**Основні теоретико-літературні концепції ХVІІ-ХVІІІ ст.**

Незважаючи на те, що доволі різнобарвне **західноєвропейське бароко** не виробило цілісної і чіткої поетичної концепції, його значущі ідеї знайшли відображення у ряді теоретико-літературних праць. Їх автори виступають за органічне поєднання у творі характерних для самого життя протиріч (трагічного і комічного, прекрасного і огидного), метафоричність, ілюзорність, дотепність, ускладненість стилю.

Одним з найвидатніших теоретиків бароко вважають **іспанця Бальтасара Грасіана-і-Моралеса** („Дотепність чи Мистецтво вишуканого розуму”), який розглядає різні види і прийоми дотепності, підкреслює значення асоціативного начала, витонченості, мистецтва натяку. За Грасіаном сутність дотепності полягає у гармонійному зіставленні декількох далеких за значенням понять. В алегоричній формі він вказує на переваги вишуканого стилю: щоб досягти успіху Дотепність пропонує Істині, яка сама по собі нудна, застосовувати вимисел і вигадку.

Італієць **Еммануїле** **Тезауро** („Підзорна труба Арістотеля”) основою дотепності вважає розмаїтість метафор, можливість з’єднання високого і низького, комічного і трагічного, відстоює типово барочний принцип дзеркальних відображень („усе відбивається у всьому”).

У дусі бароко також упорядковано вчення про метафору, алегорію і символ ще одного італійця – **філософа Джамбаттісто** **Віко** („Нова наука”).

Водночас і надалі продовжує набувати популярності „Поетика” **Арістотеля**: її пік – доба **класицизму**, коли центром розвитку теоретико-літературної думки стає уже не Італія, а **Франція**. Віршований трактат „Поетичне мистецтво” („Мистецтво поезії”) **Нікола Буало** часто помилково вважають чи не єдиним теоретичним підґрунтям класицизму. Однак не слід забувати також заслуги **Скалігера** („Поетика”), **Жана Шаплена** („Про правило двадцяти чотирьох годин”), реформатора французької поезії **Франсуа Малерба**, основні естетичні принципи якого згодом затвердила Академія та ін.

Що ж стосується самого „**Мистецтва поезії” Буало**, то воно має чітко нормативній характер (його автора навіть називали „жандармом Парижу”) і поділяється на чотири пісні. Перша з них – про мистецтво в цілому: тут висловлюється вимога єдності форми і змісту, звучить іронія над поетами, які в угоду римі забувають про зміст твору, преціозною і бурлескною літературою. У цій же частині запропонований чіткий поділ жанрів на високі (ода, трагедія) та низькі (комедія, байка, епіграма, сатира). У наступній пісні Буало характеризує оду (громадянський пафос, зображення подій, які мають державне значення), сатиру (має сприяти виправленню людських вад) та епіграму (жартівливий зміст, лаконічність):

Автор „Мистецтва поезії” вказує на генезис трагедії. Вона, на думку Буало, жорстока і страшна, але світ мистецтва прекрасний, тому що його дозволяють зробити таким правила.

Театр класицизму повинен зосереджувати увагу на почуттях героїв, а зовнішня інтрига має лише другорядне значення. Автор закликає трагіків орієнтуватися на античні сюжети, але трансформувати їх, не виходячи за межі традиції і правдоподібності, підкорятися правилу „трьох єдностей” („єдності часу” – дія драматичного твору має відбуватися протягом доби, „єдності простору” – ця дія має розгортатися в одному місці, „єдності дії” – повинна бути лише одна сюжетна лінія).

У четвертій пісні Буало підкреслює значущість дидактичної функції літератури.

Окреме місце у „Мистецтві поезії” відводиться критиці середньовічного театру (містерії), естетики бароко (вигадливості, „туманності”, надлишкової деталізації, ускладненості стилю).

Особливо популярним серед теоретиків французького класицизму (як і серед їхніх попередників італійців) є питання жанрової природи комедії і трагедії. На думку **Жана де Ла Тая** („Про мистецтво трагедії”) сюжетом трагедії мають бути „надзвичайні страждання та біди, але ні в якому разі не події пересічного життя” [30, с. 249]. **Фр. д’Обіньяк** („Практика театру”) наголошує на тому, що трагедія має зображувати життя володарів, а комедія – простого люду, що ж стосується трагікомедії, то тут він звертає увагу на відмінності між сучасним і давнім розумінням цього жанру: „для нас це драматична поема із суцільно героїчним сюжетом та щасливим кінцем, тобто найбільш шляхетний та приємний різновид трагедії”. **П’єр** **Корнель** виділяє серед основних ознак трагедії – державний пафос, створення небезпечної для життя героя ситуації і його високий соціальний статус, комедії – любовну інтригу, мотив обману і щасливий фінал. Нетиповий для класицизму жанр роману розглядає **П’єр-Даніель Юе** („Трактат про виникнення романів” [30]). Порівнюючи роман із поемою, він підкреслює, що змістом першого є кохання, другої – бої, війни, події державного рівня.

