня, гранична суб'єктивність, а не літературні "зразки" і еталони, починає правити за основу його творчості. Така широта відповідає настановленню самої доби на розкриття універсальної сутності людини, що синтезує в собі, за Кантом, почуття, здоровий глузд і вищий розум. Відповідно до цього розсуваються рамки реального, життєвого досвіду людини, включаючи і любовні переживання.

Отож, хто були ті натхненниці "дійсного чуття" (І.Франко), яке так чи інакше відбилосся на любовній ліриці поета?

Натхненний відносинами з Шарлоттою фон Штайн ліричний шедевр "Ти чому дозволила нам, доле, //Кинуть погляд свій безстрашно в даль..." (1779) свідчить, що поетові не чужий був настрій любовної ідеалізації в дусі Данте, коли той оспівував свою Беатриче. Разом з тим, тут нема й сліду літературної стилізації. У стриманих тонах роздумує поет про приреченість своєї пристрасті, з високим почуттям вдячності згадує про благотворний вплив на нього, його творчість цієї надзвичайної жінки, плекає в душі дорогі спогади, без яких його існування було б неповноцінним. Поезія пройнята настроєм самозреченості, що так контрастує з індивідуалістичними настроями "штюрмерства". Але тут немає й безутішної резин'яції, нарікань на долю. Весь тон твору визначається гармонічною просвітленістю, а в другій і третій строфах і певною філософською відчуженістю, сентенційністю.

Доба італійських мандрів і творчого зближення з Шіллером ("Веймарський класицизм") привела Гете до експериментів з гексаметром ("Венеціанські епіграми", "Герман і Доротея", "Алексис і Дора", "Ефросина", "Амінт", "Рейнеке-Лис"). Але біля витоків цього ряду творів стояли "Римські елегії" (1789), написані в поетичному стилі Проперція і Овідія й присвячені Християні Вульпіус, супутниці його життя. Гете випробовує тут новий поетичний стиль — естетичної гри. Застосування римського поетичного інструментарію в поєднанні з сучасною лексикою і сучасним колом тем утворює своєрідний праний дисонанс. Холоднуватий мармур гексаметра не дозволив поету надати віршам необхідної для любовної теми теплоти і щирості, проте цей недолік перекидається блискітками іронії, постійної супутниці його музи.

Сонети, написані у 1807-1808 роках, відбивають захоплення вісімнадцятилітньою Мінною Херцліб і свідчать про поступове повернення душевної рівноваги після кризи початку 1800-х років. Поет звертається

до ранньоренесансної італійської стилізації. Обравши форму сонета, що була розроблена Петраркою ніби спеціально для зображення платонічних переживань і любовної меланхолії, 60-річний Гете звільняє себе від зображення бурхливої пристрасті, хоча й подекуди імітує її. Таке захоплення естетичною грою позбавило вірші щирості і свіжості дихання. Створити сонет нового часу поетові так, мабуть, і не судилося.

Любовна тема — одна з головних в найбільшій за обсягом поетичній книжці Гете — “Західно-східному дивані” (1814-1819). Це одна з вершин нової стильової манери, яку поет з таким завзяттям розробляв, починаючи з років італійської подорожі. Проперцій і Овідій, Данте і Петрарка, Евріпід і Ганс Сакс — саме їхній поетичний арсенал Гете до цього часу активно використовував. У “Дивані” він поставив собі за мету наслідувати середньовічних ірано-таджицьких поетів: Гафіза, Сааді, Джамі, Румі, Фірдоусі та інших. Головні ліричні персонажі — Хатем і Зулейка — повинні були, на думку поета, ототожнюватися з самим Гете і Маріанною фон Віллемер, короткочасне, але сильне захоплення якою він пережив у ці роки. Оскільки він спирався на переклади, Гете відмовився відтворювати формальні особливості фарсійської поезії. Проте звернення до Сходу (характерне в ці роки для всієї європейської літератури) збагатило його творчість: у духовному світі Сходу він знайшов ідеї, споріднені Заходу, ідеї, що зближували обидві культури. Ця спорідненість і підкреслювалася назвою збірки.

Гете прагнув розробити цілком нові принципи циклізації, на відміну від тематичних “варіацій” Відродження і XVII століття, таких собі “концерто грессо” в поезії. Він пояснював, що ідея кожного окремого вірша може бути схоплена лише в тісному взаємозв’язку з іншими. Звідси — своєрідний принцип недовомленості, фрагментарності, “натяку”, — і, як наслідок, — панування малих форм. Поет ніби вплітає в загальний килим численні нитки, які лише на відстані утворюють примхливий візерунок. Він розробляє нові стилізовані жанри: звернення і послання, напис, афоризм і філософську сентенцію, полемічний випад-тенсону, восхваляння, притчу, жарт і т.п., часто вдається до алюзивності, яка потребує від читача орієнталістичної ерудиції.

Звичайно, поетичний світ Сходу не був на той час так само глибоко засвоєний європейською культурою, як світ античності або Ренесансу. Гете поставив собі досить складну мету — осмислити проблеми, що його хвилювали, використовуючи як поетико-сміслові кліше систему культурних, релігійних, естетичних та ін. понять і реалій. Завдання виявилось важким як для поета, так і для читача...

У своєму “Дивані” Гете намагався відкрити і показати європейцям гармонію життя, яку вони давно втратили. Певною мірою це й було відповіддю Шіллеру. Час на Сході ніби зупинився, спокій там тотожний рухові, життя — вмиранню, сучасність — минулому; це світ матеріально існуючих форм, але разом з тим — форм плінних, духовних. Там всесильний тільки мудрець, що пізнає таємниці світу. А пізнає ці таємниці людина на Сході через містичне сп’яніння — містичний

екстаз вважається священним. П'янить вино або кохання до жінки. Вищий екстаз — це смерть, ще краще — смерть в обіймах коханої. Але людина не зникає зовсім, назавжди. Її душа зливається з іншими душами і живе в природі. Природа — жива. Вона теж пройнята коханням. Все у природі кохає, навіть пилюка під порогом коханої запліднюється і народжує нове життя.

\* \* \*

Задум “Фауста”, головного поетичного твору Гете, виник в юнацькі роки. Поет поєднав два популярних серед “штюрмерів” сюжети: про вченого-чорнокнижника Йоганна Фауста, який заради земних утіх продає свою душу дияволу, та інший, за яким палко закоханий юнак спокушає молоду недосвідчену дівчину; коли ж дізнається, що вона чекає від нього дитину, залишає її напризволяще. Цим юнаком у Гете стає Фауст, омолоджений за допомогою Мефістофеля. В юнацькому варіанті переважала тема кохання, і Мефістофель у ньому — не стільки представник грізних інфернальних сил, скільки спритний і досвідчений помічник, цинічний порадник Фауста у любовних справах. Такий задум, за словами Томаса Манна, міг народитися тільки “з юнацького ритму крові” поета.

Дописавши сюжет до сцени “В соборі”, Гете припиняє роботу над рукописом і лише пізніше, під впливом Шіллера, повертається до нього. У цей час він уже знайшов для юнацького фрагменту місце в загальному задумі великого двочастного твору. Повністю перша частина (доопрацьований юнацький варіант) була надрукована у 1808 році, друга частина завершена незадовго до смерті і надрукована у 1833 р.<sup>13</sup>.

Тривалість роботи пояснювалася прагненням поета надати всьому творові стильової та ідейної єдності в умовах стрімкої еволюції його світовідчуття та стильової системи. При цьому Гете не хотів поступатися матеріалом, що був розроблений в роки “штюрмерства” і вирізнявся зовсім іншим ідейним та стильовим підходом. Поетові так і не пощастило прийти до переконливого синтезу обох частин. Але, незважаючи на це, “Фауст” залишається найвидатнішим твором Гете та й, мабуть, всієї тієї доби.

Щодо жанру, “Фауст”, хоч і названий автором “трагедією”, є драматичною поемою і призначений скоріше для читання, ніж для сцени. Композиційні і жанрові особливості сягають корінням у “штюрмерську” естетику. Це постійне перенесення місця дії при великому охопленні часу (у т.ч. міфологічного), чергування монологічних сцен з масовими, ліричних з гротескними, фантастичних з натуральними. Символічне значення мають світло, кольори, звуки, музика. Версифікація поеми відрізняється віртуозною різноманітністю ритмів і розмірів, і нерідко збуджує музичні асоціації. Музично-сценічний світ “Фауста” Гете уявляв собі подібним до світу “Чарівної флейти”, його улюбленої опери. Він казав, що тільки Моцарт, якби був живий, міг би написати музику до його твору.

