

Анатолій ГРАДОВСЬКИЙ

Максим ГАЛУШКО

**ПРОЦЕДУРА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ  
ЯК ОБ'ЄКТ УПРАВЛІННЯ**

Навчально-методичний посібник

Черкаси – 2014

УДК 378:82  
ББК 74:84  
Г 75

Рецензенти:

**Жила С.О.** – доктор педагогічних наук, професор Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка, завідувач кафедри української мови і літератури

**Киченко О.С.** – доктор філологічних наук, професор Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького, кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання

Г 75

Градовський А.В., Галушко М.В. Процедура аналізу художнього тексту як об'єкт управління: Навч.-метод. посібник. – Черкаси, 2014. – 260 с.

У посібнику визначаються управлінські стратегії процедури аналізу художнього тексту у системі професійної підготовки майбутніх учителів словесників.

Навчально-методичний посібник укладений із урахуванням вимог навчальних програм курсу «Історія зарубіжної літератури» та шкільної програми «Світова література».

Запропоновано лекційний матеріал та методичні поради до практичних занять.

Видання адресується вчителям-словесникам, викладачам, аспірантам і студентам філологічних факультетів.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Черкаського національного університету  
імені Богдана Хмельницького  
(протокол № 7 від 17 червня 2014 р.)*

ISBN

© А.В. Градовський, М.В. Галушко, 2014

## ЗМІСТ

Текст як фізична форма художнього твору (замість передмови) .....	5
Варіативність інформаційних взаємодій читача з художнім текстом .....	10
Процедура аналізу художнього тексту у структурі навчальних занять .....	19
Технологія ситуативного моделювання у процесі вивчення драми В. Шекспіра «Гамлет» .....	24
Застосування методу «Коло ідей» під час процедури аналізу барокового світосприйняття та естетики у творчості Кальдерона .....	48
Лекція з вивчення балади Й.-В. Гете «Вільшаний король» .....	70
Форма роботи «За круглим столом» у процесі вивчення поеми Гете «Фауст» .....	87

Елементи кооперативного навчання у процесі вивчення творчості Байрона	108
Прийом «мікрофон» під час вивчення теми: у поетичній майстерні О. Пушкіна	127
Метод «спільного проекту» під час вивчення творчості М. Лермонтова	153
Технологія опрацювання дискусійних питань на прикладі вивчення теми «Філософія влади грошей у повісті О. де Бальзака «Гобсек»	183
Інтерактивні технології колективно-групового навчання у процесі вивчення творчості Гамсуна	196
Ефективність методу роботи з малими групами «Пошук інформації» на прикладі вивчення роману У. Еко «Ім'я троянди»	238

## ТЕКСТ ЯК ФІЗИЧНА ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ)

Сприйняття і осмислення твору мистецтва як цілісності завжди було особливо значущим. Таке ж ставлення сучасної людини і до світу, що її оточує. Все це має ціннісний, життєвий сенс, адже для читача ХХІ ст. важливо усвідомлювати взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ дійсності.

Загальновідомо, що мистецтво спрямоване на емоційне відчуття і відтворення цілісності життя, адже у творі чітко реалізується загальний принцип мистецтва: відтворення цілісності світу, людської життєдіяльності у скінченній і завершеній естетичній єдності художнього цілого.

І справді, у літературному тексті знаходить відбиток еволюція людини, художньої свідомості, відображення цінностей, умов життя, супутні цьому зміни у світі та людині. Він пропонує читачеві певну частину, зріз безперервної історії людства. Для викладача літератури, що зацікавлено працює з художнім текстом, вникає у смисли і натяки, залишені автором, існує тут лише одне питання: як же досягти повноцінної передачі учневі розуміння художнього світу, авторського задуму тощо?

Художній твір, фізична форма якого – текст, може бути далеко не однорідним за способом висловлювання, за елементами, прийомам організації, проте утворює монолітну єдність, яку здійснює авторська думка.

Він відрізняється від інших видів тексту насамперед тим, що серед іншого має естетичний зміст,

несе естетичну інформацію. Також він містить емоційний заряд, який має вплив на читачів.

Лінгвісти відзначають і таку властивість художнього тексту як одиниці інформації: його «абсолютну антропоцентричність», тобто зосередженість на зображенні і вираженні людини. Слово тут завжди полісемічне, допускає варіативність його осмислення.

Складне і неоднозначне явище – художній текст – ставить перед підготовкою учителя світової літератури ряд завдань, які не можуть бути вирішені лише у літературознавчому та методичному аспектах. Звісно, літературознавцями вибудовано й апробовано досвід аналізу художнього тексту. Методика викладання літератури виробила підходи, методи і прийоми вивчення художнього тексту, освоєння авторського задуму, аналізу у творі рівнів інформаційного, естетичного, дидактичного, філософського тощо.

Втім цього не достатньо для успішної шкільної практики викладання. На допомогу викладачу ВНЗ, що займається професійною підготовкою майбутніх учителів світової літератури, автори залучають знання принципів, методів, організаційних форм і технологічних прийомів керування навчальним процесом, що спрямоване на професійне становлення молодих фахівців і підвищення якості вищої освіти.

У подальшому, запропонована модель управління розвитком майбутніх учителів світової літератури, дозволить їм спиратися на набутий досвід у професійній діяльності та на так звану управлінську культуру. Це – знання принципів, методів, організаційних форм і технологічних прийомів керування навчальним процесом, що спрямоване на професійне становлення майбутніх фахівців і підвищення якості вищої освіти.

У роботі з художнім текстом викладач, окрім дидактичних, має дотримуватися таких принципів управління, як: адаптованість, прогностичність, орієнтація на розвиток креативних здібностей особистості, демократичність, особистісно-орієнтована спрямованість, індивідуальний підхід, гнучкість і мобільність.

Вимога шкільної програми з предмета «Світова література» долучати учнів до здобутків світової літератури і культури, розвитку творчої особистості (читача), формування у неї гуманістичного світогляду, високої моралі, естетичних смаків, а також якостей громадянина України, який усвідомлює свою належність до світової спільноти, вимагає вирішення у роботі з художнім текстом таких завдань:

- проектування навчального процесу на сучасних світоглядних та ціннісних засадах;
- формування і розвиток визначених програмою компетентностей;
- спрямованість навчання студентів на практичне засвоєння знань та індивідуальні здібності, нахили тощо;
- упровадження інформаційно-комунікативних технологій у навчальний процес;
- продуктивне творче співробітництво вчителя й учнів;
- реалізація у роботі з художнім текстом парадигми безперервного професійного розвитку студента;
- створення умов для прояву студентами ентузіазму, зацікавленості, активної індивідуальної та групової роботи.