Серед перших „бунтівників” проти офіційно визнаної у Франції доктрини класицизму – **П’єр Корнель,** який у своїй драматургії і передмовах до творів заперечує необхідність збереження правила трьох єдностей, затверджуючи концепцію динамічного, видовищного театру („Роздуми про корисність і складові драматичного мистецтва”, „Роздуми про три єдності – дії, місця, часу”, „Роздуми про трагедію”). Важливий етап розвитку теорії класицизму – „суперечка про „Сіда” Корнеля”, дискусія між автором однойменного твору і Академією, члени якої звинуватили драматурга у порушенні правил класицистичної трагедії („Думки Французької Академії щодо трагікомедії „Сід””).

Проти догм класицизму і особливо визнання незаперечного авторитету античних авторів пізніше активно виступає **Шарль Перро** (поема „Століття Людовіка Великого”, „Паралелі між давніми і новими у питаннях мистецтва і наук”). У к. ХVІІ – на поч. ХVІІІ ст. у Франції розгортається літературно-естетична дискусія – „суперечка про „давніх” і „нових”: її учасники поділяються на захисників античної традиції та прибічників оновлення літератури.

**У Німеччині основи класицизму закладає Мартін Опіц** („Книга про німецьку поезію”), якому належить заслуга реформування німецького віршування за силабо-тонічним принципом. Опіц вимагає наслідувати античні зразки, орієнтуватися на поетів Італії, затверджує необхідність дидактизму у літературі, характеризує провідні жанри сучасності. Також Опіц окрему увагу приділяє римі, правилам римування у німецькій мові, строфічним формам (сонету зокрема) та строфам.

**В Англії** з пропагандою правил класицизму виступає „батько англійської критики” **Джон Драйден** („Есе про драматичну поезію”): він проголошує незмінність правила трьох єдностей, жанрової ієрархії, пріоритет римованого віршу над білим тощо. Апелюючи до „Поетики” Арістотеля і, особливо, його вчення про катарсис, найвищим і найкориснішим жанром визнає трагедію **Джон Мільтон** („Про той рід драматичної поезії, який називається трагедією”).

**У XVІІІ** ст. **дискусії між прибічниками і критиками класицизму** особливо загострюються, визначаючи основний напрямок розвитку теоретико-літературної думки у західній Європі. Так, зокрема, у **Франції** проти чіткого розподілу жанрів на „високі” і „низькі” виступає **Дені Дідро** („Бесіди про „Позашлюбного сина”, „Роздуми про драматичну поезію”), виділяючи „середній” між трагедією і комедією жанр – „міщанську трагедію” із героями „третього стану” (власне драму). Дідро заперечує правило трьох єдностей, пропонуючи максимально наблизити сучасну драму до життя, зробити її „правдивою”.

Особливу позицію у дискусії щодо вимог до сучасної літератури займає **Вольтер**, який, з одного боку, виступає проти жорстких норм класицизму („усі жанри хороші, окрім нудних”), за поєднання традицій античних авторів із новаторством (у відповідності до потреб часу), а з іншого – різко критикує Шекспіра, закидаючи цьому „дикунові” порушення норм гарного смаку, неприпустиме поєднання трагічного із комічним: у передмові до „Семіраміди” („Роздуми про стародавню і нову трагедію”) Вольтер характеризує „Гамлета” як „грубу і варварську” трагедію. Французький письменник здійснює спроби трансформації принципів класицизму у дусі просвітницької ідеології і вимог сучасності.

**В Англії** проти раціоналістичної естетики виступає **Е. Юнг** („Думки про оригінальну творчість”), в **Іспанії** – **Б. Х. Феліхоо-і-Монтенегро** („Універсальний критичний театр”, „Вчені листи”).