Значно посиливши філософське навантаження юнацького фрагменту, Гете залишив майже незмінним композиційне співвідношення сюжетних вузлів у першій частині. П'ять початкових сцен присвячено Фаусту-вченому, стомленому пошуками сенсу буття. Відбувається зустріч з Мефістофелем, допомогу якого, нехай ціною страшної розплати, Фауст хоче використати як останню спробу досягнути неосягненне. Решта дев'ятнадцять сцен присвячена любовній історії. Гете показує зародження пристрасті свого героя, що повернув собі молодість, спробу знайомства з юною Гретхен, перші зустрічі закоханих, кульмінацію їх почуттів, сумніви юнака і схвильованість дівчини, яка відчуває розлад з коханим і усвідомлює наслідки їхнього зв'язку, невдалу помсту брата Валентина за безчестя сестри, нарешті — божевілля і загибель Гретхен у тюрмі, куди вона потрапила за вбивство власної дитини.

Остаточному варіанту першої частини передують “Присвята” і два вступи, з яких другий — “Пролог на небі” — яскраво свідчить про просвітницький задум всього твору. Мефістофель сумнівається у духовній природі людини. Господь вказує йому на Фауста як на зразок людини. Для Фауста, як ідеальної просвітницької особистості, характерна жадоба знання і постійного духовного самовдосконалення. Мефістофель запалюється бажанням духовно спокусити Фауста і тим самим довести недосконалість людської природи.

У плані цього “Пролога” всі події першої частини сприймаються як розкриття протиборства “божественного” і “низького” в людині. Полем для цього протиборства обрано царину любовних почуттів, де людина, істота не лише духовна, а й плотська, постійно балансує на грані чуттєвого падіння і духовного злету.

Зображення закоханого Фауста — це не плід фантазії Гете. В народній книзі про Фауста чорнокнижник викликав з небуття образи знаменитих красунь давнини і вступав з ними в любовний союз. Гете намагався надати такому сюжетному мотиву логічне обґрунтування в дусі нової, просвітницької моралі. Кохання до Гретхен стає під пером поета одним з етапів прилучення героя до найглибшої сутності буття, досягнути яку він даремно прагнув у своїх кабінетних заняттях науками.

Все своє попереднє життя Фауст присвятив вивченню наук, але відчуває, що наукові фоліанти нездатні задовольнити його жадобу пізнання. Розчарувавшись у науці, Фауст розчаровується й в житті.

Але його рятує притаманний йому дух пошуку, допитливості, закладена в нього природою життєва енергія. Зазнавши могутнього душевного потрясіння, Фауст звертає свій погляд на реальність, починає розуміти ціну дії, участі в житті, а не пасивному спогляданню. Проблиски нової свідомості знаходять своє відображення в епізоді перекладу вченим Євангелія від Іоанна. Речення “Було в почині Слово” він після тривалих роздумів перекладає як “Була в почині Дія”.

Фауст ступає на довгий і важкий шлях самовдосконалення, а фактично — створення власної особистості. На цьому шляху йому належить керуватися тільки даним природою моральним інстинктом. Нія-

кої іншої підтримки автор своєму персонажеві не дає. В цьому відношенні Фауст — рідний брат Вертера і Геца, які приречені самотійно розв'язувати всі моральні завдання, що постають перед ними, нерідко припускаючись помилок або навіть терплячи трагічні втрати.

Гете дає Фаусту у супутники Мефістофеля, завдання якого — внести сум'яття в моральні уявлення вченого. Мефістофель — втілення граничного скептицизму, невіри у цінність, божественність людської природи. П'яне безладдя в Авербаховім склепі, низькі пристрасті, вульгарні інтереси, розгул чуттєвості, що там панують, — ось типовий зразок людського буття в уявленні Мефістофеля. Диявол вважає, що дуже легко захопити людину набором низькопробних розваг, таким собі ідеалом обивательського благополуччя. Фауст перераховує іронічно всі ці компоненти “солодкого життя”, у непереможності яких так певен Мефістофель.

Фауст. *Що хочеш ти, нещасний чорте, дати?*

*Є в тебе їжа — в ній нема поживи.*

*Є в тебе золото, та воно рухливе,*

*Із рук випискує як стій.*

*Покажеш гру — в ній виграти неможливо.*

*Даси коханку, а вона, зрадлива,*

*З моїх обіймів іншому морга.*

*Є в тебе честь і слава дорога —*

*Мов метеор вона щезає..*

(Переклад М.Лукаша)

Мефістофель переконаний в нерозбірливості чоловіка у коханні (“Тепер з тим хмелем у голівці //Гелену вбачиш в кожній дівці”). Це він звертає увагу Фауста на юну Маргариту — пересічну дівчину із звичайними життєвими запитами, “скромну міщаночку” (Т.Манн).

Проте історія з Гретхен розвивається зовсім не так, як передбачав Мефістофель. Фауст не приймає його “моделі кохання” і щиро закохується в Гретхен.

Маргарита (Гретхен) пробуджує у Фаусті піднесені почуття, проте не може повністю задовольнити його духовні потреби. Зворушливою і наївною постає вона перед Фаустом, коли розпитує про його віру. Це — дівчина суворих життєвих правил, прагне у всьому дотримуватися “пристойності”, а її закоханість уявляється їй відхиленням від налагодженого, доброчесного існування, чого вона сама від себе не чекала! З огляду на такі властивості її характеру важка життєва ситуація, в яку вона потрапила (народила позашлюбну дитину, вважає себе винною у смерті матері і брата Валентина, до того ж Фауст збайдужів до неї і покинув її), виявилася вищою від її душевних сил. Вона втрачає розум.

Як можна переконатися, сам хід подій, незважаючи на присутність Мефістофеля і його зусилля заплутати Фауста, не створює атмосфери фатальності. Навпаки, розвиток стосунків між обома молодими людьми відзначається невимушеністю: в їхньому коханні є місце

наївному і чистому потягу, пристрасному почуттю, фатальним помилкам, трагічно-спізнаним роздумам і самоаналізу. Обидва опиняються в морально безвихідній ситуації не стільки через інтриги диявола, скільки з огляду на притаманну їхньому віку спонтанну палкість переживань (“штюрмерська” риса). Простота життя є примарною: якщо наука і авторитети минулого не можуть розкрити розуму сенс буття, то й саме життя не дає простої відповіді на запитання. Рефлектуючи з приводу життя, людина прирікає на труднощі тільки саму себе. А вторгаючись у це життя, ризикує приректи на страждання й інших. Відповідальність перед собою, виявляється, може трагічно розходитися з почуттям обов’язку перед іншим. Чи можлива гармонія примирення цих двох моральних установок, чи така гармонія — щось подібне до кантіанської “речі в собі”?

Суперечливість буття знайшла концептуальне вираження і в майже метафізичній “навантаженості” образу Мефістофеля, якого сам автор розглядав як “дух заперечення”: “Я — тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого”, “Я ж — часть од часті лиш, що перше всім була, частинка тої тьми, що світло привела”. Мефістофелева протидія, за задумом Гете, об’єктивно сприяє самовдосконаленню і духовному самовизначенню Фауста.

Таким чином, незважаючи на суттєві доповнення першої частини, автор зберігає у своєму Фаусті як домінуючу рису його “штюрмерський” індивідуалізм. Цей індивідуалізм спирається виключно на природжене почуття морального, яке спонукає людину до самостійних рішень і самостійної відповідальності за вчинки (шекспірівський елемент). Диявол зі своєю надприродною всемогутністю не в змозі допомогти людині; немає місця в цій моральній царині і Богу.

Завершенню задуму цієї частини і концептуальній визначеності всього твору сприяла робота над романом “Літа науки Вільгельма Майстера” (1793, 1795–1796), в якому Гете розкриває процес духовного становлення особистості. Вільгельм, син купця, байдужий до батькових справ і матеріального збагачення; він одержимий планами духовного самовдосконалення. Здійснення своїх ідеальних прагнень він пов’язує із заняттями мистецтвом, бо, на його думку, тільки воно дозволяє вийти за рамки емпіричного буття і прожити в паралельній йому і відносно незалежній “естетичній” царині інше, насичене високим змістом життя (відгук Шіллерової теорії “естетичної гри”). Вільгельм приєднується до мандрівної театральної трупи (мотив активного пошуку, такий важливий для Фауста). Душа юнака формується під впливом строкатих життєвих вражень, еротичних переживань, естетичних відкриттів; але всі свої пригоди Вільгельм сприймає крізь призму театральності. Він живе ніби у двох вимірах: реальному і театральному. Він сам творить цей світ (сам є його автором), сам в ньому перебуває (грає в ньому), сам його сприймає (як глядач). Світ існує для Вільгельма у вигляді своєрідної трихотомії: його власне “Я”, реальний світ і світ мистецтва. Зовні буденна реальність і тривіальні події набувають рис естетичної змістовності і глибини внаслідок



док активного суб'єктивного інтересу, розбурханої уяви (мотив "Вертера").