Ефективність управління навчальним процесом обумовлена тим, як викладач володіє методами навчання, що стимулюють творчість, самостійне мислення, креативність, нестандартне розв'язання навчальних проблем; орієнтується на особистість

студента, його індивідуальність, здібності і можливості; має теоретичні і практичні знання із теорії управління освітою; виявляє потребу до самовдосконалення, відхід від стереотипів; підводить студента до успіху і свободи дій. Реалізуються ці завдання через послідовність управлінських дій і поступовість їхнього розв'язання.

Загалом, керування процесом навчання передбачає створення умов для прояву інтересів усіх учасників навчального процесу; вироблення загальних цілей; створення сприятливого клімату в ході занять; свободи вибору і ситуації успіху в навчальній діяльності; проведення рефлексії управлінських дій.

Робота над художнім текстом як об'єкт управління – це мобілізація умінь і навичок організації і керівництва навчання; збагачення дидактичного досвіду (форм, методів і прийомів роботи з художнім твором); створення умов професійного становлення студента: укладання словника-символів, -образів, експерименту, експертної оцінки, конференції, симпозіуму, гуртка початківців-літературознавців тощо; принципи варіативності і проблемності у визначенні змісту і структури роботи над окремими художніми текстами, відбір та аргументація вибору форм, методів і прийомів; пошук та аналіз джерельної бази, підручників і навчальних посібників, що сприяє ефективній організації роботи з текстом тощо.

Для педагогічної діяльності дуже важливим є принцип передачі викладацького досвіду. Іншими словами, чим різноманітніший і варіативніший є урок літератури, тим кращою буде підготовленість студента до виконання управлінських функцій і професійних повноважень, духовного розвитку і педагогічної майстерності, креативних якостей, що позитивно впливають на організацію, реалізацію і досягнення



позитивних результатів у навчальному процесі в умовах загальноосвітньої школи.

Попри складність однозначно і зразу ж ефективно внести управлінський аспект у роботу з художнім текстом, на переконання авторів, існуючі підходи і методи у методиці викладання літератури потребують перегляду та ситуативної переакцентації, чим і обґрунтовано актуальність навчального посібника.

Мета книги – віднайти у рутинній для словесника праці з художнім текстом особливі важелі для більш ефективного освоєння майбутніми вчителями світової літератури досвіду управління роботою учня з літературним твором.

## ВАРІАТИВНІСТЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ ВЗАЄМОДІЙ ЧИТАЧА З ХУДОЖНІМ ТЕКСТОМ

Вивчення художнього тексту несе значне навантаження і відповідальність на викладача, що займається професійною підготовкою майбутніх учителів світової літератури у першу чергу з огляду на його специфіку.

Розроблені методистами цілі системи класифікацій методів і прийомів красномовно свідчать про різноманітність аспектів вивчення художнього тексту і множинність планів його інтерпретації.

Метод чи прийом, який було обрано вчителем для навчального процесу, у кожному конкретному випадку проходить 4 стадії «визрівання».

Перший теоретичний рівень. Учитель визначається з цілями і змістом обраного методу, визначає його місце і роль у вивченні твору, узгоджує його використання з усіма компонентами уроку.

Другий етап. Відбувається уточнення запланованого методу чи прийому згідно потребам аудиторії, яка буде працювати з ним. Адже без аналізу і врахування навчальних потреб кожного учителя не зможе прийняти виваженого управлінського рішення.

Третя стадія – планування, деталізація та «вживання» методу та прийому у цілісну систему навчальних дій, що передують і слідує за ним у поурочному конспекті.

Четвертий рівень. Це – практична реалізація запланованого методу чи прийому у межах конкретної теми і визначення його ефективності.

На сучасному етапі окремі методики напряму пов'язані з менеджментом освіти, а точніше – управлінням процесом навчання.

Наприклад, інтерактивне навчання – це, насамперед, діалогове навчання, під час якого здійснюється взаємодія вчителя та учня. Інтерактив – це спеціальна форма організації пізнавальної діяльності, одним із завдань якої є створення комфортних умов для навчання, коли кожен учасник процесу відчуває свою інтелектуальну спроможність. Суть у тому, що процес відбувається за умови постійної активної взаємодії всіх учнів.

Науковець О. Пошетун пропонує класифікацію інтерактивних технологій навчання і виділяє чотири групи залежно від мети уроку та форм організації навчальної діяльності учнів:

- Інтерактивні технології кооперативного навчання.

- Інтерактивні технології колективно-групового навчання.

- Технології ситуативного моделювання.

- Технології опрацювання дискусійних питань.

Інтерактивні технології кооперативного навчання:

- робота в парах (обговорення короткого тексту; інтерв'ю чи визначення ставлення партнера до конкретного навчального матеріалу; формулювання підсумку, узагальнення; підготовка запитань до вчителя чи учнів; аналіз проблеми, порівняння, опротестування, підготовка відповідей на запитання);

- ротаційні, або змінювані трійки (зміни у складі трійок: учні по одному переходять у склад інших трійок);

- два-чотири – всі разом (пошук згоди у парі учнів щодо відповіді на запитання і заміни у парах для подальшої роботи);

- карусель (рух учнів по колу, коли кожен з учасників зовнішнього кола має змогу обговорити дискусійне питання з учнями внутрішнього кола);

- робота в малих групах (визначаються ролі для учнів, до прикладу: спікер, секретар, посередник, доповідач тощо):

- «діалог» – пошук узгодженого рішення;

- «синтез думок» – опрацювання і пошук рішень кожною із груп;

- «спільний проект» – групи вивчають різні аспекти проблеми;

- «пошук інформації» – командний пошук інформації, відповіді на запитання;

- «коло ідей» – розв'язання суперечливого питання у групах;

- акваріум (робота малої групи над проблемним запитанням протікає перед рештою учнів, що дає змогу в кінці дискусії обговорити якість узагальнень і висновків, діяльність та активність учасників малої групи);

Інтерактивні технології колективно-групового навчання:

- обговорення проблеми у загальному колі (парти вибудовуються у «круглий стіл»);

- мікрофон (передача предмета і права висловитися за темою дискусії);

- незакінчені речення (формулювання узагальнень за запропонованою формулою, до прикладу: «Ця інформація дозволяє нам зробити висновок, що...» тощо);

- мозковий штурм, чи атака (збір якомога більше ідей щодо проблеми);

- навчаючись – учусь, «Броунівський рух» (вивчення блоку інформації і передача його іншому учневі);

- ажурна пилка (робота учнів у групах після опанування індивідуальних завдань);

- аналіз ситуації, кейс-метод (виконаний за прийнятим алгоритмом пошук вирішення неоднозначного прикладу, ситуації);

- вирішення проблем (колективний пошук одного з декількох варіантів виходу з життєвої ситуації);

- дерево рішень (алгоритм прийняття складних рішень).

