

силу и бодрость, несмотря на преклонный возраст. А бравый Лукашка погибает в самом начале своей службы. Таким образом Толстой указывает на то, какое мировосприятие в итоге поможет людям сохранить не только радость жизни, но и саму жизнь. Природа первична, человек вторичен, человек должен жить по её законам, а не перекраивать её по своим, и в этой связи одна фраза Ерочки вырастает до философичности притчи: «Фазана посадил, - прошептал старик, оглядываясь и надвигая себе на лицо шапку. – Мурло-то закрой: фазан, - он сердито махнул на Оленина и полез дальше, почти на четвереньках, - мурла человеческого не любит» [6, с. 150].

К сожалению, внутреннее обновление Оленина не принесло ему желанного счастья, возможного, скорее всего, лишь при условии преодоления оппозиции «свое – чужое» всеми людьми (вспомним о столь любимой Толстым еще с детских лет идее о «муравейных братьях», видимо, оказавшей большое влияние на мировоззрение писателя). Возлюбленная толстовского героя находится во власти указанной оппозиции, и гибель казаков при столкновении с горцами ясно обнаруживает это: «Казаков перебили, вот что... Уйди, постылый! – крикнула девка, топнула ногой и угрожающе подвинулась к нему. И такое отвращение, презрение и злоба выразились на лице её, что Оленин вдруг понял, что ему нечего надеяться...» [6, с. 213].

Итак, пейзажные зарисовки, а также отношение к миру природы являются одним из важнейших средств раскрытия авторской позиции и характеристики героев в повести Толстого «Казаки». Подводя итоги, хотелось бы сделать вывод и об особенностях поэтики пейзажа в анализируемом произведении. Дело в том, что картины природы в ней практически лишены цветообозначений или звукописи. На наш взгляд, это объясняется тем, что в творчестве Толстого важное место занимают философско-публицистические пейзажи. Как указывает В.А.Ковалев, «эти описания передают не только чувство восхищения природой, свойственное автору, но и его отношение к жизни, его идеал, в конечном счете — черты его мировоззрения» [1, с. 76]. В этом случае символические элементы картин природы практически отсутствуют, так как эмоциональное и идейное содержание пейзажных зарисовок эксплицируется непосредственно в тексте, а не уходит в подтекст.

Источники и литература

1. Ковалев В.А. Поэтика Льва Толстого. – М., 1983. – 176 с.
2. Немировская Л.З. Лев Толстой и проблемы гуманизма. – М., 1988. – 64с.
3. Никольский В.А. Природа и человек в русской литературе XIX века (50-60-е годы). – Калинин, 1973. – 226 с.
4. Миллер О.В. Кто прощался с немытой Россией, уезжая на Кавказ // Русская литература. – М., 2005. – № 3. – С. 217-220
5. Русские писатели. Биобиблиографический словарь. – М., 1990. – Т. 2. – С. 295-306
6. Толстой Л.Н. Повести и рассказы. – М., 1987. – 625 с.
7. Туниманов В.А. Война в повести Льва Толстого «Казаки» // Русская литература. – М., 2004. – № 4. – С. 127-133
8. Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. – М., 1971. – 526 с.
9. Янковский Ю.З. Человек и война в творчестве Л.Н.Толстого. – Киев, 1978. – 143 с.

Иванова Н.С.

МІФОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРАХ В.ШЕВЧУКА

Шевчукова картина світу являє собою дуже складну систему з її мікро- і макросвітами, які Л.Тарнашинська об'єднує в художню мікрогалактику. Тома *актуальною проблемою* є визначення структурних складових та прийомів даної художньої парадигми, що поглибить розуміння авторської концепції світосприйняття та відкріє перспективи міфопоетичного аналізу художніх творів.

„Художня мікрогалактика, витворена уявою письменника, – це не тільки якась реальна чи змодельована, досить локальна, умовно кажучи, „географічна“ територія, заселена тими чи тими вигаданими чи протипізованими героями з їх життєвським досвідом і колізіями, а й універсальна територіально-духовна мікрогалактика, що є своєрідною моделлю реального життя у його мистецьких образно-пластичних формах” [6; 93], – стверджує Л.Тарнашинська. Такий метод творення художньої мікрогалактики авторка зіставляє із фолкнерівським методом, завдяки якому знайомство з одним твором передбачає зазвичай і знайомство з іншим твором, певним їх циклом чи якоюсь окремою частиною.