Ф.Шлегель вбачав "надзавдання" цього роману в тому, щоб показати "живі сходинок будь-якої історії природи і вчення про формування"; кожний епізод твору "вказує на ще не видиму висоту розвитку"; сам Вільгельм самовдосконалюється скоріше "завдяки природному розкриттю свого духу, ніж чужим впливам".

Увага, яку виявили йенські романтики до його роману, спонукала Гете і собі уважно придивитися до їхньої творчості. Духовне становлення особистості у "Фаусті" він сприймає тепер уже не в плані пантеїстичного самоствердження в реальності, яка розгортається перед життєво активним героєм в багатогранному життєвому синтезі ("Любов! Блаженство! Серце! Бог!"); тепер рамки емпіричної реальності розсувалися для нього за рахунок безмежного і надактивного внутрішнього суб'єктивного світу, сили уяви і фантазії.

Так склалася концепція великого двочастинного твору, перші на черки якої ми знаходимо у такій нотатці Гете: "Життєва насолода, яку герой шукає у зовнішньому світі — в темній пристрасті: Перша частина. Насолода діяльністю, яка скерована у зовнішній світ, і насолода від свідомості, краси: Друга частина. Насолода творчістю, яка йде з внутрішнього світу (особи): Епілог".

У цьому плані ми бачимо відхід від "штюрмерської" естетики самоствердження і перехід до нової естетики творчого (суб'єктивного) самовиявлення. Трагічна "штюрмерська" антитеза духовно активної особистості і чужого для неї конвенційного світу у процесі роботи над "Фаустом" поступається місцем іншому: світ "гармонізується" суб'єктивним (творчим) началом. Тут Гете наближається до своєрідного синтезу "веймарського класицизму" з романтичною філософією і естетикою Фіхте, Шеллінга, Новаліса, Фр.Шлегеля. Починаючи з "Вальпуржиної ночі" в першій частині, Гете сміливо експериментує з художнім часом і простором (кантівськими апіорними формами почуттів), які дедалі більше визначаються сміливою активністю суб'єктивної стихії. Становлення особистості розглядається як становлення світу (II і III акти), а останнє триває і після смерті суб'єкта (V акт). В цьому і виявилось подолання фіхтеанства і новалісівського "магічного ідеалізму".

В другій частині "Фауста" Гете поставив собі складне естетичне завдання. З одного боку, він хотів зробити цю частину політично актуальною і зашифрував в ній багато натяків на конкретні події (як це зробив Свіфт в "Гуллівері"), передчасне розшифрування яких, на його думку, могло б спричинити скандал у масштабах держави. З іншого боку, цю політичну спрямованість поет поєднав з гранично абстрактним, узагальненим розумінням поетичного образу. Відповідно до його естетики, в основі кожного реального явища лежить "першообраз", або "першофеномен". Гете населив такими "першофеноменами" другу частину поеми. Сам Фауст втрачає риси конкретного характеру і стає людиною взагалі, носієм творчо активного розуму і вільної, нічим

не обмеженої (трансцендентної) волі. Терен його вчинків — вся земля, Всесвіт, сучасність і минуле, реальність і царина міфології. Час і простір перетікають одне в одне.

Фауст опиняється при дворі безтурботного Цісаря, все життя якого — нескінченний химерний карнавал, палацеві розваги. Від розорення його рятують лише винайдені Мефістофелем паперові гроші. Із світу, де люди відсторонені від реальної дійсності, Фауст потрапляє у світ античного міфа, де, у супроводі чоловіка з колби, Гомункула, простує до витоків людства, не забуваючи, зрозуміла річ, про свій намір розкрити таємниці життя. Перелетівши в царину поезії, він в образі середньовічного лицаря одружується з Єленою Прекрасною. Доля їхнього сина Евфоріона (за словами Гете, це “дух поезії”) трагічна: грайливий і примхливий, як сама поезія, він занадто високо злетів над землею, впав і розбився. Чари розвіюються, і Фауст знов бачить себе в країні Цісаря. Через власну недбайливість та паперові гроші Мефістофеля Цісар розорився. В країні почалася війна, Мефістофель і Фауст допомагають Цісереві, за що той дарує Фаусту смугу землі вздовж моря. Там Фауст замислив збудувати світлі і радісні міста; але спочатку землю цю треба осушити і захистити від експансії моря. І знов, уже вкотре, Фауст пізнає трагічний закон життя: будь-яка діяльність однієї людини суперечить інтересам іншої. Фаусту сто років, він прожив уже своє друге життя. Здавалося б, коло замкнулося, і він прийшов до істини емпіричного життя як найвищої:

*Навіщо нам до вічності ширяти!  
Що знаємо, рукою можна взяти.  
Отак мудрець ітимає у житті,  
І не зіб'є мара його з путі.*

(Переклад М.Лукаша)

Фауст замислюється над питанням: що може виправдати його помилки, як спокутувати йому свою провину перед знівеченими долями? І знаходить відповідь: людину виправдовує невтомна праця, довічна боротьба за “життя і волю”:

*Лиш той життя і волі гідний,  
Хто б'ється день у день за них.*

(Переклад М.Лукаша)

Але Гете не поспішає ставити крапку в духовних шуканнях героя. Остаточну істину неможливо відшукати, тим більш знайти її в емпіричному житті і навіть “взяти рукою”. В передостанній сцені — іронічна посмішка великого поета. Істина не в “руках” Фауста, вона знову вислизає від нього: адже він сліпне, і, як вкотре, уява бере гору над дійсністю (стук лопат лемурів, що копають йому могилу, він приймає за будівельні роботи)! Фауст залишає людям прекрасні міста. Це — образ його уяви чи явлений в чуттєвій реальності наслідок його безмежної духовної еволюції? Чи справді він реальний? Та важливішим є те, що Фауст знову вирушає у свої духовні мандри: його душа,

його “суб’єктивне Я” піднімається на новий рівень вічних пошуків і зливається з тотожним собі “вищим суб’єктом” — Абсолютом. Тут, біля небесної брами, він знаходить Маргариту, яка постає перед ним як втілення чистої сутності кохання, вірності і всепрощення. Тут, за задумом Гете, людина повертається до першовитоків свого Я — до своєї вищої, найчистішої, божественної сутності. У зустрічі зі своєю власною божественною сутністю, неспроможною до кінця розкритися в емпіричному бутті, і полягає істина, яку шукав Фауст.

## Ф. ШІЛЛЕР

Фрідріх Шіллер (1759-1805) народився у місті Марбах, що у швабському герцогстві Вюртемберг, у сім’ї офіцера — учасника Семирічної війни. Свої перші вірші і драму “Розбійники” (1781) він написав, будучи ще пансіонером військового навчального закладу “Академія Карла”, де вивчав юриспруденцію і медицину. Одержавши диплом, юний поет таємно залишає Вюртемберг, оскільки недобррозичлива увага герцога Карла Євгена позбавляла його умов для поетичної творчості. Починаються роки поневірянь (1782-1787), протягом яких він довершує свої вюртемберзькі драматургічні задуми (“Змова Фієско в Генуї”, “Підступність і кохання”, “Дон Карлос”).

У 1787 році починається веймарсько-ієнський період в його творчості. Викладання історії в Ієнському університеті (за протекцією Гете) ледве підтримує його матеріально. Він уважно вивчає філософію Канта (три “Критики” якого вийшли друком саме протягом 80-х років) і під її впливом розробляє власне етико-естетичне вчення (“Листи про естетичне виховання”, “Про наївну і сентиментальну поезію” та ін.). На 1794 р. припадає початок його тісних взаємин з Гете, які реалізувалися у деяких спільних творчих планах і відбилися зокрема в знаменитому листуванні двох поетів. Видане пізніше Гете, воно стало предметом пильного вивчення з боку сучасників як пам’ятка естетичної і філософської думки “веймарського класицизму”.

Останнє десятиліття — час створення основних історичних драм. Це “Валленштейн” (1796-1799), “Марія Стюарт” (1800), “Орлеанська діва” (1801), “Вільгельм Телль” (1804), фрагмент “Деметріуса” (ор. post.), а також “Мессінська наречена” (1803). Бурхливо розвивається після тривалої перерви поетична творчість Шіллера.

На початку 1800-х років у житті Шіллера намічається перелом на краще. Йому вдається розрахуватися з боргами, він одержує від герцога Саксен-Веймарського дворянське звання, переїздить жити до Веймара. Він одружений з Шарлоттою фон Лангфельд, у нього — два сини і дві дочки. Проте його фізичні сили підточені. Різко загострюється хвороба, що мучила його ще з років поневірянь (сухоти легенів). Поет помер 9 травня 1805 року.