Технології ситуативного моделювання:

- симуляції або імітаційні ігри;

- спрощене судове слухання;

- громадські слухання;

- розігрування ситуації за ролями («Рольова гра», «Програвання сценки», «Драматизація»).

Технології опрацювання дискусійних питань:

- метод ПРЕС;

- займи позицію;

- зміни позицію;

- неперервна шкала думок;

- дискусія у стилі телевізійного ток-шоу;

- оцінювальна дискусія;

- дебати тощо.

Пізнавальний інтерес – один із важливих мотивів навчання школярів. Він за умов правильної організації навчальної діяльності учнів та системності впливає на розвиток дитини. Тільки вміле планування і різноманіття інтерактивних методів дає можливість підвищити ефективність навчання. Використання пізнавального інтересу учнів можливе завдяки спеціально побудованим завданням і часто включає проблемність.

Проблемне навчання – організація навчального процесу, що передбачає створення проблемної ситуації та активну самостійну діяльність учнів у її розв'язанні. Застосування принципу проблемності активізує самостійну інтелектуальну діяльність учнів і стає поштовхом для розвитку мислення, реалізації його творчого потенціалу. Проблемне питання завжди містить тезу та антитезу. Найбільш поширеною є робота в парах та групах під час розв'язання проблемних завдань. Групові форми навчання дають змогу диференціювати та індивідуалізувати процес навчання, формують внутрішню мотивацію до активного сприйняття та передачі інформації. Сприяють формуванню комунікативних якостей учнів, активізують розумову діяльність.

Мультимедійні технології – нові виклики і надбання для словесника. Вони дозволяють збільшити насиченість уроку, економити час, покращити взаємодію, діалог із класом, оновити естетику заняття. Інформаційні технології завжди підвищують ефективність засвоєння матеріалу, адже вона дуже залежить від його візуалізації. Учні люблять працювати з ілюстраціями, слухати музику, заповнювати таблиці чи схеми, аналізувати уривки з фільмів. Через презентацію вони краще сприймають складні теоретичні поняття, тому що акцент робиться на яскравості графіки й анімаціях.

Окремо стоять, але не менш затребувані на уроках технології креативного мислення. Творчий аспект у роботі з художнім текстом – чи не найбільший стимул і натхнення. Вони сприяють:

- розвитку творчих здібностей учнів;
- формуванню здатності відмови від шаблонності;
- застосуванню здобутої інформації у власному житті;
- бажанню сприймати та створювати нове.

Ще у методиці розробляється система уроків з ігровим компонентом.

Урок-гра – це форма навчального заняття, на якому засвоєння учнями нового матеріалу під керівництвом учителя опосередковується їхньою ігровою взаємодією, яка регулюється певними встановленими правилами.

Мета уроку-гри – отримання учнями в ігровій формі знань, їхнє закріплення і творче використання, набуття досвіду самостійної пізнавальної діяльності, спілкування та взаємодії.

Структуру дидактичної гри утворюють два відносно самостійні елементи – гра і навчання. Конкретна навчальна мета, поставлена вчителем й опосередкована ігровими діями та операціями, легко сприймається та осмислюється учнями. Навчальні завдання у грі опосередковуються ігровою ситуацією.

Педагогічні можливості уроку-гри:

- сприяє підвищенню якості знань учнів, розвиває пізнавальні інтереси та здібності;
- стимулює інтерес дітей до навчального матеріалу, підвищує їхню працездатність, знижує втому;
- створює специфічну емоційну атмосферу зацікавлення й естетичного задоволення;
- запобігає догматизму і шаблонності в навчальному процесі;

- сприяє формуванню в учнів колективістських якостей, організаторських умінь та навичок, здатності правильно оцінювати власні вчинки та результати діяльності команди;

- розвиває індивідуальні здібності й задатки дітей;  
- дає змогу вчителю зблизитися із своїми вихованцями, залучити до активної діяльності сором'язливих, невпевнених учнів.

Психолого-педагогічні та методичні умови проведення уроку-гри:

- колективний характер діяльності школярів (залучення безпосередніх учасників гри і глядачів);

- актуальність теми та змісту гри, їх відповідність психолого-віковим, інтелектуальним особливостям та естетичним інтересам учнів;

- педагогічний принцип розподілу завдань гри, з урахуванням здібностей, інтересів та бажання школярів. Участь в уроці-грі має сприяти вихованню нових якостей особистості, розкриттю її можливостей і самопізнанню;

- сприйняття учнями гри як серйозної розумової праці, яка потребує певного рівня знань, оволодіння уміннями та навичками, працьовитості, винахідливості та здатності долати перешкоди;

- урізноманітнення видів дидактичних ігор, яке дасть змогу зберегти елемент новизни, несподіванки, ігрового запалу;

- ускладнення ігрових завдань відповідно до зростання інтелектуальних можливостей та віку школярів.

Автори посібника «Технологія сучасного уроку» виділяють:

- рольові дидактичні ігри, наприклад, відтворення певної ділянки соціальної дійсності та передбачає умовне відтворення діяльності людей різних професій: журналістів, учених, екскурсоводів, режисерів,



сценаристів, акторів, музикантів, художників, архіваріусів, істориків, суддів, прокурорів, адвокатів тощо. Види ігор: «Науковий семінар (симпозіум)», «Інтерв'ю», «Прес-конференція», «Ток-шоу», «Суд над літературним героєм», «Читацька конференція», «Засідання редакційної колегії журналу», «Літературно-музичний салон», «Літературна вітальня», «Кафе «Дев'ять муз», «Заочна екскурсія», «Експедиція», «Подорож на батьківщину письменника», «Стежками літературних героїв», «Анумо, створимо музей» тощо.

