***ЛЕКЦІЯ 3***

***Німецька література доби романтизму***

***Єнська школа***

Наприкінці 18 – початку 19 століття німецька література перебувала в стані теоретичного осмислення подій, що відбувалися в світі, і, перш за все – у Франції. Велика Французька революція надала могутній духовний імпульс всій Європі. В Німеччині вона була осмислена як в позитивному, так і в негативному ключі. Ідеал свободи був сприйнятий як ідеал індивідуальний**,** романтичний. Тоді як людство в цілому сприймалося на рівні «натовпу», темної маси, для якої свобода не тільки шкідлива, але і небезпечна.

Німеччина – батьківщина романтичної теорії, яка виявилася спочатку як синтез ідей, характерних для вузького кола єнських інтелектуалів (філософів, істориків культури, поетів), що збиралия в домі *Августа* та *Фрідріха Шлегелів*, починаючи із 1796 р. До гурка входили поет *Новаліс*, літературознавець *В.Г. Ваккенродер*, філософи *І. Фіхте* і *Ф. Шеллінг*, географ *К. Ріттер*.

У 1797 р. **Фрідріх Шлегель**(Schlegel) публікує в Єні свої «**Фрагменти»,** в яких виказує ряд думок про сучасний розвиток мистецтва і про його перспективи. «Фрагменти» з'являються спочатку в часописі *«Ліцей витончених мистецтв»*, а з відкриттям в 1798 р. журналу «**Атенеум»,** виходять в світ повторно. «Атенеум» стане голосом **єнської школи**(1798 – 1801). Фактично всі її основоположні думки буду опубліковані в цьому періодичному виданні. Але вже «Фрагменти» *Ф. Шлегеля* прокладають шлях для мистецтва, пов'язаного з ідеєю естетичного перетворення світу, ідеалом нової *універсальної* культури, в якій зливаються художня діяльність, філософія, наука і релігія*.* Ідеї загального символізму і романтичної іроніїтакож будуть намічені в «Фрагментах» *Ф. Шлегеля*.

У тому ж 1797 р. вийшла в світ книга **В.Г. Ваккенродера** (Wackenroder) *«***Серцеві виявлення ченця, любителя мистецтв»**, яка також істотно посприяла естетиці німецького романтизму. Зіставляючи стан сучасного німецького мистецтва з ренесансними зразками, Ваккенродер говорить про здрібніння художників, про втрату «духу Дюрера», і пропонує відмовитися від оспівування князьків ради служіння загадковій і єдиній для всіх Природі.

У 1798 р. в «Атенеумі» з'явилися і «**Фрагменти» Новаліса**. В цей же час почалася діяльність **Августа Шлегеля** і **Людвіга Тіка**. Останній видав в 1799 р. «**Фантазії про мистецтво для друзів мистецтва»**, де образ *Альбрехта Дюрера*, самобутнього художника німецького *Ренесансу,* придбав значення естетичного зразка для всього покоління ентузіастів.

У «Фантазії» Тіком були включені нариси і начерки, що залишилися від рано померлого Ваккенродера. «**Визначне музичне життя композитора Йосипа Берглінгера»** (1799)відкрило одну із значущих тем німецького романтизму. Це тема художника, протиставленого філістерському натовпу.

 З Ваккенродера, фактично, почалося затвердження **музики** як найромантичнішого з мистецтв. Надалі тяга до живописності і культ музичної творчості породять **романтичну оперу** (К.М. фон Вебер, Р. Вагнер, Дж.Россині, Дж. Верді і т. д.), яка вважається вершиною розвитку оперного мистецтва.

Послідовники філософії **І.-Г. Фіхте** і **Ф. Шеллінга**, єнські романтики були націлені на **универсалізм**. Засновник німецької індології, знавець санскриту *Ф. Шлегель* в 1808 р. випустить книгу «**Про мову і мудрість індусів».**  Переклади *Шекспіра, Сервантеса, Кальдерона*, виконані *А. Шлегелем* і *Л.Тіком* стали помітним явищем німецької культури.

Єнці породили термін «**романтизм»,** маючи на увазі протиставлення живописного романського мистецтва жорсткому германському духу. Вслід за *Ф. Шеллінгом* і його вченням про **інтелектуальну** **інтуїцію** вони прагнули створення єдиного для всіх народів землі світобаченню, заснованого на єдності ясного розуму (німецький дух) і відчуття (романські і східні культури). *Романтизм* єнці розуміли як мистецтво абсолютно нового виду, що прийшло на зміну античному ідеалу (А. Шлегель «Лекції про драматичне мистецтво і літературу», 1808). Справа в тому, що аж до початку становлення романтизму європейське мистецтво розвивалося на основі античності. Навіть Середньовіччя, при всій його боротьбі з язичеством, будувало свою книжкову культуру на греко-римських зразках. *Ренесанс* відроджував втрачені сторони все тієї ж античності. *Класицизм* взагалі зупинив свій вибір на мистецтві стародавніх греків і римлян як на єдиному зразку. *Просвітництво* в своїх уявленнях про мистецтво, знову ж таки, орієнтувалася на ідеали старогрецьких полісів. Тільки *бароко* дещо вибивалося з цієї череди нескінченних унаслідувань і переосмислень. Але ж *бароко*, як спроба реанімації стародавніх релігійних цінностей, близьке до духу *романтизму* в своїй стихійності і живописності.