Літа “науки і поневірянь” Шіллера, як і у Гете, пройшли під зна-

ком “штюрмерства”, але по-іншому. “Штюрмерство” Гете протікало у жвавому спілкуванні з однодумцями, всі вони перебували у самому центрі оновлення літературного життя. Шіллерівське ж “штюрмерство” формувалося у книжній, бібліотечній атмосфері, а його друзі були скоріше не однодумцями, а лише співчутливими слухачами і симпатизантами. У той час, як у суперечках між Гете і Гердером вироблялася нова естетика, Шіллер мусив самотужки синтезувати літературний матеріал і виводити з нього своє теоретичне і життєве кредо. Двоє митців були найбільш співзвучні його душі: це — вічний вигнанець Руссо і знавець людських пристрасстей Шекспір. Від Руссо Шіллер перейнявся ностальгією до занепащеної юності. Ностальгія завжди вносить у життя людини певний розкол: душею вона лине до іншого світу, якого вже не повернути, а фізично мусить існувати в духовно чужому реальному світі. З років “штюрмерства” свідомість Шіллера залишається дуалістичною. Вимушене духовне самотництво пробудило у поета інтерес до філософії, а ностальгія — зацікавлення філософією Канта. Кантівську “річ в собі” Шіллер сприйняв і осмислив як трагічно непізнану реальність, що руйнує всю свідому діяльність людини як несуттєву видимість. Невипадково пізніше Шопенгауер, який теж вийшов із школи Канта, співчутливо процитував слова Шіллера із “Мессінської нареченої”: “Життя — це не найкраще з усіх благ”.

Таких могутніх перешкод Гете не знав. До того ж “штюрмерство” Шіллера носило соціально-бунтарський характер. Життя бачилося Шіллеру-драматургу як боротьба непересічної особистості з ворожими життєвими обставинами. Персонаж міг належати до будь-яких соціальних верств — бути бюргером, аристократом, селянином, полководцем, принцем, королевою, чернцем, але незмінним залишалося одне: це — духовно сильний, пристрасний характер, що веде трагічну боротьбу з ворожим світом і з самим собою. Зав’язки Шіллерових драм формуються, як правило, ще перед підняттям завіси, тому вже з перших кроків на сцені його персонажі вступають в якесь дисгармонійне, протиприродне протиріччя з життєвими обставинами, їх мучить проблема вірного вибору шляху, а сама їхня боротьба наперед приречена і закінчується трагічно. В усіх своїх драмах, починаючи з “штюрмерських”, Шіллер по-різному моделював ситуацію своєї важкої юності: абсолютна самотність і беззахисність закинutoї у ворожий світ людини, якій бракує співчуття, душевного тепла, дружньої поради.

У “Розбійниках” (1781) помітні сліди напружених роздумів Шіллера над долею шекспірівського Гамлета. Критики, як відомо, закидали Гамлету нерішучість, пасивність і вагання перед помстою. Шіллер у своїй драмі досліджує аналогічну ситуацію, але, так би мовити, “від протилежного”: що станеться, якщо герой, одержимий справедливістю, знайде в собі сили пролити несправедну кров? Так Гамлет перетворився на Карла Моора.

Карл — типовий “штюрмерський” герой. В основі всіх пристрасних

вчинків цього юнака, вихованого на героїчних біографіях Плутарха, — ідеальні мотиви: захист власної ображеної честі і взагалі справедливості у світі, який для нього теж “втратив свій суглоб”. Той же Шекспір підказує і розв’язку: помста і кровопролиття навіть заради високої мети суперечать шляхетній людській природі; людина втрачає себе як особистість, зазнає страшних внутрішніх страждань і духовно деградує. У розмові з членом ватаги Косінським Карл Моор розкриває свій внутрішній розлад: “Хочеш мати гучне ім’я і почесі? Хочеш підпалами і вбивствами купити безсмертя? Запам’ятай, честолюбний юначе! Не для убивць і паліїв зеленіють лаври! Не триумфи переможців чекають на бандитів, а прокльони, небезпека, смерть, ганьба” (III,2). Карл Моор поступово втрачає внутрішню опору в собі (“А звідки тобі відомо, що я не бачу жажливих снів або не зблідну на смертному ложі?”) і у світі як такому (“Усе навколо таке похмуре... Заплутані лабіринти...Немає зірки провідної”).

Як і Гамлет, Карл Моор приходить до думки про самогубство; як і Гамлет, він згадує не про пекельні муки, які чекають грішну душу, а про небуття, про темряву і самотність. Для Шіллера потойбічний світ — це тільки інша іпостась цього світу: нема сенсу переходити із одного похмурого світу в інший темний, із чужого в непізнаваний. І Карл Моор відкидає пістоль.

Анархічний бунт проти ворожого світу не тільки не приносить Карлу душевного спокою, а й поглиблює внутрішній розлад. Лише коли Карл крок за кроком дізнається про зрадництво молодшого брата Франца, він дістає можливість покарати конкретного злочинця за конкретну провину, тобто не просто вгамувати почуття образи, а й внести у світ справедливості і перетворитися із пересічного розбійника на благородного месника.

К а р л М о о р (розбійникам): *Вам, певно, і не снилося, що вибудете караючою рукою Всевишнього? Сьогодні, сьогодні незрима сила облагородила ваше ремесло! Моліться тому, хто присудив вам таку високу долю, хто привів вас сюди, щоб ви стали грізними ангелами його страшного суду!*

(Переклад Ю.Назаренка)

Проте Шіллер, як мораліст, не міг виправдати навіть благородну помсту. Як драматург, він знаходить такий поворот подій, що дозволив би засудити будь-яке кровопролиття. Він звертається до християнської моралі, до відомої істини: “Мені належить помста, я воздам”. Людині з її слабким розумом не дано досягнути весь сенс буття, отже і суддею у земних справах вона бути не може. Так, один з розбійників, Швейцер, який теж у душі каявся і мучився через грабунки і вбивства, сподівається очистити душу від скверни і гріха тим, що вб’є Франца Моора. Але Франц сам себе вбив, і Швейцер зрозумів, що вища воля відібрала у нього можливість очиститися душею і залишає його нерозкаяним грішником. У відчаї він заколює себе кинджалом.

Так Шіллер остаточно позбавляє Карла Моора можливості виправдати будь-який бунт і здобути право на помсту. І це робить його абсолютно трагічним героєм.

К а р л М о о р. *Я стою над жахливою прірвою і дізнаюся зі стогоном і скреготом зубів, що двоє таких людей, як я, могли б ущент зруйнувати усю моральну будову світу. Змилуйся над хлопчиськом, який надумав випередити твій суд. Тобі помста, ти воздаєш! Ти не потребуєш руки людської.*

(Переклад Ю.Назаренка)

Якщо у “Розбійниках” Шіллер постає перед нами скоріше як мораліст і резонер, то в “міщанській трагедії” “Підступність і кохання” (1783; первісна назва “Луїза Міллер”) — вже діє як психолог і знавець людських характерів. Тут він теж переплавляє драматургічний досвід Шекспіра (“Ромео і Джульєтта”, “Отелло”) і обстоює в дусі Руссо ідею позастанових почуттів. У центрі п’єси — історія кохання юного аристократа Фердинанда і дочки придворного музиканта Луїзи. Про своє кохання Фердинанд говорить ніби мовою “Суспільного договору” Руссо, де рівність людей обґрунтовується самою природою, а природне єство людини ставиться вище за її соціальний статус.

Ф е р д и н а н д. *...Хто спроможний розірвати союз двох сердець, роз’єднати звуки одного акорда? Що з того, що я — дворянин? Подумай, що старше — мої дворянські грамоти чи світова гармонія? Що важливіше — мій герб чи веління неба в очах моєї Луїзи?*

(Переклад Ю.Назаренка)

Але драматичний конфлікт не вичерпується зіткненням закоханих з ворожим до них становим суспільством. Автор розкриває внутрішній конфлікт, який свідчить про хиткість “природної” сутності людини в ситуації, коли належить зробити екстремальний вибір. Шіллер знаходить сили, що протидіють високим намірам людини в ній самій, в її соціально зумовленій психіці.

На початку п’єси Луїза дізнається, що батьки хочуть видати її заміж за президентського канцеляриста Вурма; разом з тим Президент приймає рішення одружити Фердинанда з придворною дамою леді Мільфорд. Ці події ускладнюють стосунки між закоханими і підштовхують до прийняття життєво важливого рішення. Автор ставить героїв у моральну безвихідь, щоб спостерегти, під впливом яких мотивів і причин вони прийматимуть своє рішення.