- ігри-драматизації, що проходять за наперед написаним сценарієм, значно обмежує свободу поведінки її учасників. Приклади ігор: «Автор очима літературних героїв своїх книг», «Письменницька сповідь», «У країні Літературії», «У кают-компанії літературних капітанів», «Детективне агентство Шерлока Холмса», «Увесь світ – театр» тощо.

- змагальні ігри (командні та ігри на індивідуальну першість). Види ігор: використання ігрових моделей телевізійних шоу: «Літературний КВК», «Що? Де? Коли?», «Щасливий випадок», «Брейн-ринг», «Мозковий штурм» тощо.

Проектна технологія. Суть методу проектів полягає в досягненні дидактичної мети через детальну розробку навчальної проблеми, яка повинна завершитись реальним результатом (проектом). Проект: відеофільм, стіннівка, альбом, доповідь, комп'ютерна презентація.

Метод проектів передбачає виконання індивідуальної роботи, у парах, групах. Завдання можуть бути дослідницькими, творчими, рольовими, інформаційними, прикладними.

Проектна технологія спонукає до:

- розв'язання учнями проблем;
- знаходження шляхів її вирішення;

- виконання творчих проектів;
- розвитку творчої думки та навичок роботи з різноманітними джерелами інформації;
- вміння орієнтуватися в інформаційному просторі;
- формування навичок креативного мислення;
- творчої самореалізації тощо.

## ПРОЦЕДУРА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ У СТРУКТУРІ НАВЧАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ

Вивчення художнього тексту на уроці літератури – провідна ідея методистів і вимога чинних навчальних програм. Втім виконання цієї задачі лежить на словеснику: і як організація навчального процесу, і як варіативність вибору методу та прийому навчання.

Нові методи, прийоми, інноваційні методики, безліч інтегрованих форм навчання заповнюють, відповідно до цілей професійної підготовки майбутніх словесників, навчальний інформаційний простір.

Виховання особистості, що здатна до самоосвіти і саморозвитку, уміє використовувати набуті знання та вміння для творчого розв'язання проблем, критично мислити, опрацьовувати різноманітну інформацію, прагне змінити на краще своє життя і життя своєї країни – пріоритетна задача вищої школи.

Зрозуміло, що не всі орієнтовані на студентську аудиторію завдання і запитання, методи і прийоми можуть бути застосовані на уроках світової літератури у загальноосвітній школі.

Існує така ж особливість управління роботою з художнім текстом, адже навіть вивчення твору зі шкільної програми у ВНЗ виходить на рівні наукового пошуку і дискусії, чого у школі досягнути досить складно.

Викладач, що здійснює професійну підготовку майбутніх учителів світової літератури, працює у межах складної системи взаємозв'язків моделей педагогічного процесу ВНЗ та школи, адже кінцева мета навчання полягає у формуванні компетентного фахівця.

Отже, які професійні завдання будуть стояти перед майбутнім словесником? Це питання турбує викладача, що здійснює професійну підготовку майбутнього учителя світової літератури.

Звісно, це – вплив художнього тексту на учня, його естетичне та комунікативне виховання.

Ці питання на сьогоднішній день більшою чи меншою мірою знайшли досить широке висвітлення у фаховій літературі.

На сучасному етапі для досягнення головної мети вивчення предмета здатність учителя бути фасилітатором, організовувати, консультувати і через партнерство відкривати учневі синергетико-аксіологічно-акмеологічний простір – є провідною у здійсненні перетворення учня із об'єкта навчання у його суб'єкт, активну, дієву особу, адаптовану до життя і життєвого успіху. А навчити бути дієспроможним можна тільки через дієвий досвід, який компетентний читач розпізнає у художньому тексті, відтворить та інтерпретує під час аналізу літературного зразка й усвідомить через власну творчість.

Мета запропонованих у посібнику фрагментів занять – показати не статичний літературний текст, а ввести взаємодію читача з ним, тобто дати можливість студенту знайти свою мотивацію і підходи для роботи з ним.

Провести не лише аналіз засобів художньої образності, авторської думки, проблематики, композиції, характерів головних і другорядних персонажів, а розкрити тональність та інші характеристики тексту: його потенціал, динаміку тощо.

Одна з проблем, яку намагається вирішити урок – це підвищення ступеню здатності сприйняття учнем художнього тексту, розвиток, а якщо потрібно, і реанімація читацьких навичок засобами літератури,

інших мистецтв та спланованої, прогнозованої діяльності вчителя.

Учитель виконує нову роль – провідника тексту до учня, пробні кроки юного читача з метою аналізу тексту, образів та смислів.

Досить часто учитель стикається з двома проблемами у своїй роботі: закоханий у художній текст, ускладнюючи аналіз його, він забуває перенести життєві переживання і досвід учню; багато разів опрацювавши той самий твір, забуває, що його учні лише вперше зустрічаються з його особливим художнім світом і авторською позицією. Цього намагаємося уникнути у роботі з художнім текстом.

Одним із шляхів вирішення цієї проблеми може бути створення на уроці ситуації подиву, інтелектуального або емоційного шоку, у впровадженні провокації, епатажу, катарсису як прийомів, спрямованих на збудження особистісної активності об'єкта навчання.

Провокація – дія або низка дій з метою викликати зустрічну дію, ряд взаємопов'язаних дій, що дозволяє визначити ступінь сприйняття об'єктом навчання «подразників», кваліфікувати рівень чуттєвості до наданої інформації. Передбачається застосування на уроці провокуючих фактів, відомостей із метою збудження читацького інтересу, особистісної зацікавленості матеріалом, підготувати учня до первісного сприйняття художнього тексту.

Епатаж – навмисно шокуюча поведінка, що виходить за межі усталеної.

Він характерний мистецькому простору взагалі і може сприйматися на ігровому рівні, що дозволяє творити додатковий соціокультурний, літературний простір.

Катарсис – глибоке переживання під час роботи з художнім текстом, спрямоване на емпатійне сприйняття твору і подальшу його інтерпретацію.