У творах В.Шевчука чимало дослідників (М.Жулинський, Р.Корогодський, Я.Поліщук) спостерігають вплив барокової мистецької структури, передусім це універсальна картина світу. І вона подається у багатьох вимірах: географічно-територіальному, буттєво-реальному, духовно-ментальному та ірраціональному. Універсальним засобом, що дозволяє описати Всесвіт у міфопоетичній свідомості, є символіка. То ж *метою* даного дослідження є символічна інтерпретація, завдяки якій встановлюється зв'язок міфокомпонентів та смислів, що утворюють певний концепт, а історично-культурне навантаження символіки художнього твору визначає його місце у контексті як української літератури так і світової.

Символіка прози В.Шевчука досить багата і різноманітна, до неї належать природні явища, рукотворні речі, абстракції, геометричні фігури, кольори та інше. Разом вони сплітаються у певні ряди, а точніше, ланцюги, за допомогою котрих твориться власний шевчуківський світ, що, за словами критиків (О.Онишка, М.Рябчука, М.Павлишина) становлять „непомітний перехід від конкретних реалій життя до утаємниченос-

ті” [3]. Урочистість стилю, частота і багатозначність символів сприяє тому, що крім запозичення певних міфологем, фольклорних образів, біблійних алюзій, автор створює оригінальну міфологію. Тому у інтерпретації бере участь не лише розкодування, а й сама розповідь, тим самим утруднюючи її.

У теоретичному та практичному планах центральним базовим у художньому творі або, як його ще назвав Є.М. Мелетинський [4; 14], *rag excellence* є міф космогонічний, міф створення світу. Специфіка міфологічного зображення дійсності визначається тим фактом, що будь-який міф несе в собі істинну розповідь про космогонію і теогонію. Герой творів В.Шевчука має практичне завдання заволодіти цим світом, тобто сконструювати його таким чином, щоб відновити гармонійні відносини з ним. Упорядкування та гармонізація вимагає активної боротьби героя із хаосом. Отож, міфологічна модель світу будується за принципом опозиції. По суті, йдеться про так званий космогізований простір, у якому відбуваються події нежиттєподібного плану, а самі образи з рівня периферії переносяться на рівень світової осі. Це окрема не лише географічна, а й культурна територія. Розбиваючи систему символів, які реалізують себе у космогонічному міфі, на кореляційні пари, ми простежили лінійну двоплановість світостворення: вертикальну і горизонтальну.

То ж з’являється перша опозиція духовне – матеріальне, добро – зло, високе – низьке, вічне – минуше і т. д. Згідно вертикальної моделі Всесвіт складається з трьох світів: небесного, земного і підземно-підводного. При цьому позитивне, а від так духовне, знаходиться на небі, воно недосяжне, сакральне, його населяють добрі міфологічні персонажі (боги, їх сили та посланці).

Тарнашинська визначає основні принципи, на яких базується Шевчукова універсальна картина світу. Основним дослідниця вважає принцип висхідної лінії, „коли ціле твориться через часткове” [6; 100]. Це проявляється як на зовнішній архітектонічній побудові творів, так і на внутрішній. А універсалізація ситуацій, відбиваючи локальну місцевість житомирської околиці, проектує її в цілому на українське суспільство. Тому поділ світу по вертикалі уособлює порівняння героя до високого, духовного.

Ще одним виразним засобом є недеталізовані пейзажі, що на думку Миколи Рябчука мають „знаковий, умовно-метафоричний, аніж емпіричний характер” [4; 176]. Звідси випливає наступна ознака: територіальний простір у творах є реальним, і лише його межі окреслені творчою уявою письменника („Дім на горі”, „Стежка в траві”, „Камінна луна”, „Двоє на березі” та інші). Це дає змогу автору звести певні образи природи до окремої філософської категорії, синтетичного образу.