Здоровий глузд підказує Луїзі, що кохання між бідною міщанкою і вельможним паном не може бути щасливим, і вона приходить до висновку, що єдиною опорою для неї може бути її родина. Це рішення дається дівчині нелегко, бо вона щиро кохає Фердинанда. Президент, Вурм та інші так само переконані, що психології “маленької людини” притаманно шукати надійну соціальну опору і що романтичне кохання із непередбачуваним майбутнім такою опорою стати не може. Отже, вся інтрига Вурма ґрунтується на тому, щоб зруйнувати Луїзине кохання. Щоб врятувати батька, Луїза змушена підписа-

ти компрометуючого його листа. Її трагедія в тому, що обидва почуття — романтичне кохання і любов до батьків — для неї однаково важливі. Вибір їй підказує її соціальна психологія.

Фердинанд до часу не замислюється, яка прірва лежить між ним і Луїзою. Даремно дівчина зі своїм тверезим розумом спонукає його до цього — Фердинанд просто на таке не здатний. Засліплений пристрастю, він у відповідь просто пропонує їй тікати з дому.

Шіллер розкриває соціальну обумовленість характеру Фердинанда. Як можновладна людина, він звик, що всі його життєві плани здійснюються самі собою, і не бачить всієї глибини проблеми. Він може дозволити собі жити почуттями. Вони ж і зруйнували його кохання. Коли юнак дізнається про фатального листа, його кохання переходить у бурхливий вияв ревності, які засліплюють його ще більше і заважають розібратися в ситуації. Це і призводить до вбивства Луїзи.

Мотив ревності багато у чому нагадує ситуації шекспірівського "Отелло", але є й суттєва відмінність. Ревності Фердинанда ґрунтуються на почутті соціальної зверхності, бо юний вельможа більше ображений за свій високий соціальний статус, ніж за свої природні почуття.

У критичний момент Фердинанд зробив вибір відповідно до своєї неусвідомлюваної соціальної психології. Така ж його поведінка і в фіналі. Він отруїв Луїзу, вважаючи це покарання своїм становим правом.

Трагізм Фердинанда у тому, що він фактично був позбавлений вільного вибору; трагізм Луїзи — у тому, що вона свій вибір уже не може пояснити гаряче коханій людині, бо Фердинанд діє у стані афекту.

Найскладніший у цій шіллерівській драмі образ леді Мільфорд: тут також маємо справу з конфліктом між явними намірами героїні і її неусвідомленими інстинктами. Явна поведінка леді Мільфорд продиктована здоровим глуздом і є логічною: оскільки про її майбутнє одруження з Фердинандом усім відомо, то відмова жениха означала б для неї безчестя. Отже вона всіма силами намагається примусити Фердинанда до шлюбу.

Але Шіллер розкриває і світ глибинних переживань цієї героїні. Вона знає про кохання Фердинанда і Луїзи і як жінка розуміє права кохання. Вона спроможна побачити у самому Фердинандові не тільки його соціальний статус, а й духовно обдаровану особистість, і тому щиро закохується в нього.

Поведінка леді Мільфорд у п'єсі суперечливо відбиває її психологію, сформовану обставинами життя. Вона належить до вищого світу і звикла, що всі її забаганки виконуються; тож вона тримає себе з Фердинандом погордливо і зверхньо, вона й думки не припускає, що він насмілиться відмовитися від шлюбу з нею. Так само зневажливо розмовляє вона з Луїзою, яку хоче морально знищити як суперницю з низького стану.

Проте леді Мільфорд у свій час довелося спізнатися із злиднями, з

приниженнями і образами. В її душі зверхність аристократки примхливо поєднується із співчутливістю до простих, щирих почуттів. У критичний момент розмови з Луїзою — коли дівчина відмовляється від Фердинанда, і леді відчуває, що мотиви і вчинки Луїзи, як і все її життя, чистіші, благородніші за її власні,— починається душевна боротьба між здоровим глуздом аристократки і душевним благородством Людини. Людина перемагає, і леді приймає рішення залишити двір назавжди. Вона відчуває величезне внутрішнє полегшення, яке сприймається глядачем як загальний катарсис.

Можна сперечатися про те, наскільки реальним є такий вчинок. Гегель охарактеризував образ леді Мільфорд як “філістерську мрію про нездійсненні ідеали”. Але в цій ідеалізації і полягає віра просвітників у незламність людини, стійкість її духовної природи.

Задум наступної драми — “Дон Карлос” — виник ще в добу “Розбійників”; твір був закінчений і поставлений на сцені 1787 р.; проте автор вносив зміни у його текст аж до 1805 року.

Разом з “Фієско” (1783) “Дон Карлос” відкриває серію драм на історичні сюжети. Отже про Шіллера слід говорити як про засновника жанру історичної драми в новій європейській літературі.

Спочатку автор мав намір обмежитися розкриттям сімейних відносин між батьком — іспанським королем Філіппом II і сином — принцем Карлосом, які представлені як суперники в коханні (своєрідна рецепція расінової “Федри”). Проте згодом він посилив “політичний” план сюжету за рахунок повнішого розкриття образів Альби, духівництва, радника короля і друга Карлоса — Родриго де Пози.

Іспанський матеріал XVI ст. підказував драматургу, в душі барокового фаталізму, таку концепцію: у світі навіть найвіддаленіші події невідомо як, але безсумнівно пов’язані між собою і взаємообумовлені. Так, непередбачуваним результатом нещасливого кохання Карлоса і його юної мачухи стало повстання і кровопролиття в далеких Нідерландах. Філіпп хотів поставити намісником у Нідерландах гуманного і освіченого принца; але придворні дізналися про його таємний зв’язок з Єлизаветою і використали цей факт проти нього. Отже намісником став герцог Альба, що своїм жорстоким правлінням спровокував у країні народне заворушення.

У драмі знаходимо відгуки загальнопросвітницької ідеї “освіченого абсолютизму”, яку Шіллер розкриває в усій її привабливості і суперечливості через образ маркіза Пози. Прагнучи у своїх “Листах про Дон Карлоса” дати ключ до правильного розуміння твору, Шіллер розглядає насамперед цей образ. Висока політична мрія Пози — встановлення в Нідерландах республіканського правління. Коли король, змучений своєю недовірою до придворних, наближає до себе маркіза як нову людину, незаплямовану придворними інтригами, той закликає Філіппа до більш м’якого правління, вмовляє його поважати гідність кожного підданого, дарувати свободу думки, відмовитися від інквізиції, навіть від традиції обожнювання короля, бо ж



король мусить бути обранцем і улюбленцем народу: “Лиш тільки підпис варто вам поставити, і оновиться світ. О дайте ж людям свободу думки!”

Дослідники вважають, що на пафос цієї сцени вплинули події війни за незалежність в Північній Америці. Те, що ця війна була в полі зору Шіллера, свідчить “Підступність і кохання” — там герцог продає німецьких найманців в Америку як гарматне м’ясо проти повстанців. У палкі слова маркіза — вкладені основні положення Декларації про незалежність Сполучених Штатів, що була ухвалена 1776 р.

Проте Шіллер намагається представити Позу як людину, цілком віддану одній абстрактній політичній ідеї. А така людина може з часом стати справжнім деспотом, бо заради високої мети не зупиниться ні перед якими жертвами. Поза — друг Карлоса, він хоче, щоб той став намісником Нідерландів. Але його непокоїть меланхолійний настрій принца. Він хоче пробудити в його душі пристрасні почуття. Кохання має розворушити душу. Ось чому Поза всіляко заохочує Карлоса відкритися Єлизаветі. Він не замислюється над можливими небезпечними наслідками надто близьких відносин принца з мачухою.

Розкриваючи образ Філіппа, драматург знаходить нові, несподівані фарби для цього деспотичного правителя Іспанії. “Якщо ця трагедія і зможе схвилювати глядача, то тільки завдяки зображенню короля Філіппа”, — пише Шіллер у передмові до драми.

Король страждає від браку простих людських почуттів. Його оточують лестощі, інтриги, релігійний фанатизм.

Філіпп.

*Король! Лише король, завжди король!*

*У відповідь мені незмінно*

*Цей звук пустий лунає. Я об скелю*

*Даремно бую, прошу води, води,*

*Щоб вгамувати спрагу. Замість цього*

*Лиш золото розплавлене тече...*

(Переклад мій. — Б.Ш.)

Він мріяв знайти душевний спокій у коханні Єлизавети; але підкрив собі не серце королеви, а лише тіло, бо, відібравши наречену в сина, діяв деспотично. Він хоче спокутувати провину перед сином, але не знає, як це зробити. Маркіз Поза зголошується допомогти йому. Король на якийсь час запалюється республіканськими ідеями, перед ним відкривається нове життя. Але інтриги Альби руйнують всі його сподівання на встановлення простих людських відносин. Він мусить стратити маркіза, якого встиг полюбити як друга, і віддати в руки інквізиції сина і дружину.