Ідея *І.-Г. Фіхте* про *універсальність* геніального «Я» сповнила єнців ентузіазмом. Вони протиставили себе бюргерській Німеччині і занурившись в романський дух, з одного боку, демонстрували захоплену релігійність, з іншою – ту свободу чуттєвості, яка властива атмосфері романських країн. Роман *Ф.Шлегеля* «**Люцинда»** (1799) підняв в благочестивій Єні справжній переполох. Річ у тому, що, сповідаючи віру в те, що через поета з людством розмовляє Бог, єнські романтики проголосили необхідність абсолютної індивідуальної свободи для творчої особи. Вважається, що з них починається те явище, яке надалі буде назване *«богемою»* (тобто нестійким, вільним від щоденної рутини і в той же час безладним) способом життя. Заперечуючи бюргерську мораль, *Ф. Шлегель* розказує в своєму романі про любов, яку пережив сам. Але сюжет не грає великої ролі. Спираючись на «*Сповідь» Ж.Ж. Руссо* і «*Роки навчання Вільгельма Мейстера» І.-В. Гете,* він описує не стільки історію подій, скільки історію емоційного життя і викликаних ним думок. Жінка предстає в романі як людина, рівна чоловіку. Вона, так само, як і її коханий, сповідає свободу відчуття, причому далеко не платонічного змісту. Відчуття розуміється як щось містичне, як дане зверху надихання, на яке здатні лише обрані душі.

Творець жанру *літературної казки* **Людвіг Тік**(Tieck) став систематизатором і хранителем спадщини *єнської школи*. Він почав літературну діяльність з роману «**Історія герра Вільяма Ловеля»** (1795 – 1796), що зображає долю непоправного ловеласа, егоїста, гравця і безсоромного негідника. Схоже, цей роман з'явився полемікою з революційними ідеалами *«Бурі і натиску».* Установка єнців на споглядальну позицію по відношенню до буття суперечила революційним устремлінням *штюрмерів*. Тут чітко є видимим кордон, що відділив *Гете* від єнців. Відмова від суспільно значущого змісту, оцінка активних перетворювачів світу як злочинців, аж ніяк не могла бути визнана автором *«Фауста».* Він засудив єнських романтиків за небажання служити *народним* інтересам і віддалився від них. Та «молоді генії» мали право на свою точку зору. В народі вони бачили не темну масу, яку потрібно просвіщати, а охоронця осколків міфологічної свідомості. Тік одним з перших почав цікавитися *казкою*як естетичним орієнтиром і в 1797р. з'явилися, під заголовком «**Народні казки»,** іотримали величезну популярність казки Тіка, що іноді чудово передають *народний* дух.

«**Білявий Екберт»** (1797) демонструє всі основні особливості Тіка-казкаря. Це зіставлення світу природи, «лісової самоти», світу «жовтоокого металу», тобто світу грошей. Особливе значення має у Тіка пейзаж. Природа постійно спостерігає за героями, дивиться на них материнськими очима. Звичайно, даний мотив прийшов в казку-новелу з фольклору, але у романтиків він набув особливої сили.

У «Білявому Екберті» явно є видимим конфлікт між «прямим», тобто покірним долі життєвим шляхом і боротьбою за поліпшення свого життєвого стану. Вихована мудрою чарівницею сирота Берта піддається спокусі і спотворює свою долю. Вона втрачає лісову самоту, обкрадає свою добродійницю і відправляється на пошуки щастя. Казка глибоко *символічна*: крадене щастя обертається чередою втрат, важкими муками совісті, і як би Берта і її чоловік, лицар Екберт, не намагалися втекти від страху і мук розкаяння, - вони приречені. Гріх затягує їх все глибше і глибше в свої тенета і, врешті-решт, вони йдуть з життя в стані жаху. Над нещасними немов довліє зла доля, примушуючи скоювати один злочин за іншим.

Людська гріховність оцінюється в новелі вельми суперечливо. З одного боку, Берта винна, з іншого - вона інстинктивно рвалася в світ людей, мріючи про прекрасну любов. Її чоловік – білявий (тобто безневинний) вбивця, але вбиває він не із жорстокості, а із слабкості, із страху перед життям. Вони гріховні в інцесті, але про те, що вони були братом і сестрою, лицар взнав вже після смерті коханої. Таким чином, гріх усвідомлюється не тільки як провина перед Божою волею, але і як фатальна приреченість, яку дуже важко уникнути. Грішники викликають, швидше, жалість, ніж засудження, а, загалом, вся казка виказує ідею слабкості людського роду.

Мимовільно напрошуються аналогії з Великою Французькою революцією. Вона була гріховним актом, тому що народ не підкорився Божій волі, але і уникнути її було не можливо. Казка Тіка не відповідає на питання, вона тільки ставить їх та не отримує відповіді.

Сатиричні комедії Тіка, що зачіпали злобу дня та батожили бездарних літераторів і критиків, а також обмеженість публіки («Кіт в чоботях» (1797), «Світ навиворіт» (1799), «Принц Цербіно, або Подорож у пошуках доброго смаку» (1799)) користувалися невеликим успіхом.

Тік все більш захоплювався Середніми віками і католицизмом. Він прославляв мистецтво, яке не відділяв від релігії, порівнюючи насолоду красою з молитовним настроєм. Такий характер носить, навіяний частково *«Вільгельмом Мейстером» Гете,* частково нарисами *Ваккенродера* роман «**Мандрування Франца Штернбальда»** (1798), дія якого відбувається в дні *Альбрехта Дюрера* і *Мікеланджело*; тут досить різко критикується протестантизм, як сухе, розсудливе віросповідання, на відміну від поетичного і таємничого католицизму.

Роман стилізований під старонімецьку історію: двоє підмайстрів Дюрера відправляються до Італії для вдосконалення майстерності. Один з них, Франц Штернбальд, втілює романтичний ідеал. Він відмовляється від забезпеченого і упорядкованого існування заради служіння мистецтву.

У романі є видимим негативне відношення до спроб німецького духу протиставити себе романській естетиці. Під час мандрів Штернбальд потрапляє до Голландії, де йому дають наполегливі рекомендації про дотримання тільки німецьким зразкам в живописі. Але Дюрер укріплює в своєму учні прагнення до вивчення італійського мистецтва. Таким чином, зміцнюється думка, взагалі характерна для *єнської школи*: німецьке мистецтво без романського духу є мертвим.