Іншим компонентом такої картини світу є космізм. Л.Тарнашинська наполягає на дуалізмі небо–земля, хоча й не відкидає існування духовного простору між небом і землею, який присутній у притчевій розповіді, де важливим є людина не в системі реалій, а в системі філософських координат. Тому центральним компонентом є людина, її душа як мікрокосм, яка є своєрідною точкою перетину двох світів і в якій почасти відбувається боротьба з хаосом. Відтак можна говорити про тричленну міфопоетичну модель світу, в котру влітається священний простір. Він виникає завдяки опозиції священне – профане, адже в міфі інкорпорується універсальна пракультура.

Досить багато творів В.О.Шевчука присвячено історії церкви та її діячам, в яких Господня гора ототожнюється з домом, храмом, градом Божим, раєм. Почасти християнська священна будівля має форму прямокутника і складається з чотирьох внутрішніх частин, що фактично символізує чотири сторони світу. У „Домі на горі” згадується лише кімната Галі, бабусі і бібліотека. Очевидно мала бути ще одна кімната, в якій жив Хлопець, а пізніше Оксана, котра досить ревностно переживала його повернення до дому. Ще одним підтвердженням цього є те, що з гори „розгортався красвид на всі чотири боки” [7; 178].

Проекція символу дім-храм з одного боку імітує певну трансцендентну точку, з якої все починається і все закінчується. Адже в мандри Хлопець вирушає з нього і в ньому вкінці кінців знаходить спокій, що з іншого боку вказує на імітацію раю. Тому можемо сказати, що вертикальну модель світу міфотворчості Шевчука доповнює горизонтальна.

Храм, церква, собор, монастир є первинними символами священного простору, і „він не тільки являє собою *imago mundi* (лат. картина світу, образ світу), а і є земною репродукцією однієї з моделей світу” [1; 44]. Символи такого плану являють собою певну понятійну систему, котра є згорнутою чи редукованою до одного елемента, що наділений статусом реального об’єкта. В них ступінь абстрактності домінує над ступенем матеріальної ознаки, що впливає на розуміння системи, яка стоїть за ним. Зміст таких символів є передбачуваним, хоч і не досить чітким. Тобто митець може користуватися уже готовими символами, вибираючи їх з створених культурних систем, і трансформувати їх чи створювати свої власні в межах всієї своєї творчості або окремого твору.

Можна перерахувати чимало творів В.Шевчука, в яких автор послуговується саме готовим символом церкви. Але є твори, в яких даний символ наділяється додатковим значенням. Так скажімо у повісті „У пащу Дракона” церква стає причиною, за ради якої герой вирушає у мандри, щоб зібрати на її відбудову гроші. Як уже зазначалося, героя впродовж подорожі супроводжують образ Богородиці, покровительки цієї церкви, і образ диякона, які є носіями міфологічної картини світу. Виходячи за межі локального простору, вони маркують тим самим всю просторову тканину твору. Крім того, сам герой у своїй подорожі зупиняється лише у монастирях.

У „Темній музиці сосон”, більш пізньому творі (2003 р.), цей символ-образ вбирає в себе усі попередньо розроблені автором значення. Тут він має підсумковий характер і стає універсальним авторським символом. З перших рядків роману В.Шевчук, розподібноючи дім і церкву, зводить їх в один цілий священний простір: „На щастя, в обійсті знайшлися надпливні підданими дошки, коли направляли дім і церкву” [8; 70]. Але їх тотожність зазначає устами одного з героїв: „Бо ця хата – монастир, а коли в ній побуває гола лю-

дина, оскверниться” [8, с.145].

Досить цікавим є те, що сам головний герой часто замислюється над значенням дому: „...його обійстя, подумав Теофіль, було не просто пристанищем для заблудлої душі, котра калялася, алей прихистком перед можливими вибійниками” [8, с.56]. З цього витікає інша паралель дім – фортеця: „Теофілеві дім не даремно був пристанищем колишнього жовніра, тут мав засоби для оборони. Перше, вікна легко зачинялися зсередини, для цього треба було відпустити накручені на кілочки шворки, засувки падали в пази й міцно отворачиняли. Було в стінах з кожного боку по обійниці, які звичайно зачинялися, при тому наглухо, дверцятами, також із середини... Отже, єдиним способом для напасників, щоб здобути дім, могло бути – підпалити його, але він був обмазаний рудою глиною, а дах стримів високо, хоча й тонтовий і для підпалу зручний” [8, с. 267-268].