Психологічна кульмінація образу і всієї драми — розмова Філіппа з Великим інквізитором (V, 10). Погордливо кидає інквізитор королю свої звинувачення. Великий його гріх як правителя, що він на якусь мить відчув себе батьком, а не королем; інший гріх, що він у підда-

ному побачив просто людину, друга (Позу); але найбільший гріх, що він на якусь мить відчув себе внутрішньо вільною людиною, забувши, що є підданим ордена і рабом церкви. Тепер король мусить добровільно віддати інквізиції сина і тим спокутувати свої гріхи. На запитання, чи пробачить йому Бог добровільну зраду — фактично вбивство сина, звучить відповідь, що сам Бог віддав свого сина на смерть заради нової справедливості!

Тут ніби ще раз, але з новим відтінком, наголошується та ж сама думка, що розкривається в образі маркіза Пози: фанатичне служіння високій, але абстрактній ідеї веде до злочину проти людяності. Інквізитор виправдовує злочин заради ідеї (і посилається при цьому на Бога). Ця ж сама ідея заважає королю відчувати себе батьком і просто людиною. Трагізм образу Філіппа в тому, що король мусить задушити в собі природну людську сутність, щоб бути справжнім правителем.

Шіллер підкреслює трагічну суперечність між всесвітньою гармонією в душі Лейбніцевої “Теодицеї” і фатальним безсиллям людини в реальному житті. Про волю як універсальний закон природи натхненно говорить маркіз королю:

*Свій погляд киньте на природу: воля —  
Ось де її основа і багатство!  
Творець великий кидає в краплину  
Вологи черв'яка, і ось ми бачим,  
Як тлін нове життя дарує нам [...]  
Щоб процвітало вічно скрізь життя,  
Знайшов Творець і для низького місце  
Належне у світах своїх величних..*

(Переклад мій. — Б.Ш.)

Та у суспільстві все інакше: людина невільна у своїх почуттях і вчинках, не зможе вільно виявляти свою природну сутність, висока ідея робить її заручником або підсудним історії. Тому і цілі народи невольні і страждають від політичного деспотизму.

“Дон Карлос” свідчить, що ідея вдосконалення суспільства на засадах розуму поступово зживала себе в німецькому Просвітництві. Характерно, що Гете теж розчарувався в “освіченому абсолютизмі”, і за рік до того, як Шіллер завершив “Дон Карлоса”, покинув свої численні державні обов'язки і таємно залишив Веймар (1786).

Шіллер працював над цією драмою до кінця життя. Він став свідком Французької революції з її терором, який втягнув у себе тисячі неприємних до політики людей. Шіллер, без сумніву, розмірковував над долею Робесп'єра, як раба історії і жертви власних ідей. А якобинський терор міг уявлятися йому новою інквізицією, якій він, за його словами, “хотів помститися своєю драмою [...], затаврувати її ганебні вчинки”.

\* \* \*

Шіллер увійшов в історію німецької культури як видатний естетик. Перше після “Дон Карлоса” десятиліття, хоч і не позначене появою

нових видатних поетичних творів, відрізняється плідними філософсько-естетичними роздумами. Тут Шіллер спирався на І.Канта, з “поjawою якого одразу ж змінюється хід розвитку філософії”, як зауважив Ф.В.Шеллінг. Виняткова філософська сприйнятливості і певні індивідуальні нахили поета обумовили не тільки ідейне зближення з великим кенігсберзьким мислителем, а й спробу дати його ідеям оригінальний напрям розвитку.

Публікація у 1788 році “Критики практичного розуму” Канта і події Французької революції (1789-1794) спричинилися до остаточного відходу поета від “штюрмерського” радикалізму. Ще в “Дон Карлосі” він виступає проти принесення конкретних інтересів реальної людини в жертву високій ідеї. І тепер вичитує у Канта, що “справжня сутність людини” — не реальне буття, а лише “мета ідеальних прагнень”. Трагічні колізії революції переконують його у неспроможності реально існуючої держави створити ідеальну моральну гармонію, бо “держава сама викликала це зло”, як він напише пізніше. “Держава сама мусить ґрунтуватися на цій кращій сутності людини”, — вважає Шіллер, але так ніколи не було і, мабуть, не буде. У відповідь на рішення революційного Конвенту присвоїти йому звання “Почесного громадянина Франції” він поривається написати твір на захист Людовіка XVI, а дізнавшись про страту монарха, кілька тижнів не може читати французьких газет, бо йому “такі бридкі ці майстри стирати голови”.

Характерно, що Шіллер остаточно відмовляється від революційної дії, але не від ідеї перетворення держави, яка, на його думку, мусить залишатися гарантом “розвитку всіх сил людини, прогресу”. В той час, як “за ідеєю” держава “тільки утворюється”, в реальності суспільство “не мусить припиняти свого існування ні на хвилину”, хоча воно й неспроможне творити етично досконалих індивідів. Таке під силу тільки мистецтву! У програмному вірші “Митці” (1788) Шіллер пише, що “Лише краси осяйна брама // В країну мудрості веде”. Ця думка домінує і в “Листах про естетичне виховання людини” (1793-1795): “Краса мусить вивести людину на істинний шлях”, “Красу треба зрозуміти як необхідну умову існування людства”. За Кантом, естетична царина примирює антиномію духу і природи, волі і необхідності.

Теоретичні уявлення Шіллера про естетичне розвиваються під впливом Канта. Вихідним пунктом стають апріорні кантівські категорії здорового глузду, де поряд з “відношеннями” фізичними, логічними і моральними своє місце займає і естетичне (див. примітку до 20-го “Листа про естетичне виховання”<sup>14</sup>). Слідом за Кантом Шіллер приходить до висновку про “безцільність” естетичної сутності, розуміючи під “ціллю” безпосередній зв’язок з фізичною, логічною і моральною сутностями.

Характерна особливість естетичного “відношення” полягає у тому, що “дух в естетичному настрої [...] вільний від будь-якого примусу [...], а закони, за якими діє при цьому дух, не усвідомлюються і не

здаються примусовими, оскільки не викликають протидії”. Отже, як і Кант, Шіллер приходять до поняття естетичної “гри” як найадекватнішого змісту цього відношення. Адже “гра” — це дія, що не підкоряється “примусу” і не знає “протидії”. Шіллер називає мистецтво “царством веселої гри і видимості”: “Людина грає тільки тоді, коли вона людина у повному сенсі цього слова; і вона буває людиною у повному сенсі лише тоді, коли грає”.

Своєю ідеєю “формальної”, або “символічної”, природи мистецтва Шіллер також завдячує Канту. У Канта “форма”, яка є апіорною властивістю свідомості, вносить порядок у “матерію”, що дається нам у “хаотичних” відчуттях, і завдяки цьому порядку виявляє її приховану сутність. Тому в мистецтві домінує “форма”, тобто смислове структурування емпіричної реальності. Таке розуміння “форми”, як бачимо, не має нічого спільного з “формалізмом” наступних літературних епох.

“Сама природа є лише ідеєю духу, що ніколи не сприймається почуттями,— писав Шіллер.— Ця ідея лежить під покривом явища, але сама себе в явищі ніколи не виявляє. Лише мистецтву ідеалу дано досягнути цей дух сутності і закріпити його в чуттєвій формі”. Таке “мистецтво ідеалу” може бути “правдивішим за будь-яку реальність і реальнішим за будь-який досвід”. Митець “не може скористатися жодним елементом дійсності у тому вигляді, в якому він його знаходить” (Передмова до “Мессінської нареченої”, 1803).

Зрозуміло, що настанова на “символічність” (“формальність”) мистецтва відкидає теорію “наслідування природи”. В основі цього нового підходу лежить примат уяви, який Кант у §49 “Критики спроможності суджень” сформулював так: “Сила уяви як продуктивна пізнавальна спроможність досить потужна у створенні, сказати б, другої природи з того матеріалу, який дає їй реальна природа”. Шіллерова теорія “формального”, тобто “символічного”, мистецтва, розроблена на основі естетики Канта, містила в собі багато продуктивних елементів, які у філософсько-естетичному діалозі з Гете визначали шлях “веймарського класицизму”. В симбіозі з системою Канта вона мала величезне значення для утвердження якісно нової естетичної системи, яку всебічно обґрунтувало і довело до певного логічного кінця вже нове літературне покоління — ієнські романтики.

У відповідності з постулатом про завдання мистецтва вносити “форму” ідей у “хаос” видимості Шіллер вирізняє два типи поезії, “наївну” (яка сама безпосередньо досягає цю внутрішню ідею) і “сентиментальну” (яка розкриває її через рефлексію). Яскравим прикладом першої він називає всю давньогрецьку поезію, а з сучасних поетів — Гете. Прикладом другого типу може бути більшість сучасних йому поетів, у тому числі і він сам.