Останній період діяльності Тіка носить абсолютно інший характер. Тік холоне до романтизму і створює ряд талановитих, пройнятих життєстверджуючим духом книг. Одна з них, «**Життя поета»** (1826 – 1830), розказує про життя *У. Шекспіра*. Перед читачем проходить галерея шекспірівських сучасників (К. Марло, Р. Грін), демонструється панорама постренесансної епохи. В 1840 р. він видав історичний роман **«Вітторія** **Аккоромбона»,** що піднімавпитання про жіночу емансипацію і розкривав один з характерів італійського Відродження.

Тік переклав *«Дон Кіхота»* *М. Сервантеса* (в якому Шеллінг бачив ідеальний романтичний характер) і докінчив розпочатий *Шлегелем* переклад всіх п'єс *У. Шекспіра*. Їм же видані деякі пам'ятники старої німецької словесності: *народні* книги *«Геновева»,* *«Імператор Октавіан»* та ін.

Особливими шляхами, зовні рамок єнської школи, розвивався романтизм *Жана-Поля і Фрідріха Гельдерліна.*

Творчий шлях **Фрідріха Гельдерліна** (Holderlin) був дуже коротким: він тривав всього лише 12 років (з 1792 по 1804). Духовний розвиток був перерваний психічним розладом.

У своїх експресивних ліричних віршах, одах і гімнах Гельдерлін виявляє віру в повноту життєвого самоздійснення, в можливість духовної і соціальної гармонії, в братство людства. Прообразом гармонійного існування для поета був світлий світ Еллади. Він оспівував красу і велич «духу природи», прагнув злиття з нею. Все це неначебто ріднить Гельдерліна з *веймарськім класицизмом*. Він і в літературу прийшов під заступництвом *Ф. Шиллера*. Але *Гете* не прийняв творчості юного романтика. Він побачив в ньому послідовника вже минулого етапу *штюрмерства*. І, дійсно, так само, як і штюрмери, Гельдерлін почав з радісного оптимізму, а закінчив – якнайглибшим песимізмом. В романі «**Гіперіон»** (1797-1799) звучать мотиви розчарування, трагізм розладу з ідеалом, світом і самим собою. Філософська трагедія «**Смерть Емпедокла»** (1798-1799) розказує про героїчну самотність філософа.

Гельдерлін був захопленим прихильником *Ж.-Ж. Руссо* і весь складався з крайнощів. У віршах «**Гімн людству»** (1791) і «**Гімн дружбі»** (1791) він славить ідеали Великої Французької революції, співає захоплену пісню свободі, рівності і братству все людей на земній кулі. Але ентузіазм швидко зміняється смутком. «Царства Розуму», обіцяного просвітниками, у Франції не з'явилося; зате весь світ із здриганням читав повідомлення про тисячі страчених, про голодні смерті і масову розруху. Поет в результаті відвернувся від сучасного йому людства і усвідомив себе співаком ідеалів далекого майбутнього.

Гельдерліна можна вважати першим романтиком, що розчарувався. Єнці вірили в можливість перетворення дійсності силами прекрасного мистецтва. А Гельдерлін впав у філософсько-трагічний стан. Його Гіперіон (у давньогрецькій міфології "сяючий бог", буквально – «той, що йде вгорі», тобто по небу, і тому ототожнюється з Геліосом, сонячним богом) приходить в світ людей для корінної зміни його на краще. Але реальність жорстоко розправляється з ентузіастом. Із жахом бачить перетворювач підсумок своїх шукань. Він – злочинець, оточений зграєю головорізів. Все в цьому романі трагічно. Навіть любов до Діотіми не приносить бажаного щастя, тому що цей світ взагалі не призначений для нього.

Найтрагічнішим зі всіх німецьких романтиків вважається **Генріх фон Клейст** (Kleist), творчість якого просто перенасичена природними і побутовими катастрофами. Та і життя самого письменника і драматурга нагадує трагічну гру з долею, яка закінчилася самогубством.

У 1807 р. Клейст представив у Веймарському театрі свою драму «**Амфітріон»,** яка була знехтувана *Гете* як «пуританська», тобто занадто «холодна». Визнаючи талант Клейста, німецький патріарх стверджував, що він нагадує прекрасну статую, знівечену зовнішніми впливами.

Клейст часто звертався до античності, але нічого загального з гармонійністю *веймарських класицистів* це звертання не має. Античність цікавила його як позачасова модель, яку він використовував для віддзеркалення власних трагічних уявлення про Всесвіт. Його цікавили прояви патологічні, по своїй напруженості близькі до запаморочення. В трагедії «**Пентіселея»**(1808) цариця амазонок розправляється з коханим нею Ахіллом, нацькувавши на нього собак. Спостерігаючи як звіри розривають на частини прекрасне тіло коханого, Пентіселея зовсім не відчуває полегшення. Вона просто фізично знищила об'єкт пристрасті, побажавши залишитися царицею і вождем свого народу. Ця трагедія шокувала *Гете* своєю жорстокістю і похмурістю, внутрішньою ненавистю до прекрасного ідеалу.

Звертався Клейст і до німецького середньовіччя, вбачивши в ньому, так само, як і в античності, і в сучасності суцільну жахливу несправедливість долі. В драмі «**Сімейство Шроффенштейн»** (1803)вельми відчутним є вплив спадщини *Шекспіра*. Так само, як Ромео і Джульєтта, герої клейстівської трагедії належать до двох ворогуючих рицарських сімейств, і їх спровокована безжальною долею любов приречена на смерть. Відчуття любові у виконанні Клейста завжди катастрофічне. Воно нагадує психічний розлад або смертельну хворобу. Головна героїня трагедії на тему німецького середньовіччя «**Кетхен з Гейльбронна»**(1810) виступає повною протилежністю Пентіселєї. Дівчина з народу, що полюбила гордого лицаря, стає рабинею свого коханого, терпить будь-які приниження і образи. І це відчуття нічого окрім почування глобальної несправедливості світу не викликає.