Навчальне заняття такого типу має мету перебороти естетичну байдужість дитини, спонукати її «впустити» у себе художній текст, пробудити уяву, збудити «внутрішнє бачення» твору через особистісні асоціативні паралелі і сформувані креативне сприйняття запропонованого матеріалу.

Виходячи з особливостей навчального матеріалу та учнівської аудиторії, вчитель планує і визначає конкретні методи і прийоми опрацювання художнього тексту, яке може відбуватися на різних етапах уроку: перевірки домашнього завдання, вивчення нового матеріалу, закріплення, систематизації та узагальнення знань.

Важливим для керування процедурою аналізу художнього тексту є також контрольоване «нагромадження» взаємозв'язків цього твору з іншими творами, видами мистецтва тощо. Це може характеризувати заключні, так звані підсумкові заняття, чи на етапі узагальнення на уроках, чи під час виконання домашнього завдання.

Отже, сьогодення вимагає від учителя літератури бути сучасним, шукати нові форми й методи викладання, працювати у контексті інноваційного розвитку сучасної школи. Для того, щоб вирішити завдання, що стоять сьогодні перед освітою, майбутньому учителеві світової літератури необхідно володіти сучасними навчальними технологіями.

# ТЕХНОЛОГІЯ СИТУАТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДРАМИ В. ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ»

Тема: Драма «Гамлет» як відображення британської ренесансної дійсності.

Мета: проаналізувати коло філософських і етичних питань у трагедії «Гамлет», образ головного героя.

## Література

1. Алексеев М., Жирмунский В., Мокульский С. История зарубежной литературы. Средние века. Возрождение: Учеб. для филол. спец, вузов. – М., Высшая школа, 1978. – 654 с.
2. Андреев Л., Косиков Г., Пахарьян Н. и др. Зарубежная литература второго тысячелетия: Учебное пособие / Под ред. Л. Андреева, М: Высшая школа, 2001. – 235 с.
3. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: Лит. комментарий. – М.: Просвещение, 1986. – 123 с.
4. Берджесс Э. Уильям Шекспир: Гений и его эпоха. – М.: Терра, 2001. – 326 с.
5. Соколянский М. Перечитывая Шекспира: Работы разных лет. – Одесса: АстроПринт, 2000. – 294 с.

Вступне слово викладача. В історії мистецтва немає іншого прикладу такої стійкої і тривалої популярності п'єси, ніж популярність шекспірівської драми. Понад чотириста років ця трагедія ставиться на сценах театрів усього світу. І кожне покоління, люди різних національностей шукають у ній відповіді на питання, що їх турбують.

Секрет такого постійного інтересу до трагедії у філософській глибині і гуманістичній насназі цього твору, у майстерності Шекспіра-драматурга, який втілює загальнолюдські проблеми у художніх образах.

Ця трагедія є тематично і проблемно багатогранною. Величезне коло філософських і етичних питань переплітається у трагедії з питаннями суспільними і політичними, що характеризують неповторну дійсність XVI і XVII ст.

Вивчення трагедії В. Шекспіра «Гамлет» може передбачати виконання таких завдань:

- проаналізувати пізнє Відродження як явище у світовій культурі та його відображення у літературному процесі Англії кінця XVI і початку XVII ст.;

- охарактеризувати злам ідеалів англійського Відродження у трагедії «Гамлета»;

- визначити місце трагедії у Шекспірівському театрі як енциклопедії людських характерів, почуттів і пристрастей;

- аналіз проблематики трагедії В. Шекспіра «Гамлет»;

- сутність духовних шукань героїв трагедії.

На практичному занятті варто проаналізувати філософсько-етичну проблематику трагедії В. Шекспіра «Гамлет» як прояв рис пізнього Відродження (межа XVI-XVII ст.) і особливостей розвитку літератури в реаліях монархічної Британії цього періоду.

Драма «Гамлет» як відображення британської ренесансної дійсності

Доба Відродження виробила нове гуманістичне світобачення, тобто людинолюбство, яке вступило у боротьбу з середньовічним феодализмом та теоцентризмом, де все було звернено до Бога і феодала-сеньйора (сюзерена) і їхньої ієрархічно вибудованої необмеженої земної влади.

Опираючись на античний антропоцентризм та християнське людинолюбство і розуміння місця і ролі



людини на землі, закладених як у Біблійних сюжетах, так і в наслідуванні античних діячів, філософів, письменників, виходячи із захоплення людиною, її красою та здібностями, переконаністю у здатність людини до безмежного духовного збагачення та вдосконалення, доба Відродження прославляла людину як найдосконаліший витвір Господа і природи, утверджувала її право на земне щастя й радощі, право вільно досліджувати світ, природу і розкривати їх таємниці, щоб оволодіти ними, право на вільну думку та пошук у всіх сферах життя.

Чи не найкраще висловив цей захват людиною автор «Гамлета»:

*«...Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою – до божества! Окраса всесвіту! Найдовершеніше з усіх створінь!...».* (Тут і далі переклад Л. Гребінки)

Прекрасне і довершене все у цій людині – і тіло, і душа.

Високі моральні якості Гамлета вимальовуються автором на початку драми.

Вважаємо доцільним вибудувати таблицю моральних якостей і цінностей Гамлета на початку твору та виокремити ті, що були сповідувані героєм у кінці драми:

На початку драми	У кінці драми
<p>Це зокрема такі цінності, як:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- сімейні (повага до батьків, любов і покора);</li> <li>- дружба (гарні стосунки з ровесниками)</li> </ul>	

Розенкранцом і Гільденстерном; глибока довіра і братерство з Гораціо); - щире кохання (стосунки з Офелією); - гарна освіта; - мрії про щасливе майбутнє тощо.	
---	--

Також викладач може запропонувати заповнити таблицю студентам самостійно. Слід зупинитися на кожному пункті та обговорити причини перегляду життєвих цінностей головним персонажем.

Окремими штрихами Шекспір знайомить читача з минулим Гамлета: монологами головного героя та висловлюваннями інших персонажів. У драмі автор слідує принципу: скільки б часу не тривала дія п'єси, за цей час проходить усе життя персонажа. Доведіть це твердження.

Завдяки декільком штрихам драматург повідав нам про життя Гамлета до смерті його батька, втім моральні якості і характер героя проявляється у процесі життєвої боротьби.