Неспроможність сучасної людини відчувати інтуїтивно, “наївно” приховану сутність реальності Шіллер пояснює фактом внутрішнього розколу людини. Вона живе “у розладі з самою собою, а суспільство викликає в неї лише невтішні враження, тож ми не знаємо настійли-

вішого прагнення, ніж тікати зі світу таких людей” (“Про наївну і сентиментальну поезію”, 1795-1796). В дусі ностальгічної мрії Вінкельмана згадує він про стародавніх греків, які “не поривалися до втраченої природи, а самі були природою”; “Вони відчували натурально, ми ж — відчуваємо лише натуру”; “Наше прагнення до натури можна порівняти з тугою хворого за здоров’ям”.

Шіллер, мабуть, першим у Німеччині піддає сумніву ідею прямолінійного прогресу. Щоправда, він намагався зберегти її в царині кантіанського “чистого розуму”, як його наступники — ієнські романтики — в царині суб’єктивного “Я”.

В. фон Гумбольдт писав про Шіллера: “Думка — ось справжня стихія його життя”. Ці слова можна віднести і до не занадто об’ємної, але надзвичайно змістовної ліричної спадщини письменника, ключ до розуміння якої треба шукати не стільки в інтимній біографії, скільки у філософських роздумах поета. У своїй ліриці Шіллер постає перед нами у трьох іпостасях: як поет, філософ і оратор. Так, в “Богатств Еллади” (1788) він змальовує минуле як царство наївної і радісної гармонії людини і природи, а сучасність — як царство сумного раціоналізму. Це перегукується з основними положеннями трактату “Про наївну і сентиментальну поезію”. Думки про високе призначення мистецтва і поезії містять вірші “Митці” (1788), “Поділ землі”, “Влада співу” (1795), “Елевзінське свято” (1798).

У центрі філософської лірики Шіллера стоїть людина, сприйнята не як окрема особистість, а як родова істота — носій високого розуму, глибоких почуттів, величних намірів і передбачень. Це монументальний образ, який нагадує нам узагальнені риси давньогрецьких статуй. Індивідуальне відсутнє зовсім. Переживання тільки пафосні. Доля людини розкривається ніби з позицій вічності. Так, в поезії “До радості” (1785) ліричний суб’єкт виступає на тлі всесвіту і на рівні з ним. Космічний розум і людський розум оспівуються в поезії як споріднені явища:

*Як у безмірі світила  
Хором райдужним пливуть,  
Браття, йдїть у славу путь,  
Що вам радість освятила.*

*Обнімітесь, мільйони,  
Поцілуйтесь, мов брати!  
Вічний отче доброти,  
Дай нам ласки й охорони!*

(Переклад М.Лукаша)

Серед поетичних предтеч Шіллера — Клопшток, у якого Шіллер узяв піднесено-урочистий тон і схвильовано-картинну фантазію; Гердер, який захопив його своїми панорамними візіями буття, і Руссо, від якого він перейнявся ностальгічним почуттям природи і ораторським пафосом. Природа для Шіллера — стан первісної чистоти і гармонії. Ми не знайдемо у нього простих, безхитрісних пейзажних замальовок, як у Гете. Його пейзажі завжди панорамні. Сам поет стоїть десь на вершині гори і спостерігає величне життя природи. Ці панорами, як правило, безлюдні:

*Бачу я — молоді зорі й сонця встають  
В тверді вічний верстать тисячолітню путь,  
Грають хвили  
До принадної цілі;  
Десь далеко вловляє зір  
Інший простір — без сонць, без зір.*

(Переклад М.Лукаша)

Читача шіллерових поезій не залишає почуття, що їх героєм є людська уява, яка намагається охопити “доцільність природи” (термін Канта), в основі багатоманітних законів і емпіричних виявів якої лежить всесвітній розум!

Для читацького загалу Шіллер залишається цікавим насамперед своїми баладами, більшість з яких було написано у знаменитий “баладний рік” — 1797. На відміну від Гете, який брав сюжети з фольклору, Шіллер знаходив їх в історії: античній (“Івікові журавлі”, “Полікратів перстень”, “Геро і Леандр”, “Кассандра”) або середньовічній (“Лицар Тогенбург”, “Келих”, “Рукавичка”). Гете писав свої балади як крихітні драми або комедійні сценки, а Шіллер скоріше як новели. Гете прагнув своїми баладами розворушити уяву читача, розчулити його чарівною або чудесною подією; Шіллер вводив у свої певну моральну тенденцію. До них добре пасували б як епіграф слова з вірша Гете: “Бо вини //Немає без тяжкої кари”.

Шіллер-поет тяжів до монументальних ліричних форм. Серед таких віршів особливо примітна “Пісня про дзвін” (1799), яка несе на собі відбиток тих тривожних часів. Поки відливається дзвін, перед нашими очима розгортається все життя людини: народження, кохання, одруження, виховання дітей, праця, пожежа, похорон...Всі головні події в житті людському супроводжує подзвін. Очевидно, Шіллер надихався 18-ою піснею “Іліади”, де автор вплітає в опис щита, який бог виготовляє для Ахілла, розповідь про людське життя — мир і війну, вшанування богів і поклоніння природі.

Вищого смислу надає існуванню людини “святий, благий порядок, батько миру і достатку”. Але ось, подібно до дикого вогню, вивирається з-під влади порядку людська стихія, і тоді —

*Нема нічого вже святого,  
Чеснота топчеться щокрок,  
А зло справляє перемогу,  
І торжествує скрізь порок.*

(Переклад М.Лукаша)

Найдорожча — злагода поміж людей, тож нехай це і буде ім’я дзвону! Латинське слово “Конкордія” викликає асоціації з подіями у Франції, у строфах про народне повстання звучить осуд і біль, а ось ніби промайнула тінь страченого короля (“Королю за трон шаноба”).

Дзвін постає як багатозначний символ. Це і праця, яка згуртовує людей; цивілізація, яка народжується спільними зусиллями (відлуння теорії “суспільного договору”); це символ живої співзвучності із

Всесвітом і вічністю; нарешті це символ мистецтва, яке примирює і підносить людей (“Провісти нам згоду щиру, //Голос щастя, голос миру”).

Початок 1790-х років став для Шіллера, як і для Гете, часом творчого самовизначення. Подібно до того, як Гете після повернення з Італії доходить висновку, що його життєве покликання лежить в царині літературної творчості, так і Шіллер розуміє, що його покликання — не історична наука, а література і естетика. У 1794 році відбувається творче зближення двох поетів на основі близькості інтелектуальних інтересів і планів.

Роки наполегливих занять історією, зокрема на посаді професора ієнського університету, не пройшли для Шіллера даремно. Він прагне у своїх нових історичних драмах виявити об'єктивні тенденції історичного розвитку, зрозуміти людину в її цілісності — як господаря своєї волі і як раба історії. Чи можуть історичні обставини принизити значення морального обов'язку? Задовго до Толстого Шіллер відкриває багатогранність самого поняття морального обов'язку в контексті історичної несвободи людини. Він починає відчувати певну “холодність”, аскетизм кантівського морального імперативу. Він, непримирений в “Пісні про дзвін” до народного бунту, виправдовує його у “Вільгельмі Теллі” високою метою — захистом батьківщини!

У монументальній трагедії “Валленштейн” (1799) Шіллер звертається до подій Тридцятирічної війни, історії якої він свого часу присвятив окреме дослідження (1793). Він розкриває долю дворянина Альбрехта Валленштейна, який зробив запаморочливу воєнну кар'єру, двічі своїми перемогами рятував становище імператора, а своїм блискучим талантом полководця здобув авторитет серед солдат. В якусь мить йому здалося, що він вільний від історичної необхідності і може спрямовувати історію у своїх честолюбних інтересах. Замисливши зрадити короля, він намагається вступити у спілку із супротивником (шведами), щоб захопити Богемію і встановити там своє правління. У самозасліпленні Валленштейн розраховує на підтримку солдат і офіцерів, але військові організовують проти Валленштейна заколот, і той гине.

У трагедії “Марія Стюарт” (1800), здавалося б, усі переваги на боці англійської королеви Єлизавети. Її династична суперниця надійно ув'язнена в Фотрингеї, а політична допомога католицьких держав паралізована. Придворні юристи підтверджують законність її дій. Здавалося б, як і у випадку з Валленштейном, історія на боці Єлизавети. Проте історична особа не завжди тотожна з історичною необхідністю, бо вона при цьому ще й *людина*, тобто непередбачувана у своїх суб'єктивних мотиваціях істота. Особливо, якщо вона — жінка. Шіллер писав до Гете, що саме ця обставина сюжету дозволяє йому скористатися “евріпідовою метою”, яка полягає у розкритті історії через світ інтимних переживань.