Особливо бурхливо починає розвиватися теоретико-літературна думка у XVІІІ ст**. у Німеччині**: **прибічники класицизму закликають орієнтуватися на французьку літературу, супротивники – на англійську** (творчість Шекспіра, Мільтона, сентименталістів). На захист традицій Буало та Опіца постає **Йоганн Крістоф Готшед** („Нарис критичного мистецтва і поезії для німців”), його основні опоненти, швейцарці **Йоганн Якоб Бодмер та Йоганн Якоб Брейтінгер**, проголошують культ творчої свободи, не обмеженої нормами класицизму, поетичної фантазії, „чудесного”, казкового (Готшед рішуче критикує жанр казки).

Значущою у плані вирішення питання щодо потреб літератури к. XVІІІ ст. у Німеччині стає позиція **штюрмерів:** „бурхливі генії” не лише рішуче відмовляються від традицій класицизму, але й затверджують принцип народності у літературі, вказуючи на необхідність зв’язку із скарбницею духовності – фольклором. **Йоганн Готфрід Гердер** („Нариси про новітню німецьку літературу”, „Про Шекспіра” тощо) стверджує, що кожен народ є самобутнім і має право на свою оригінальну художню творчість, яка б відтворювала його дух; саме фольклор має стати основним джерелом літератури.

Однак, незважаючи на поступове формування новітньої естетики, коло поборників класицизму у Німеччині ще залишається в цей час досить широким: як зразок для наслідування античність розглядає **Йоганн Йоахім Вінкельман**, на неї орієнтуються **Йоганн Вольфганг Ґьоте та Фрідріх Шіллер** (теоретичні основи веймарського класицизму – у працях „Просте наслідування природи, манера, стиль”, „Колекціонер і його близькі” Ґьоте, „Про грацію та гідність”, „Листи про естетичне виховання людини”, „Про наївну та сентиментальну поезію” Шіллера). Характерні для класицизму і виведені з „Поетики” Арістотеля уявлення про природу і мету драматичного мистецтва підтримує також **Готхольд Ефраїм Лессінг**, який, водночас, виступає із критикоюнормативності, створюючи власну концепцію нового демократичного театру, де героєм є проста людина („Гамбурзька драматургія”).

Ще одна заслуга Лессінга полягає **у розмежуванні видів мистецтва** на статичні та динамічні**,** де діють різні закони зображення („Лаокоон, чи про межі живопису та поезії”).

Шіллер („Про трагічне мистецтво”) звертається і до проблеми розподілу літератури на роди, розмежовуючи епос і драму за такими показниками: у драмі „події відтворюються перед нашою уявою або почуттями ніби у самий момент їх здійснення – та безпосередньо, без будь-якої участі якоїсь третьої особи. Епопея, роман, звичайне оповідання уже самою своєю формою відсувають подію вдаличинь, оскільки між читачем та дійовими особами вони висувають оповідача”. „Трагедія є відтворення низки подій, дій...Елегия, пісня, ода можуть також представляти нам у теперішньому часі душевний стан поета”.

У праці „Про епічну і драматичну поезію” Ґьоте зазначає: „епічний поет розповідає про подію, яку переносить у минуле, драматург же зображує її як таку, що відбувається зараз...Епічна поема зображує переважно обмежену особистістю *діяльність*, трагедія — обмежені особистістю *страждання*; епічна поема — людину, яка *діє* зовні: битви, мандри…; трагедія — людину, яка спрямована в глибини свого внутрішнього життя, а тому події справжньої трагедії вимагають лише невеликого простору”.

**Значення філософсько-естетичних теорій німецьких ідеалістів**.

Велике досягнення у формуванні теоретичних основ західноєвропейської літератури **І п. ХІХ** **ст.** належить **німецьким філософам-ідеалістам**. Запропоновану **Іммануїлом Кантом** концепцію творчого процесу як ірраціонального за своєю сутністю явища сприймають і розвивають у подальшому романтики.

Спираючись на ідеї Канта, **Фрідріх Вільгельм Шел**л**інг** висловлює власне уявлення про сутність мистецтва як вищої форми пізнання світу, єдності свідомого і несвідомого, вказує на потенційну багатозначність художнього твору, яким автор завжди говорить значно більше, ніж хотів сказати. Саме несвідома діяльність творчої особистості дає їй змогу вкладати в чуттєві образи нескінченні змісти. Також Шеллінг розділяє літературу **на три роди**, характеризуючи їх через категорії **нескінченого і скінченого**: лірика співвідноситься із нескінченним та духом свободи, епос – із чистою необхідністю, а драма є боротьбою свободи та необхідності.