Шукаючи місце усамітнення і каяття для свого героя, автор обирає для відокремлення такого локального місця, на відміну від попередніх творів, символ лісу: „ А далі там стояв грубий паркан лісу, і невідомо було: чи фортеця в ньому, чи поза ним” [8, с. 213]. Авторське бачення дому збігається з еліадівським квадратом вписаним в коло, що символізує святе місце і становить центр космосу. За формою він схожий на первісне поселення.

Натомість йому протиставляється інша фортеця: „В'язниця була справжньою фортецею, стояла на горбі, невисокому, але достатньому; довкола насипано вал, а по ньому йшов докрузи ний міцний паркан, внизу, напевно, викопано рова, бо до воріт вів місток, кодоли біля нього зів'яли, що підвісний. Паркан дерев'яний, але густо змазаний рудою глиною, через що фортеця, здавалося, як і дерева навкруги, пожовтіла; рудуватим було й поле, розкинене на всі чотири боки. Отже, доступитися засвітла до фортеці було годі” [8, с. 109]. Але завойовуючи цю церкву-фортецю, Теофіль, головний герой, стверджує, що „наше діло – не грабунок, а лад у церкві” [там же], і не дозволяє своїм гультям підпалювати хату. Адже коли заїхав отця Йоїля, той пояснює йому магічність числа сім, порівнював сім днів створення світу, сім днів надходження вод потопа, сім років служби Якова за Рахіль, сім добрих і худих корів, що приснилися Якову, сім світильників, побачених Іваном Богословом та сім разів кроплення, освячення дому.

Але повернімося до Теофілевого дому та лісу сосон, бо, як і сам герой помітив, „й ця хатина – сосна, бо з сосни зрубана” [8, с. 195-196]. Подається цікаве структурне порівняння: „...корона її і шум – голова пожильця його, сні й думки, що ніби сік, зроджуються у цьому скутому зусібіч просторі й женуть угору” [8, с. 196]. Тобто цей план вираження символу розкриває ланцюг дім-сосна-герой. У молитві, котра є своєрідним одкровенням, Теофіль зізнається: „Бо я наче дім, котрий руйнується помалу, і несила утримувати в ньому лад, вчасно знищуючи перші сліди руїни, адже саме цього року постукали в мої ворота передвісники старості” [8, с. 181]. Цю руйнацію дому і своєї душі герой починає відчувати з того моменту, коли прихистив у себе Терезу. Хоча Тереза наполягла на тому, щоб Теофіль побудував перегородку із заціпкою, змайстрував їй шафку, приборала у хаті, але ж вона зруйнувала його світ, створений ним самим. Відтак його світ поділився на дві половини: жіночу і чоловічу. Свій дім – образ сталості, спокою, поважних міркувань та розмислу, добродійного життя – він протиставляє метаморфозованому уявленню абсурду і хаосу – жінці.

Роман Валерія Шевчука „Темна музика сосон” побудовано на цілком не освоєному українською літературою історичному матеріалі. Йдеться в ньому про життя українського уніатства і події, які призвели до „чернечої війни”. Тому на перший погляд складається враження, що зовнішній світ є цілком реальним. Але між зовнішнім і внутрішнім світами розвиваються межі й утворюється цілком нова реальність, у якій сон чи візія є не менш, а може, й більш важливими за справжню подію. Використовуючи сновидіння, автор таким чином передає своє бачення світоустрою: „А в глибині проглядало рівне й нерудне синє плесо, але вже без вітрильників, бо мілке. І в тому озері лежали, бродили й пили різні лісові звірі, а ще далі, на горбі, виростало старе дерево, шириною в найбільшу башту, тріснуло пополювину, а на ньому витиналося три гілки, які ніби самі були деревами. А на самій верхівці ріс плід, що нагадував яйце, а може, й було то яйце, бо шкаралущу пробив гострим і довгим, як у журавля, дзьобом птах, навіть голову висунув і роздвільявся. Зліворуч вивисувалася гора, на якій стримів поруйнований замок, а все небо засипалося воронням, яке летіло до того замку й там щезало” [8, с. 263]. Очевидно, мова йде про світове дерево та два світи створені Богом: рай та за його подобою людський, і плід на дереві символізує акт гріхопадіння, мотив якого присутній у романі. А у протиставленні журавля і вороння закодована одвічна боротьба світлих і темних сил, котрі руйнують замки, домівки, а відтак і душі.