У своїй драмі Шекспір роздумує над призначенням людини у цьому світі:

*«... Чи ж то людина, хто найбільшим благом  
 Вважає їжу й сон? Тварина, й годі.  
 Творець, який думками наділив нас,  
 Що бачить крізь віки, дав не на те  
 Нам здібності та богорівний розум,  
 Щоб гнів він у безділлі. Чи тваринне  
 Тут забуття, чи положка розважність,*

*Що без кінця все зважує, кінець?..»*

Звернення до античності та оспівування людини у словах Гамлета до матері Гертруди:

*«... Погляньте-бо на цей портрет і цей.  
Майстерні тут подобі двох братів.  
Яка краса на цьому виду, дивіться:  
Волоссям Феб; чолом Юпітер сам;  
Зір наче в Марса, владний та суворий;  
Поставою швидкий Меркурій, щойно  
Спустився він на гору небосяжну;  
Сполука всіх чеснот в єдинім тілі,  
Де кожний бог лишив свою печать,  
Щоб світ пізнав достойний образ мужа.  
То був ваш чоловік...»*

Ідейною основою Ренесансу був гуманізм. Митці запозичили це визначення у Цицерона, який свого часу визначив, що поняття «людяність» як найважливіший результат культури, виробленої в давньогрецьких полісах, прищепилося на римському ґрунті. Отже, вже у розумінні Цицерона гуманізм означав свого роду відродження людини.

Антична спадщина відіграла вирішальну роль у формуванні ренесансної культури. Досягнення еллінів з'явилися точкою відліку для гуманістів, які знайшли тут самостійну, незалежну від релігії філософію і науку, чудову світську поезію і мистецтво, які досягаються у відчутті художньої висоти і досконалості людини і суспільства. Вони схильні були до ідеалізації людського розуму і благородства.

Втім реалії вступали у гострий конфлікт із ідеалами митців. Держава й далі зміцнювала свою владу,

загарбувала чужі землі, на всій землі чинилося беззаконня.

І віра у щасливе майбутнє, честь і доброту все швидше танули, бо ставало дедалі помітніше, що метою держави була не людина, з її духовною свободою й особистим щастям, а перерозподіл багатства і влади. Як бачимо, дійсність жорстоко обійшлася з ренесансним ідеалом.

Це призводить до кризи радісного та життєстверджуючого ренесансного світогляду, що і фарбує пізній англійський гуманізм в досить песимістичні кольори. «Головним ворогом гуманізму стає в кінці кінців не старий феодальний світ, а нове суспільство, побудоване на капіталістичній моралі».

Величезне коло філософських і етичних питань переплітається в трагедії, котрі характеризують неповторну грань XVI і XVII ст.

На трагедії лежить незгладимий відбиток Ренесансу, коли яскраво розцвіла індивідуальність і ще жива була героїка одноособового подвигу. Люди, зображені у трагедії, не сковані традиційною мораллю. Звичайно, існувала держава з усім її апаратом примусу. Такою була монархія королеви Єлизавети I, такою є і держава, очолювана Клавдієм. Але це був ще не той абсолютизм, що придушує окрему особистість і до дріб'язків регламентує життя і побут усіх станів.

Для частини суспільства, для його верхівки зберігалася та індивідуальна воля, що була притаманна дворянській вільності. Разом з тим культура Відродження породила таку самосвідомість особистості, якої не могло бути у Середньовіччі. Хоча дослівні привілеї ще зберігалися, гуманізм установив нові критерії оцінки людини, що мали в основі особисті достоїнства, незалежно від походження.

Перехідний характер часу позначається і на образі героя трагедії. У Гамлеті є лицарство, успадковане від

старого часу, і прихильність принципам гуманізму, що виникла у нову епоху. Поза цим сполученням образ головного героя драми не може бути вірно зрозумілий.

Цікавим і неоднозначним для активних і допитливих студентів може стати завдання: «Дослідіть джерела драми В.Шекспіра «Гамлет». Це завдання може мати випереджальний, індивідуальний характер.

Легенда про Гамлета – комплекс відображених в письмових джерелах міфів , легенд і реальних історичних подій , які вплинули (або могли вплинути) на створення Вільямом Шекспіром трагедії «Гамлет». Історії та легенди про вбивство братів (чоловіків/зятів тощо) і подальшої помсти за батьків у різних варіаціях присутні у міфології різних країн і часів: від Римської республіки до Англії Стюардів.

Вважається, що основним джерелом для написання шекспірівської трагедії послужила так звана «Сага про Гамлета» – частина III давньоскандинавської хроніки, записаної Саксоном Граматиком, «Діяння данів» («Gesta Danorum»), у якій розповідається про вбивство Фенгом (Фенгоном) свого брата, ютландського короля Горвенділа і помсти за вбитого батька принца Гамлета (Амледа). Точно невідомо, усними чи письмовими джерелами послуговувався Саксон Граматик під час написання «Саги про Гамлета».

Персонажі «Саги про Гамлета»:

Горвенділ (лат. *Horwendillus*) – вождь (король) Ютландії, брат Фенга, чоловік Герути і батько Амледа. Був убитий власним братом через бажання влади. Прототип шекспірівського Короля, батька данського принца Гамлета (Привид батька Гамлета).

Фенг (лат. *Fengo*) – брат і вбивця ютландського короля Горвенділа. Після вбивства взяв у дружини Геруту. Був убитий принцом Амледом. Прототип Клавдія.

Амлед (лат. Amletus) – син Хорвенділа і Герути . Був свідком вбивства батька, прикинувся божевільним. Згодом здійснив помста і вбив Фенга. Прототип Гамлета.

Герута (лат. Grytha) – дружина Горвенділа, потім – Фенга. Мати Амледа. Прототип Гертруди.

Друг Фенга. Вирішує розкрити обман Амледа і ховається за гобеленом у спальні його матері. Був убитий Амледом. Прототип Полонія.

Молодший брат Амледа. Захищає його і попереджає від небезпеки. Прототип Гораціо.

Двоє васалів Фенга. Супроводжували Амледа до Англії, мали передати англійському королю лист з вимогою вбити Амледа. Повішені британським королем. Прототипи Розенкранца і Гільденстерна.