У 1808 р. Клейст, правда, створив комедію. Це «**Розбитий глек»,** щодо цього дня не сходить з німецької сцени. Дія цього твору відбувається в залі суду, наповненого дурнями. Соціальна сатира на судочинство сусідує тут з іронією, спрямованою на людство взагалі.

Загалом, огляд спадщини цього дивного художника залишає враження спроби навмисного або мимовільного руйнування всіх позитивних ідеалів раннього романтизму: природа виступає в своєму звіриному оскалі, середньовіччя в тотальній жорстокості і нерівності, католицизм як релігія недоумкуватих. Наприклад, під час французької окупації Клейст створив не тільки публіцистичний «**Катехізис німців» (**1809), але і патріотичну драму «**Битва Германа»** (1808) на тему раннього середньовіччя. У німецькому вожді простежується персоніфікація німецького духу. Страшний в своїй безпощадності воїн представлений автором як зразок для наслідування. В своїй зневазі всіма людськими нормами Герман нагадує швидше бестію, ніж людину. Перелякавши цим характером розсудливих сучасників, Клейст знайде розуміння надалі – у філософії *Ф. Ніцше* та ідеології фашистів.

Однією з головних тем в творчості Клейста є тема конфлікту між природними і суспільними законами. Даній проблемі присвячені трагедія «**Принц Фрідріх Гомбургській»** (1810), новела «**Землетрус у Чилі»** (1807), повість «**Міхаель Кольхаас»**(1810).

Дія новели «Землетрус у Чилі»відбувається в 1647 р., під час реального природного катаклізму. В період Контрреформації церква нацьковувала маси на інакомислячих, обвинувачувавши їх в катастрофах, під час яких проводилися масові аутодафе (розправи з єретиками). Ув'язнені хлопець і дівчина чудом виявляються звільненими, завдяки тому, що будівля в'язниці завалилася під час землетрусу. Вони беруть активну участь в порятунку потерпілих, і у читача складається враження щасливого і небачено вдалого результату трагічної історії. Але раптово все міняється: розлючений натовп фанатиків накидається на нещасних, підозрюваних в зв'язках з Сатаною. Херонімо і Хосефу буквально стирають з лиця землі, не слухаючи при цьому голосу Бога, що звільнив їх.

У повісті «Міхаель Кольхаас»мова йде про розбійника часів німецької Реформації (16 ст.). На початку оповідання перед нами предстає людина, що утілює позитивні сторони німецького характеру: господарність, чесність, силу духу. Та сусід-юнкер не бачить в Кольхаасі людину. Між ними виникає сварка і Міхаель звертається до суду.

Дія не випадково проходить в Саксонії незабаром після Селянських воєн, розв'язаних через Реформацію. *Мартін Лютер* виступив проти вад католицизму і почав будувати *народну* церкву, оголосивши всіх людей рівними перед Богом. Але незабаром йому довелося відмовитися від цієї ідеї, оскільки селяни зажадали справедливого переділу землі. Зрештою *Лютер* благословив лицарів на їх винищування, оголосивши, що простий народ його погано зрозумів і йому потрібно «прочистити вуха шомполами». Ця суперечлива історична ситуація постійно присутня в підтексті повісті.

Не добившись правди в суді, Кольхаас створює *народний* бойовий загін, який тепер уже представляє серйозну загрозу для держави. Зрештою він все-таки добивається суду, який повертає йому несправедливо відібраних коней і засуджує до смертної страти за розбій. Трагічна авторська іронія звучить і в цьому творі Клейста.

***Гейдельбержська школа***

*Гейдельберг – університетське місто*

1806 – 1813 рр. виявилися украй суперечливими для німецької нації. Армія *Наполеона* вторгнулася на територію карликових герцогств. *Бонапарт* вважав свої походи визвольними. Адже він пропонував скореним народам буржуазні реформи і Громадянський кодекс. Правда, в самих народів він згоди на це не питав, свято вірячи у власну обираність. Так в Німеччині почався визвольний рух, який швидко переріс в націоналістичний. Основна маса феодалів і селян піднялася на боротьбу. Французи були оголошені безбожниками, дияволами і зрадниками Бога. Вразливий *Г. фон Клейст* навіть написав в цей час «**Катехізис німців»**(1809)*,* в якому призвав нащадків Барбароси ненавидіти всіх французів («Вбивайте їх, всесвітній суд не запитає вас про ваші мотиви!»).

У 1813 р. в землях німецької мови почалася національно-визвольна війна. Її співаком став **Теодор Кернер** (Kerner) (зб. «Ліра і меч», 1814), полеглий в загоні «чорних стрільців» на полі бою. Кернер з люттю закликає співвітчизників винищувати французів і виступити охоронцями старовинних засад.

Іншим співаком національно-визвольного руху став автор «**Вітчизни німців»** поет, публіцист і історик **Э.М. Арндт**(Arndt).

Патріотичний підйом спровокував моду на німецьке середньовіччя. Популярним його співаком став **Фрідріх де ля Мотт Фуке**(Fouque)*.* Він створив індивідуальний міф про ідеальне середньовіччя, утіливши його у ряді казкових новел і романів. Та світову популярність здобула лише повість «**Ундина»** (1811), створена на основі *народних казок* про любов лицаря і русалки. Пізніше на її сюжет буде написана *Е.Т.А.Гофманом* романтична опера.