Ще у „Домі на горі” дерево автор ділить лише на довгу низку матерів і довгу низку батьків: „Постаті склали довгі лави, що були наче смужки гілля, – безконечне дерево, розгалужене навсібіч, з'єднувалося, розходилося, ніде не починалося і ніде не закінчувалося” [7, с. 65]. Очевидно, до кореляції символів дому і світового дерева спочатку відбулося накладання їх значень на символ родового дерева. Адже домом загишком, прихистком, куди завжди повертаються герої є дім батька і матері. Таким чином зіставляється триєдність їх будови: поділена на чоловічу та жіночу частини кімнати, дах, якого ніби немає, а замість нього чорна прірва, „з якої дивилося велике, хиже, схоже на котяче, око”. Ще одним фактом є те, що живуть у цьому домі троє різнопостасних: чоловік, жінка і кіт, „троє твердо розділених, але попри те дах мають спільний, а відтак і поєднані вже так, що поодиноці не могли б існувати, хоча й далекі поміж себе!” [8, с. 280].

І у цьому не менш складеному мікрокосмі теж відбувається боротьба. Не випадково Теофіль Білзор після відвідин трьох своїх побратимів пригадав як слова Аристотеля, що самотня людина – або дикий звір, або Бог, так і приказку „Самотою жити – чортів водити”. Найзапекліша битва хаосу з світопорядком відбувається як навколо героя, так і всередині нього. Відтак у В.О.Шевчука завжди „людина існує посередині в тому горнілі, що його складають вода, повітря, земля та вогонь” [7, с. 75]. Письменник підкреслює, що його

бачення будови світу носить центричний характер. І дивний Хлопець з гори, ще не усвідомлюючи своєї місії, дарує дівчині незвичайний подарунок – скляну кулю, в якій навіки запечатано золотисту, з розпростертими крильцями бджолу.

Бджола є важливим елементом естетики бароко і романтизму, основні тенденції яких поруч з модерністичними і складають творчу манеру письма В.Шевчука. Полісемія цього символу досить різнопланова: в українському фольклорі він виступає елементом світового дерева; у слов'ян-язичників це символ старанності і красномовства; у християнстві це любов і кохання, яке поєднує солод меду і гіркоту жала; у літературі – самопожертва, вічний неспокій заради інших [5]. До цього ряду варто додати ототожнення з самим героєм, який і сам зрозуміє, і успадкує істину – „Любов – це і є рух до спокою” [7, с. 74].

Аналізуючи людські взаємини і те, як люди знаходять свою другу половину, старий козопас Іван з'ясує, що „два тіла обертаються спершу хаотично, спершу цілий світ хаотичний: вибухи й виверження, неспокій і перетворення – це перший ступінь до світової гармонії. Вона з'являється пізніше, коли замість вибухів та вивержень приходить тиша й мир” [7, с. 73-74]. Світова гармонія можлива лише при дії „великої машини рівноваги”, яку не може збагнути звичайний розум. Зі згаданих творів викристалізовується образ світу, в якому межа між добром і злом нечітка, мерехтлива, в якому людина, іноді, стає жертвою згубних пристрастей, в якому є багато знаків, але мало значень, і провести чітку грань між добром і злом, праведним і грішним, правильним і неправильним, реальним і фантастичним практично неможливо. Сам автор не проводить цієї межі, не прагне проводити цієї межі, не прагне однозначної відповіді на ці одвічні питання людського життя. Але через протистояння в людині добра і зла відбувається її становлення як особистості, здатної робити свій висновок, свій вибір.