Жінка, підслана Фенгом. Повинна була викрити обман Амледа. Сказано, що цю жінку і Амледа у дитинстві пов'язувала дружба. Можливий прототип Офелії.

Хрерік Метач Кілець (лат. Roricus) – верховний король Данії, якому служать Хорвендел і Фенге. Батько Герути і дід Амледа.

Британський король і його дочка. Фенг планував убити Амледа «руками британського короля» (надіславши йому листа). Британський король був так зачарований мудрістю Амледа, що віддав йому у дружини свою доньку. Дочка, можливо, також один із прототипів Офелії.

Окремі сюжетні ходи трагедії В. Шекспіра «Гамлет» зустрічаються у скандинавських «Молодшій Едді», «Сазі про Хрольве Жердінке», «Сазі про Греттіра», давній «Історії заснування міста», Фірдоусі «Шахнаме», британських та ірландських джерелах «Анналах чотирьох майстрів» і «Легенді про Беве» тощо.

У 1576 р. французький письменник Франсуа Бельфоре опублікував цю історію французькою мовою.

Оповідання Бельфоре в основному повторює сюжет Саксона Граматика. Втім три елементи сюжету були змінені. По-перше, між Фенгоном і Герутою існував зв'язок ще за життя її чоловіка. По-друге, Герута стає співучасником помсти Амлета. Вона готує все необхідне для розправи Амлета з придворними. Принц не спалює придворних, а проколює піками. Король гине не разом із придворними. Наприкінці бенкету він віддаляється в опочивальню, принц слідує за ним і вбиває, відрубавши голову.

У 1589 р. була написана ще одна п'єса (автор – найімовірніше Томас Кід). Вважається, що ним була написана трагедія «Гамлет» або «Помста Гамлета», що лягли в основу однойменної трагедії Шекспіра. Текст цього твору («Пра-Гамлета») – не зберігся. Хоча вважається, що німецький текст трагедії «Покараний братовбивця» (рукопис 1626 р.) є записом-перекладом п'єси Кіда, завезеної англійськими акторами до Німеччини під час гастролей.

Проблемна ситуація 1. Існує 2 концепції, щодо вивчення образу Гамлета – суб'єктивістська й об'єктивістська.

Суб'єктивістська: Т. Хаммер у XVIII ст. першим звернув увагу на повільність Гамлета, підкресливши, що він сміливий і рішучий, але якби діяв відразу, п'єси б не було. Й.-В. Гете вважав, що від Гамлета вимагають неможливого. Романтики вважали, що рефлексія вбиває волю.

Об'єктивістська: Ф. Циглер і К. Вердер вважали, що Гамлет не чинить помсту, а творить відплату, а для цього треба, щоб усе виглядало справедливим, інакше Гамлет знищить саму справедливість.

Визначте, яка концепція Вам більше до вподоби. Обґрунтуйте свою думку.

Запропонуйте однокласникам, що мають протилежну думку, ряд запитань щоб переконати їх у правильності Вашої позиції.

Місце трагедії «Гамлет» у Шекспірівському театрі

Взята загалом, творчість Шекспіра є виразом гуманістичних ідей у їхній найвищій формі. Він шукає ті художні засоби, що дозволяються розкрити сутність людських характерів, причини і наслідки душевних трагедій, доленосних чи провальних вчинків. Також він показує картину життя широко і всебічно. У п'єсах британського класика знайшло відображення велике розмаїття типів, положень, епох, народів, суспільного середовища.

Драматургічна спадщина автора дуже багата. Вона включає історичні драми, які ще називають хроніками, комедії, «високі» трагедії та романтичні драми або трагікомедії. Драми Шекспіра є найвидатнішим досягненням доби Відродження і визнані справжніми шедеврами світової літератури.

Продовжуючи проблематику історичних хронік, зокрема «Річарда III» та «Генріха IV» Шекспір розробляє у своїй трагедії «Гамлет» ряд державних проблем свого часу, робить спроби проаналізувати й осмислити традиції минулого, щоб отримати життєвий урок.

В історичних хроніках поет змальовує образи королів: одні з них свавільні і деспотичні тирані, злодії і вбивці, інші – віроломні й безсоромні честолюбці, що всіюють дорогу до трону трупами, ще інші – безвольні і занадто м'які і тому несуть державі не меншу біду. Засуджуючи феодальний лад і королів, Шекспір проголошує гуманістичні ідеали, змальовує утопічних державу та короля.

Ідеальною для драматурга є міцна і єдина монархія, на чолі якої має стояти справедливий король – мудрий батько свого народу, який керується не примхами, а



законами, честю, який повинен втілювати собою волю і розум нації, бути патріотом, любити свій народ і захищати його.

Комедії Шекспіра сповнені великим гуманістичним багатством, вони пропагують нову людинолюбну мораль та глибокі гуманістичні думки: людина має право на щастя на землі й не повинна відрікатися від земних благ, віддаючи аскетичним ідеалам; людина створена Богом, щоб творити своє щастя у земному житті, водночас збагачуючись духовно та ушляхетнюючись чеснотами; вона має право на кохання і повинна боротися за своє почуття, захищати його і свою долю від зла.

Гамлет же позбавлений права на кохання і щастя, адже його кров збурюється правилами середньовічної лицарської моралі та кровної помсти. У його світі немає константи, яку так наполегливо шукає драматург – образу ідеального правителя, монарха-батька, взірця до наслідування, що є однією із причин його душевного розладу.

До жанру трагедії Вільям Шекспір звертався в усі три періоди творчості. Кожен із цих періодів своєрідно обумовлював характер створених у його рамках трагедій, оскільки змінювався погляд поета на світ і людей, його думки і почуття: автор поступово приходив до трагічного усвідомлення недосконалості світу під впливом життя, соціально-політичних подій тогочасної англійської дійсності.

Тому з ім'ям британського класика пов'язане поняття «трагічного гуманізму»: усвідомлення трагедії особистості, вимушеної вступати у боротьбу із застарілою системою суспільства. Майже завжди ця боротьба приречена, але життєвонеобхідна для героя. Критичне ставлення до недосконалого суспільства пов'язано з його ставленням до часу, могутньої сили, яка, втім, не відповідає принципам світового порядку.

Це прирікає на неминучу загибель більшість шекспірівських героїв.