Патріотичний підйом, породжений наполеонівськими походами, вважається поштовхом до виникнення **гейдельбержської школи** (1805 – 1809)*,* яку представляють *Людвіг Ахім фон Арнім, Клеменс Брентано, Вільгельм і Якоб Грімм, Йозеф фон Ейхендорф.* Занурення в дослідження німецької національної специфіки було її основною задачею. В 1805 р. Арнім і Брентано видають збірку «**Чарівний ріг хлопчика»,** оголосивши його зібраннями пісень німецького народу. Слід зазначити, що тут крилося деяке перебільшення. Далеко не всі пісні і *балади* «Чарівного рогу» були *народними*. Досить велику частину складали вірші забутих поетів 16 – 17 ст., які співалися в народі. В збірці присутні також і авторські *балади*, наприклад «**Лорі Лей»** (1801)**,** створена *Брентано* на основі прозаїчної прирейнської легенди. Надалі поетичні варіації легенди про Лорелею створили *Фогт, Лебен, Ейхендорф, Гейне, Жерар де Нерваль* і навіть *Пушкін* («Русалка»).

Збірка мала колосальне значення і навіки залишилася в історії німецької культури. Навіть *Г. Гейне,* різко критикуючи всі школи німецького романтизму, вважав цю книгу дуже позитивним проявом національного духу.

У «Чарівному розі» представлений широкий діапазон жанрів: колискові, патріотичні, ліричні, військово-стройові, побутові пісні складають гармонійну єдність. Але укладачі збірки все-таки не уникнули *романтичного суб'єктивізму*, прагнучи відібрати, перш за все, ті тексти, які відповідали їх особистим уявленням про німецький *народний* характер, який, на їхню думку, охороняв патріархальні засади світу.

Та фольклористика не була єдиним захопленням молодих гейдельбержців. *Л.А. фон Арнім* є автором новел, повістей, романів, віршів та драм. Такі твори, як **„Бідність, багатство, злочин та спокутування графині Долорес”** (1810), **„Ізабелла Єгипетська, перше кохання імператора Карла У”** (1812), **„Охоронці корони”** (1817), **„Одержимий інвалід в форті Ратоно”** (1818), **„Рафаель та його сусідки”** (1822) набувають все більшої цінності.

*Арнім* багато працював в жанрі *історичного роману*. Але його підхід до історії був містичним, казковим. І тому його затьмарила набагато біль „здорова” історична проза *В. Скотта*. Але вже в 20 ст. Про *Арніма* заговорили як про передтечу *модернізму*. Сучасна епоха постмодернізму, фактично, наново відкрила прозу *Арніма*, яка поєднує в собі досить сильні пригодницькі та фантастичні елементи і одночасно тяжіє до глобального осмислення світу.

Якщо «Чарівний ріг хлопчика» залишився в основному в історії німецької культури, то «**Дитячі і сімейні казки»** (1812 – 1822) і **«Німецькі перекази»** (1816 - 1818), видані **Якобом і Вільгельмом** **Грімм** (Grimm), увійшли до скарбниці культури світової.

Світ знає *братів Грімм* в першу чергу, як родоначальників сучасної фольклористики. На відміну від попередників (Дж. Боккаччо, Ш. Перро) *брати Грімм* публікували казки у тому вигляді, в якому останні побутували в народі. Вони ставились до усної *народної* творчості, як до святині, і вважали переробки злочином, який паплюжить, нехай алогічну, але внутрішньо гармонійну розповідь. Ці великі філологи заснували також сучасну діалектологію, були видатними граматиками і знавцями етимології.

*Фрідріх Шеллінг, Август і Фрідріх Шлегелі, Вільгельм і Якоб Грімм*вважаються родоначальниками *міфологічної школи*, яка показувала основоположну роль міфології у виникненні і розвитку фольклору і літератури, висунула проблему *народності* мистецтва, заклала основи порівняльно-історичного вивчення міфології, фольклору і літератури. Зародження міфологічної школи пов'язано з романтичною теорією міфу *Ф.Шеллінга* і братів *А.* і *Ф. Шлегелей*. В працях Я. Грімм, особливо його «**Німецькій міфології»** (1844), уявлення про міфологію як несвідому творчість народу і первинне ядро, з якого виникли казка, епос і інші види *народної* поезії, поєднується з опорою на порівняльно-історичне мовознавство.

Якщо *Я. Грімм* займався виключно німецькими старовинами, то пізніше метою міфологів стала реконструкція єдиної міфології стародавніх індоєвропейців. В руслі цієї школи була відкрита і осмислена, як породження індоєвропейської міфології «**Старша Едда»** (пам'ятник давньоісландської літератури), закладені основи сучасного фольклоризму і діалектології, зняті звинувачення в «варварстві» з середньовічних героїчних епосів. Але основним здобутком братів Грімм, як теоретиків, є ствердження ідеї про багатовимірність естетичного ідеалу. Якщо віками античність та її міфологія вважались єдиним естетичним зразком, то брати Грімм прирівняли національні міфології до неї, фактично, створивши таким чином ідею національних культур. І, безумовно, від діяльності гейдельбержської і єнської шкіл походить ціла плеяда літературних казкарів, таких, як *А. Шаміссо, Е.Т. А. Гофман, В. Гауф, Х.-К. Андерсен* та багато інших. Породжена німецьким романтизмом літературна казка трансформувалась у 20 ст. в жанр *фентезі* (Е. Говард, Дж.Р.Р. Толкієн, Г. Лавкрафт, Р. Желязни) , і тому ми і зараз можемо говорити про всесвітнє значення цих шкіл.

***Література романтичної спрямованості***

**Вільгельм Гауф** (Hauff), представник *«швабської» школи*, казкар і романіст, який помер в 25 років, але назавжди залишився в історії світової літератури, завдяки **«Альманаху казок на 1826 р.»**. В тому ж 1826 р. з’явився роман **«Ліхтенштейн»**, який вважається одним із кращих історичних романів Німеччини. Але головною цінністю спадщини Гауфа є, все ж таки казки, що мали вплив на творчість *О. Бальзака* і *М.В. Гоголя*, *Е.Аллана По* і *М.О. Булгакова*.