Головною ідеєю більшості творів В.Шевчука визначаємо гармонію людини з природою, уважне ставлення, любов до природи, чого і досягають герої. Природні образи-символи також відіграють важливу роль у розкритті міфологічного топосу. Досить часто письменник наділяє природу мовою і розумом: „...природа говорить з людьми, супроводжує їх дію, відбиває їхні думки і загадково показує в напрям надприродних світів” [3, с. 145]. Звернімо увагу на голос трави, який нашіптує козопасу його оповідання, що й виділилися в окрему частину роману під аналогічною назвою. Чи скажімо білий сік землі, що ним багате „все живе біля широкого вогнища заходу”, який перетворювався на сік трави, а потім на мед у бджіл та молоко у кіз. Ці спостереження за природою й складають підґрунтя містичного пізнання й науки наступним поколінням старого характерника. Наприклад, Іван Шевчук для себе, та й зокрема для кожного, створює такі собі заповіді: „Не стопчи даремно квітки, ...не зріж без потреби дерева, не вбий звіра, тобі недогідного, ані комахи. Хай пташка летить собі в небі – без неї порожне й глухе, хай вуж повзе собі по траві, а ящірка гріє боки на камені. Не заважай плодитися й розмножуватися великому живому світові” [7, с. 74]. Підкреслимо, що вуж та ящірка, представники земноводного світу, тобто „ті, що руйнують, не знають любові – це діти тямряви й ночі” [там же]. То ж тут маємо яскраву біблійну ремінісценцію. Згідно Біблії в образі вужа уособлюється диявол, а саме кінець.

Тому наскрізною ідеєю, що перейнята бароковою естетикою, можна вважати пізнання сенсу буття, побачити, відчути, естетично пережити добро і зло, світло й тінь, їх вічне протистояння, яке лежить в основі руху, динаміки поступу, допомагає оголити людську душу, художньо дослідити людську природу.

Як зазначив Марко Павлишин, топос у В.О.Шевчука – „це не просто...штампований загальник, а естетична структура будь-якого розміру (від індивідуального образу чи мотиву до оповіді), яка повторюється і може бути прочитана як носій різних аргументів” [3, с. 144]. Дослідник виділяє три типи топосів у спадщині письменника: міфологічні, релігійні та філософські, останні в свою чергу ділить на дві категорії – „ті, що тільки доповнюють загальну атмосферу серйозності й вдумливості, яка гармонізує з мітологічним тоном, і ті, які творять більш специфічно спрямовані аргументації” [3; 150]. Таке розчленування доводить, що просторову символіку не можна розглядати у звуженому ракурсі, при інтерпретуванні мають брати участь всі смислові компоненти, не можна відкидати й накладання символів чи смислових образів, і нарешті ці типи топосу вказують на складний шлях, що проходить його символ у своєму становленні аби стати універсальним і мати змогу одночасно належати до цих систем.

Отже, підсумуємо. Міфопоетична модель світу у творах В.Шевчука представлена у вертикальному і горизонтальному розрізах, які зводяться до єдиного локального топосу, своєрідного ядра. Це певний священний простір, що в залежності від ускладнення текстової структури художнього твору, може звужуватися до внутрішнього “Я” героя і розширюватися до великого географічного простору, в межах якого діє герой. Кодом у розумінні Шевчуківської картини світу є символіка. Саме міфо-символічний підхід до тлумачення тексту дає змогу у бінарній опозиції світобудови небесне – земне визначити священний простір, завдяки якому герой може набувати інших іпостасей: культурний герой, деміург, медіум і т.п..

Джерела та література

1. Элиаде М. Священное и мирское/ Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К.Грабовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
2. Мелетинский Э. Поэтика мифа. – М., 1976. – С.212.
3. Павлишин М. Канон та іконостас. – К.: Видавництво „Час”, 1997.– 447с.
4. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. – 1988. – №2. – С. 176.
5. Словник символів української культури / За заг. ред. В.П.Коцура, О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002. –260 с.

6. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.
7. Шевчук В. Дім на горі// Вибрані твори. – Київ, Видавництво художньої літератури „Дніпро”, 1989. – С. 17-446.
8. Шевчук В. Темна музика сосон // Темна музика сосон. Роман. Сад житейських думок, трудів і почуттів: автобіографічні записки. – К.: Акцент, 2003. – 448 с.

Сеттарова М.Д.

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ ИДЕАЛЫ Д. ДЕФО В РОМАНЕ «РОБИНЗОН КРУЗО»

Целью данной статьи является анализ произведения Д Дефо «Робинзон Крузо». Для достижения поставленной цели были выдвинуты следующие задачи:

- дать краткий анализ эпохи Просвещения.
- кратко проанализировать образы героев в произведении Дефо «Робинзон Крузо».