Шіллер розкриває суперечливість мотивів поведінки обох героїнь. Вони постають перед глядачем не лише як дві королеви, а й як дві жінки. Ці сторони їх ества не узгоджені між собою; і саме вони обумовлюють

відносність свободи як Єлизавети — господарки ситуації, так і відносність несвободи Марії, особи залежної. Цим самим Шіллер хоче піднятися над суто кантівським розумінням драматичного конфлікту — між вимогами категоричного імперативу і спротиву з боку чуттєвих нахилів емпіричної людини. Шіллер прагне перемістити конфлікт в іншу площину, естетично більш досконалу, а саме ту, де “причина нещастя не тільки не суперечить моральності, але саме моральністю викликана” (“Про трагічне мистецтво”, 1792). Бо постає питання, що є найсуттєвішим для кожної з королев в ситуації вибору: їхній політичний статус чи природна людська (зокрема жіноча) сутність. Єлизавета пишається своєю моральністю і зневажає Марію, але в глибині душі заздрить їй, її сповненому пристрастей життю (сама Єлизавета є незаміжною і бездітною). Вона заздрить вміню Марії завойовувати серця чоловіків (тут автор значно “омолодив” обох королев). Все це вселяє в душу Єлизавети невпевненість, чи виграла вона щось у житті, будучи королевою? Вона вагається віддати останні розпорядження щодо страти (в трагедії розкриваються події останніх трьох днів життя Марії), а коли шотландську суперницю страчено, звинувачує придворних, нібито її неправильно зрозуміли. Бо відчуває жіночим серцем, що Марія померла переможницею. Так перевага, яка була дана Єлизаветі самою історією, перетворилася на поразку, абсолютна свобода — на абсолютну несвободу, а “моральність” — на причину катастрофи. У цьому трагізм образу Єлизавети.

Марія стає трагічною жертвою свого палкого темпераменту, що є, в очах Шіллера з часів “штюрмерства”, виявом чистої природної сутності. Їй варто лише покаятися перед Єлизаветою під час нібито випадкової зустрічі двох королев в саду, Марія це розуміє і намагається стриматись. Але їй так і не вдається підкорити себе необхідності: верх беруть складні підсвідомі мотиви, — тут і колишня образа, і ревності, і гордість. Вона кидає в обличчя суперниці важкі звинувачення, і тим прирікає себе на смерть. Але по-своєму і виграє цей двобій. Трагізм образу Марії у тому, що торжества своєї людської сутності вона досягла ціною життя. Так, позбавлена будь-якого історичного шансу, вона використала свій людський шанс і піднялась врівень з долею.

У драмі “Вільгельм Телль” (1804) Шіллер розкриває тему боротьби швейцарських кантонів за свою незалежність проти австрійців у середні віки, — тему, яка з 60-х років знайшла відображення в цілому ряді творів літератури і образотворчого мистецтва. Шіллер об’єднує дві сюжетні основи. Це історичний переказ про клятву представників трьох швейцарських кантонів біля озера Рютлі у 1307 р., де провідну роль відіграв селянин із Урі Вернер Штауффахер, і легенда про вправного стрільця Вільгельма Телля, що виникла у XV ст. Багатий фактичний матеріал Шіллер знайшов у написаній в XVI ст. хроніці, яка захопила його “щирих геродотівським, ба навіть гомерівським духом”.

Штауффахер і Телль — головні персонажі драми. Штауффахер — організатор, він дбайливо сплановує і методично готує виступ народу



проти поневолювачів. Його тактика — детально продумана і обережна боротьба.

Телль, навпаки, відзначається психологічною самодостатністю, внутрішньою відокремленістю від інших, незалежним способом життя і думки. Він схильний до імпульсивних дій. Проте саме йому судилося відіграти роль “історичної випадковості”, яка привела в рух ретельно підготовлені сили, нехай і дещо випередивши час. Він викликав гнів австрійського намісника Геслера, а потім і вбив його. Після цього народ піднімається на повстання.

В образі Телля є певні риси фольклорного героя, він розкривається через виняткові вчинки, які потребують від нього непересічних особистих якостей. Він рятує на човні в розбурханому Фірвальдштетському озері втікача, стріляє в яблуко на голові сина і точно поцілює в нього, тікає в бурю з човна; його чудодійна стріла, ніби втілення самої долі, вражає злочинця Геслера.

За авторським задумом, важливою складовою частиною твору мусила бути природа як своєрідне віддзеркалення національного характеру вільнолюбних швейцарців. Розбурхане озеро, дикі і мальовничі ущелини, величні силуети гір із вічнозасніженими вершинами, бурхливі водоспади, веселка у водяних бризках і казкове місячне світло, — всі ці картини дикої і величної швейцарської природи, які Шіллер ретельно вписує в ремарки, є не просто чужоземною екзотикою, красою якої у зображенні Гете він захопився. Вони були підказані йому зокрема і міркуваннями про силу і велич природи в “Критиці спроможності суджень” Канта. Шіллер, слідом за Кантом, роздумував про те, в яких взаємовідносинах перебувають прекрасне і піднесене. В тій же, третій, “Критиці” Канта він знайшов міркування про прекрасне і піднесене в історичних подіях, у вчинках історичних осіб, що також не пройшло безслідно для його драм.

Прості селяни, образи яких Шіллер відтворює у своїй драмі, ніби символізують ту втрачену “наївність” і щиросердність, якої бракувало його раціоналістичній добі.

Відповідно до свого постулату “символічного” (“формального”) мистецтва Шіллер прагне розкрити першовитоки народного життя, народного характеру в усій їх сутнісній глибині і величності.

Шіллер уперше у творчій практиці вивів на сцену народну масу (тут наявна й найбільша кількість дійових осіб порівняно з усіма іншими його п’єсами). Ще до “гейдельберзьких” романтиків він спробував розкрити національно неповторні риси народу, зв’язавши ці риси не лише з природою, а й з умовами життя, боротьбою з чужорідними впливами на розвиток своєї культури.

## ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Оттон I, перший імператор Священної Римської Імперії Германської Нації (пізніша назва); у 951 р. коронувався в Римі залізною короною лангобардських королів, що була символом наступності римської епохи.

<sup>2</sup> Очевидно, з огляду на таку “концептуалізованість” Гегель відзначав у “Лекціях з естетики” брак певної пластичності в цих образах, коли порівнював їх з образами гомерівських поем.

<sup>3</sup> Розглядаючи християнську забарвленість гуманізму Еразма Роттердамського, А.Швейцер зауважує, що “світогляд Ісуса стосовно майбутнього реального світу принципово песимістичний [...] Але через які кризи довелося б йому (європейському духовному життю. — *Б.Ш.*) пройти, якби не вдалося так природно захистити новий світогляд авторитетом великої особи Ісуса!” (*А.Швейцер*. Благоговение перед жизнью. — М., 1992. — С. 127).

<sup>4</sup> Фатальну роль у подальшій історії Німеччини відіграла видана у 1356 р. імператором Карлом IV “Золота булла”, яка надавала князям виняткових прав і утверджувала в країні багатовладдя.

<sup>5</sup> У наступному, XVIII ст., такою недвозначною основою німецькі “класицисти” проголосили мову придворного спілкування.

<sup>6</sup> У перекладі з грецької ім’я героя означає “добрий”.

<sup>7</sup> Німецькою мовою ім’я дівчини означає “кохання”.

<sup>8</sup> Латинський вираз “ліса” означає “начерки, матеріали”.

<sup>9</sup> Цей поширений серед просвітників вираз першим вжив Ш.Перро в діалозі “Суперечка між стародавніми і новими” (1692).

<sup>10</sup> Програмна ода Клопштока мала назву “Пагорб і Гай”.

<sup>11</sup> Маємо на увазі статтю англійського поета і теоретика сентименталізму *Е.Юнга* “Роздуми про оригінальну творчість” (1759).

<sup>12</sup> *А.А.Аникст*. Творческий путь Гете. — М., 1986. — С.138.

<sup>13</sup> Про історію написання і видання “Фауста” див. у книзі: *А.А.Аникст*. Гете и Фауст. От замысла к свершению. — М., 1983.

<sup>14</sup> У системі понять Канта і Шіллера “форма” і “матерія” знаходяться в такому самому співвідношенні, що “зміст” і “форма” у розумінні сучасному. Кант ніколи не виступав за “формалізм” у мистецтві в нашому розумінні. Навпаки, він обстоював високу ідейність мистецтва: “У мистецтві головне — форма, яка для споглядання і оцінки доцільна [...], а не матерія відчуттів, коли важлива тільки насолода, яка нічого не залишає для ідеї, притуплює дух і поступово робить предмет осоружним, а душу — незадоволеною собою [...] Така врешті-решт доля мистецтв, якщо їх так чи інакше не пов’язують з моральними ідеями [...] Вони існують тоді тільки для розваги...” (“Критика спроможності суджень”, § 52).

Б.Шалагінов