Гауф вважається учнем *Гофмана* і славиться своєю елегантною формою, в якої було два джерела: німецький фольклор і естетика Сходу, запозичена, головним чином, із збірки *«Тисяча і одна ніч»*. Безумовно, на Сході вихованець Тюбінгенського університету ніколи не був, але Схід чарував його своїм екзотизмом і, як йому здавалось, природністю. І тут ми виходимо на іще одне джерело творчості – це *«руссоїзм»*. Не випадково, Петер Мун із **«Холодного серця»** (1828) працює вуглярем і виводить нас на ідеалізацію вуглярства як найнормальнішого способу буття.

Взагалі, казкова спадщина Гауфа розділяється на три головних цикли: **«Караван»** (1826), **«Олександрійський шейх та його невільники»** (1827) і **«Трактир у Шпессарті»** (1828), в кожному з яких присутні власні шедеври. «Караван» найбільш відомий **«Історією про каліфа-чорногуза»** (1826) і **«Історією про маленького Мука»** (1826), «Олександрійський шейх» - **«Карликом-Носом»** (1827), а «Трактир» взагалі є мало відомою серією, хоча вона вбирає в себе такий взірець, як вищезгадане «Холодне серце». Широкий загал читачів знає головним чином окремі казки і є малознайомим з вишуканою побудовою циклів, які створювались по формі «рами» або «оправи», коли в один наскрізний сюжет вплітаються окремі новели. Згадану композицію ми зустрічаєм в *«Тисячі і однієї ночі», «Декамероні» Дж.Боккаччо, «Кентерберійських оповіданнях» Дж. Чосера, «Дон Кіхоті» М. Сервантеса*. Казки «Каравану» звучать під час ночівлі мандрівників. В «Олександрійському шейху» ми слухаєм неймовірні історії в розкішному домі поважного єгиптянина, а цикл «Трактир у Шпессарті» побудований на основі романтичного сюжету про зустріч подорожан із шайкою розбійників у Шпессартському лісі.

Для естетики Гауфа, також, як и для гофмановської картини світу, є характерним гротескне зображення. Гауф тяжіє до карликів з їх величезними вухами та страшенними носами. Але, якщо в *Гофмана* різноманітні потвори втілювали зло, то Гауф ставиться до них по-іншому. Його потвори мають скалічене тіло, але прекрасну душу. Скляна Людинка із «Холодного серця» втілює мудрість природи в той час, як Міхель-Велетень – сатанинські принади цивілізації. Традиційний для Гауфа мотив миттєвого збагачення завжди інтерпретується, як зваба диявола. І це перегукується із *народними* уявленнями на демонічне походження грошей. Купець Цалевкос із **«Історії про відрубану руку»** (1826) стає калікою через те, що його «засліпив блиск багатства». Мешканці містечка Грюнвізель приймають орангутанга за вишуканого англійця в **«Мавпі в ролі людини»** (1827) через те, що бачать в ній заможного нареченого для своїх дочок.

**Йозеф фон Ейхендорф** (Eichendorff) був близький до гейдельбержських романтиків. Головною особливістю його творчості дослідники вважають заспокоєння. Від філістерського світу поет і письменник йшов в світ марень і в гармонію природи. Для німецького фольклору, а також поетів, що виходили в своїй творчості з його традицій, характерний герой-підмайстер, що вільно мандрує різними землями німецької мови. Ліричний герой Ейхендорфа – вічний подорожанин, велику частку його спадщини складають різні путні картини і ліричні нариси, що відображають різноманіття світу. Свої **«Пісні мандрів»** (1810) Ейхендорф створив, з одного боку, під впливом *І.-В.* *Гете* («Пісні мандрівника»), з іншою – під впливом творчості *К. Брентано*. Взагалі для гейдельбержців бродячі підмайстри і музиканти були втіленням істинно *народного* духу (пригадаємо «Бременських музикантів» братів Грімм). Ці носії «вільності» в Ейхендорфа, як правило, присвячують свої пісні природі. Атмосфера міст чужа їм так само, як і практичні інтереси. Поет ідеалізував Середньовіччя, і багато його віршів беруть свій початок в старовинних легендах, збережених в народі.

В цій особливості творчості Ейхендорфа ми бачим рису, характерну для німецького романтизму взагалі. Герой-підмайстер, притаманний ще предромантику *Гете*, виказує зв’язок *романтизму* із *Ренесансом*, для якого в Німеччині було властиве мистецтво *«мейстерзангу»* (від нім. Meistersinger – «пісні майстрів»), бюргерських співів, що складалися як для лютеранських церков, так і для сумісного «пивного» дозвілля ремісників. *«Мейстерзанг»* прийшов на зміну середньовічному *«міннезангу»* і подарував Німеччині в 16ст. поезію *Ганса Сакса*, башмачника і керівника ватаги бродячих підмайстрів, що набула популярності в різних землях німецької мови. Лірика *«мейстерзингерів»* відрізняється простотою і щирістю, мажорністю і гумором. Вона наближена до фольклору, і тому мала велике значення для романтиків.

*Народний* фон має повість Ейхендорфа «**Із життя одного нероби»** (1826), яка є, напевно, одним з самих життєрадісних творів в історії німецької літератури. Нероба (він же романтик) виступає повною протилежністю традиційній німецькій етиці і утілює своєрідний авторський ідеал: це простий селянський хлопець, який не розлучається із скрипкою і із *народною* піснею і, за визначенням священика «живе, як птах небесний». Уподібнитися птахам небесним, як відомо, радив своїм послідовникам Христос. Але потім протестантизм значно „поважчав” моральну відповідальність християнина. Ейхендорф ідеалізував католицизм, і його бродяга-нероба поєднується із католицьким підходом до особистості. Не випадково його так приваблює Італія, і велика частина дії повісті проходить саме в цій країні.