В первые десятилетия XVIII в.в. европейском искусстве господствующее положение занимает просветительство. Оно возникает на базе цельного мировоззрения – философии, эстетики, юриспруденции, морали, этики и т.д., порожденных острой классовой борьбой, борьбой между многовековым феодально-крепостническим укладом, с одной стороны, и молодым, в то время революционным буржуазным классом – с другой.

Просветители были в большинстве своем энциклопедически образованными людьми. Многие из них открыто выступали против феодального государства. Правительство преследовало их. Некоторые даже поплатились заключением в Бастилию (Вольтер, Дидро), были вынуждены эмигрировать в другие области страны (Вольтер, Шиллер, Даламбер), провели много лет на каторге (Шубарт). Однако они ни на один день не прекращали своей борьбы с дворянскими предрассудками и произволом властей.

Особую ненависть большинства писателей-просветителей вызывала католическая церковь – идеологический оплот феодализма. Выдающиеся просветители Франции и Англии остроумно, глубоко, дерзко разоблачали паразитизм и плутни духовенства (Вольтер, Руссо), а некоторые из них пришли к атеизму.

Просветители не видели (еще не могли видеть) своекорыстия представителей буржуазных классов. Наиболее радикальные из них учили, что после отмены крепостного права и устранения самодержавной монархической власти наступит вечное царство Свободы, Равенства, Братства, Гармонии в жизни людей.[с.9]

Просветители призывали на суд Разума все установления феодальной идеологии – мораль, религию, юриспруденцию, этику. И все, что не могло доказать разумности своего существования, должно было погибнуть. Феодальному вельможе и коронованному деспоту просветители противопоставляли «естественного человека».[с.10] Идея самоценности человеческой личности, лозунг – никаких отличий, кроме добродетелей и талантов – имели в то время огромное значение; они революционизировали сознание общества.

Особенности развития просветительской литературы и искусства Англии XVIII в. объясняются спецификой ее исторического развития. Буржуазная революция совершилась здесь еще в XVII столетия. Поэтому английское Просвещение развивается в условиях уже победившего буржуазного строя. Однако это не означает, что в Англии просветителям не приходилось бороться с пережитками феодализма: феодальные элементы были еще очень сильны, и это объясняется половинчатой, компромиссной позицией, которую английские буржуа заняли в своей революции.

Периодизация литературы английского Просвещения может быть предложена следующая: первый период (1688 - 1730) – просветительская эстетическая мысль еще только набирает силу. Второй период (1730 - 1750) –

Величайший расцвет художественной литературы Просвещения. Третий период (1750 - 1780) – расцвет сентиментализма. К концу третьего периода наступает кризис просветительской идеологии, приведший к упадку просветительскую литературу и искусство.

Несмотря на то, что в целом английское Просвещение отличается более умеренным характером, чем французское (или даже немецкое), поскольку оно развивается в условиях уже победившего буржуазного строя, все же на протяжении всего XVIII в так называемое критическое крыло английских просветителей резко выступает не только против феодальных пережитков и против религиозного ханжества, лицемерия пуритан, против вопиющих социальных бедствий, порожденных капитализмом, даже на том раннем этапе его развития. К критическому крылу английского Просвещения на первом этапе следует отнести поэта Попа и романиста Дефо.

Еще в период господства поэзии А. Попа и его последователей (10-е годы XVIII в) на литературной арене выступает первый романист английского просвещения – Даниэль Дефо. Подлинный сын своего времени, Д. Дефо принимал активное участие в борьбе политических партий, издавал журнал и создавал романы и памфлеты; он прожил бурную жизнь: находился в тюрьме, стоял у позорного столба, приобрел всенародный почет и любовь, разорился, испытал все ужасы и страдания нищеты и бесприютной старости. Человек действия, страстный, решительный, волевой, Дефо отразил в своем творчестве подъем английского буржуазного общества, «экзотику» больших географических открытий в начальный период колонизации, когда деятели буржуазного класса были еще окружены героическим ореолом.

В своей концепции человека Дефо исходит из просветительского представления о его доброй природе,