Повість повна неймовірних пригод і євангельських висловів. «Царство наше не від світу сього!» - говорить вічний мандрівник своїй скрипці і, дійсно, закони обивательського світу чужі йому. Він ніколи не рахує грошей, у всьому покладається на випадок, і життя його проходить безтурботно під звуки пісеньки, яка виконує роль лейтмотиву:

Божа воля – наш вожатий,

Сяйво дня – моя надія,

І за радість буду вдячний,

І в недолі я зрадію.[[1]](#footnote-1)

Захоплення старовиною і *народної* *баладистикою* характерне також для **Людвіга Уланда** (Uhland), але його творчість зовсім не сповнена тими мотивами християнського упокорювання, які насичували поезію *гейдельбержців*. Уланд був керівником *«швабського гуртка»* романтиків. *«Швабська» школа*, виступила, загалом, продовжувачем *гейдельбержської*. Вона теж спиралася на національні традиції і *народне* мистецтво. Але це було вже інше покоління. В 20-е рр. в молодіжному середовищі ростуть протестні, демократичні настрої, міцніє думка про необхідність об'єднання земель німецької мови не під владою прусської монархії, а на основі рівноправної федерації земель.

Уланд викладав історію німецької літератури в Тюбінгенському університеті, але був зміщений з посади унаслідок активної суспільної діяльності. Він неодноразово обирався в ландтаг (парламент) Вюртемберга, в 1848 р. був депутатом загально германських франкфуртських національних зборів. Присвятивши себе філологічній науці, публіцистиці і політичній боротьбі, Уланд не залишив обширної поетичної спадщини. Проте майже всі його *балади* (сюжетні вірші) настільки *народні* по духу, що до цього дня звучать в містах і селах Німеччини. Вони створювалися на фольклорному матеріалі, але не завжди. 13 листопаду 1814 р. поет прочитав в «Кореспонденті Нюрнберга» статтю про обдурену жницю. Поміщик, що знав, що дівчина закохана в його сина, запропонував нещасній виконати непомірну денну норму. В винагороду селянці було обіцяно щасливе заміжжя. Батрачка норму виконала, ставши в результаті інвалідом, а заміж так і не вийшла, оскільки обіцянка поміщика виявилася всього лише злим жартом. На основі газетної замітки народилася *балада* «**Жниця»** (1814), що розказує про трагічну жіночу долю:

Сказав і пішов. У Марії в очах потемніло.

Натруджені руки безсило повисли вздовж тіла.

Усі почуття затьмарились, дихання присіклось від болю.

Такою й знайшли жінки її в полі.[[2]](#footnote-2)

Вчинок Марії зовсім не здається автору безглуздим. Його захоплює її самовіддане відчуття. І, звичайно, в «Жниці» є видимими настрої рішучої незгоди із існуючим станом речей. Присутні вони і в *баладах* «**Прокляття співака»** (1814), «**На мосту над Бідассоа»** (1834) і в багатьох інших творах.

Популярність *баладної* творчості Уланда обумовлена, багато в чому, його поетикою. Його мова грубувата і *народна*, він близький і дорослим, і дітям. От, наприклад, як показаний процес виготовлення меча в *баладі* «**Меч Зігфрида»** (1811)

Як бахнув молотом герой –

Аж вбив ковадло в землю.

І ліс загув і затремтів,

Та наш юнак зареготів,

Почав дробити скелю.

«Тепер скував я добрий меч

Тепер - мені не супереч!

Хоч чорта, хоч дракона

Відправлю я до скона!»[[3]](#footnote-3)

Поезія Уланда відображає процес прояву в німецькому романтизмі *реалістичних тенденцій*. Не менше яскраво даний процес відобразився в творчості **Адельберта фон Шаміссо** (Chamisso), письменника, поета і вченого-природодослідника. Адельберт Шаміссо походив з графського роду, землі якого були конфісковані після Великої Французької революції. Сім'я переселилася до Німеччини. Взнавши, що на місці родового замка тепер працюють вільні фермери, поет замість проклять посилає їм благословення. Цим альтруїстським переживанням присвячено вірш «**Замок Бонкур»** (1827). Його ліричний цикл «**Любов і життя жінки**» (1830) був покладений на музику *Р. Шуманом*. Та світову популярність принесла Шаміссо створена на основі *народної* книги *„Гаман Фортуната”* казкова новела «**Дивна історія Петера Шлеміля»** (1814), в якій людяність стикається з владою золота, породженою дияволом. Новела носить частково автобіографічний характер. Герой проходить через спокусу багатством і жертвує ним ради високого служіння науці.

У центрі зображення в новелі стоїть, звичайно, романтик, прізвище якого походить від єврейського імені Шлемієль («коханий Богом»), та це ж слово в єврейському має значення «бідолаха», «розтяпа», «дивак».[[4]](#footnote-4) Тобто диваки, що не уміють пристосовуватися до реальності – Богом улюблені люди.

Естетика новели тісно пов'язано з фольклорною символікою. Гаманець, завжди наповнений червонцями, шапка-невидимка, гніздо-невидимка, скатерть-самобранка і, нарешті, чоботи-скороходи прийшли з *народної казки*, але володіння всіма цими дивними речами незмінно виводить на зв'язок з інфернальними силами. Пропонуючи Петеру величезне багатство, біс просить всього лише віддати йому тінь, яка символізує душу, що Шлеміль і робить, засліплений блиском золота.

Людина, позбавлена тіні, не може з'являтися серед людей при сонячному світлі. Вона вимушена вести життя ізгоя, ховатися від презирливих і глузливих поглядів. Так в символічній формі Шаміссо показує ту прірву, яка розділяє людей суєтних і несуєтних. Миттєве засліплення привело Шлеміля до фактичного рабства. Він вже не відчуває себе людиною, швидше – рептилією, вимушеною день і ніч стояти на варті своєї таємниці («Подібно Фаффнеру[[5]](#footnote-5), що стереже скарб оддалік людського ока, знемагав я біля свого золота; та серце моє не лежало до нього»). Сивий, самотній – таким предстає добрий Шлеміль перед нами наприкінці повісті. Та він знаходить в собі сили відмовитися від подальших диявольських послуг і, не дивлячись на всі умовляння біса, не підписує з ним договір про повний продаж душі.

Операції з дияволом зворотної сили не мають. Тінь вже ніколи не повернеться до свого господаря, та сам Петер воскрешає свою душу через служіння науці. Він вже ніколи не буде нормальною людиною, його життя – життя відлюдника, та все, що дають йому сили пекла, він перетворює і передає людству. На його гроші будують лікарню, він подорожує по всьому світу, вивчаючи природу. Його семимильні чоботи не знають втоми. Вільно переступаючи з одного континенту на іншій, дивакуватий Шлеміль перевлаштовує життя людей на краще.

І в змістовному, і у формальному плані новела успадковує «*Фауста» І.-В. Гете*. Але естетика Шаміссо набагато більш буденна. Безіменний біс, на відміну від Мефістофеля, нічого величного в собі не несе. Це скромний виконавець волі диявола, що нагадує, швидше, дрібного діловода, ніж інфернальну істоту. Біс довірчо розмовляє з своєю жертвою, філософствує, нікого при цьому не лякаючи і не повергаючи в трепет. Та і сам Шлеміль – особа більш скромна, ніж Фауст, не дивлячись на гіперболізовану картину його переміщень по земній поверхні.

*Баладистика* Шаміссо пронизана співчуттям і повагою до маленької людини, пасинка долі. Вона відрізняється досить глибоким реалістичним, і навіть публіцистичним змістом. Новела «**Жебрак і його пес»** (1829)розказує про долю бездомного, єдиною близькою істотою якого був його собака:

Хто голод і холод зі мною ділив

І хто завжди поряд зі мною жеврів?

Коли бушувала зима навкруги

Хто грів мене в пору страшної нудьги?

Хто більше, ніж рідні, мене полюбив,

І хто завжди горе зі мною ділив?[[6]](#footnote-6)

Та муніципалітет постановив винищити всіх бездомних собак в місті. І бродязі було запропоновано або виплатити неможливу для нього суму штрафу, або знищити кращого друга. Відправившись до річки топити собаку, людина не витримує і накладає руки на себе. Пес марно намагається врятувати його, і вмирає надалі на могилі свого хазяїна. Шамиссо-лірику ставлять в провину зайву мелодраматичність і сентиментальність. Та такі звинувачення не вірні, оскільки тон поетичного оповідання зовсім не слізний. Монолог жебрака виявляє собою грубувату промову нещасної, але суворої в своїх стражданнях людини. А *балада* «**Стара праля»** (1830) взагалі витримана в пастирському ключі. Розказуючи про долю жінки із народу, поет не виявляє жодних ознак сентиментальної жалості. Навпаки, життя трудівниці викликає у нього бажання повторити той же простий і ясний шлях:

Стоїть, схилившись над баддею,

Стара в дешевому чепці.

Вона біди зазнала вдосталь,

Та сили є іще в руці.

Її не згорбили страждання

Хоч вік її давно минув.

На ній тримався дім в порядку,

І Бог її не обминув.

У жінки-трудівниці були в житті не тільки злигодні. Любов, заміжжя, сім'я, діти, яких вона вивела на правильну дорогу, стали її відрадою. Та і нещастя вона переносила з гідністю, забуваючи про них, завдяки постійній і невсипущій праці і турбуванню про інших людей. Єдиною її відрадою в старості став красивий білий саван, який вона підготувала до власної смерті. Такий життєвий шлях здається поету єдино правильним:

І я хочу, коли хилиться

До смерті дні мої почнуть

Здійснити так, і не журиться

Від жалю, болю і отрут. [[7]](#footnote-7)

Носієм *народнопісенної* стихії вважається також **Вільгельм Мюллер (**Muller), автор циклів «**Прекрасна мірошничка»** (1820) і **«Зимова дорога»** (1823), які були покладені на музику *Ф. Шубертом*. Та якщо «Прекрасна мірошничка» відрізняється, загалом, життєрадісним, світлим настроєм, то «Зимова дорога», навіть, через епіграф («Чужим сюди я прийшов, чужим і йду») виділяється настроєм глибокого трагізму. Поет відчуває свою пісню зайвою, нікому не потрібною в цьому «замерзлому» світі. Фоном дії в «Прекрасній мірошничці» виступає літо, і поет жваво розмовляє із струмком, деревами і квітами. «Зимову дорогу» створено в атмосфері глибокої самотності і холоду. Дерева, що ще учора вели невимушену розмову з поетом, тепер стоять занурені в глибокий крижаний сон, струмок також затихнув під кригою, листя помертвіло і обпало. Старий шарманщик, замерзлий і голодний, утілює тепер alter ego поета:

Вже давно про щастя
Дід не ворожить,
Та стару шарманку,
Знай собі, крутить –

Гей, старий! Давай-но,
Разом утечем.
Ти крути шарманку, -
Буду слухачем...[[8]](#footnote-8)

Поетична мова Мюллера дуже близька до мови фольклорної лірики. Надалі їй віддавав почесті *Г. Гейне*, вважаючи Мюллера одним із самих *народних* німецьких поетів.

1. переклад наш [↑](#footnote-ref-1)
2. переклад наш [↑](#footnote-ref-2)
3. переклад наш [↑](#footnote-ref-3)
4. так пояснює значення прізвища сам автор в листі до брата Іполита від 17.03.1821 [↑](#footnote-ref-4)
5. Фаффнер в німецькому фольклорі – дракон, який охороняв золото Нібелунгів і був убитий Зігфридом [↑](#footnote-ref-5)
6. переклад наш [↑](#footnote-ref-6)
7. переклад наш [↑](#footnote-ref-7)
8. переклад наш [↑](#footnote-ref-8)