Цікавим для розуміння естетики ренесансної драми і авторського стилю є використання «оповідання Енея Дідоні про Пріамову згубу»:

*«... І от заходить:  
Цар марно боре греків; ветхий меч,  
Руці противний, непідвладний волі,  
Там ляже, де впаде. В нерівну прю  
Мчить на Пріама Пірр; підносить руку;  
Лише від свисту лютого меча  
Старий схилився. Троя, мов жива,  
Почувши вимах той, чоло вогненне  
До ніг схиляє й гуркотом страшним  
Слух Пірру полонить. Глянь, Піррів меч,  
Навислий на велебного Пріама  
Молочну голову, застиг в повітрі.  
Як кат мальований, так Пірр стояв  
І, мов утративши до чину волю,  
Не рухався.  
Але як перед бурєю ми бачим  
Завмерле небо, хмари непорушні,  
Безвітря сторожке й земний окіл  
Німий, мов смерть, та розчахне враз землю  
Страшений грім, так, повагавшись, Пірра  
Повстала мста до діла кличе знов.  
Не падали і молоти циклопів,  
Для Марса вічний панцер куючи,  
Лютіше, ніж кривавий Піррів меч  
Пріама вразив.  
Пріч, згинь, Фортуно-блуднице! Боги!  
Всім вашим сонмом збавте ви їй владсть,  
Строщіть їй в колесі обіддя й спиці,  
А маточину ввергніть з гір небесних*

## *У Тартар до чортів!»*

Дайте відповіді на запитання:

- З якою метою Шекспір використовує античний епос?
- Визначте настрій персонажів (Гамлета, Полонія, акторів) від прочитаного.
- Чому Гамлет пропонує акторам декламувати цей уривок?
- Які ідеї з епосу надихають головного героя?

У перший період творчості поет твердо вірить, що труднощі можна подолати силою добра, дружби, кохання. Далі у творчості його відбувається трагічний злам, він відмовляється від оптимістичної життєрадісності і під впливом трагічного світогляду переходить до усвідомлення того, що добро ще не має сил у цьому світі, щоб перемогти всесильне і могутнє зло, що гуманістичним ідеалам ще не судилося здійснитися у цьому світі.

Усвідомлюючи їхню нездійсненність, конфлікт із дійсністю драматург звертається до найважливіших проблем свого часу. Предметом аналізу стають загальнолюдські і водночас англійські проблеми життя, високі почуття людини.

Гострі суперечності розривають душу героїв, їхні помилки й недосконалість іноді гублять їх у гострому двобої зі злом; їхні характери, їхній душевний світ поет використовує, щоб розкрити одвічні життєві та суспільні протиріччя, які призводять до людських трагедій, до загибелі прекрасних героїв. [12, с. 381]

Філософсько-етична проблематика трагедії Шекспіра «Гамлет»

«Гамлет» – відображення тривожних стосунків, руйнування звичного укладу життя. «Стривоженими» назвали п'єси, які з'явилися наприкінці XVI ст. на

англійській сцені і які відбивали тривогу з приводу подій того часу.

П'єса винятково повно відтворює кризу гуманістичної ідеології Ренесансу, оскільки відображає наступ нової нелюдської моралі, уособленням якої є король Клавдій. Отже одна з головних проблем драми – проблема моралі як на рівні особистості, так і на рівні держави.

Боротьба добра і зла – одна з вічних тем, характерних для «Гамлета». Лінія боротьби між добром і злом пролягає не тільки через побутові стосунки героїв чи навіть роздуми про державу. Ця боротьба точиться у кожному з героїв, і не завжди перемагає добро. Адже кожен обирає свій шлях.

До прикладу, Полоній став прислужником зла. А його син Лаерт поборов зло у душі, бо його натура була шляхетна. Та й у серці Гамлета теж відбувається боротьба, суть якої багато в чому відображена в монолозі «Чи бути, чи не бути?»

«Людина – вінець творіння чи жалюгідний раб?»

На думку Гамлета, найвища хвала – визнання тебе достойним імені людського. Герой говорить про те, що чоловік – гармонійне поєднання різноманітних чеснот, саме тому він, дбаючи про свій інтелектуальний розвиток, прагне фізичної довершеності, намагаючись бути першим у фехтуванні.

Взірцем найкращих рис Гамлет вважає батька: «Він був людиною, людиною в усьому». І тому герой не прощає людської недовершеності, явних вад, у кому б вони не проявлялися. Людина має блискучі можливості, а значить, повинна їх реалізувати, інакше не має права зватися людиною.

Протистояння людини та світу як філософсько-етична проблема п'єси. Підносячи людську природу на небачену висоту, Гамлет не вважає світ довершеним. Він відчуває себе самотнім перед ворожим світом, де

мораль знецінена, де на перше місце виходять міркування влади й грошей.

І навіть знаючи, що не зможе змінити світ, Гамлет виступає на боротьбу з ним, визнаючи свою відповідальність за те, що коїться в світі, в державі. Він з безкомпромісним прагненням змінити світ на краще твердить, що кожна людина має протистояти несправедливості світову, щоб зберегти себе й найважливіші цінності, без яких неможливе життя.

Релігійність – невід'ємна риса ренесансного мислення.

Попри свободолюбство і антропоцентризм, не можна сказати, що віра для Гамлета не мала значення. Навпаки. Релігійність мислення закладена у глибинних роздумах людини завдяки вихованню та прагненню до високої духовності.

Так Гамлет відмовляється вбити короля Клавдія у момент, коли той молиться, адже тоді король потрапить до раю. Він страждає від того, що батько його помер, не очищений від гріхів. І все ж поняття про Бога тісно переплітається у нього з ідеєю величі людини.

Образ Гамлета. Королевич, як про це говорить Офелія, – вчений, воїн, придворний, надія країни. Крім того, він – поет, знавець театру, друг акторів, може швидко написати драматичну сцену, а його настанови акторам – зразок порад досвідченого режисера.

Гамлет має здібність справжнього вченого узагальнювати окремі факти, події, зіставляти слова і вчинки людей, знаходити загальні закономірності і робити висновки. Його думки часто висловлені в коротких образних сентенціях, в алегоріях, які ускладнюють зміст. Не можна забувати, що в багатьох сценах він грає роль божевільного, мова його повинна бути загадковою для оточуючих. Лише в бесідах з Горацио і в монологах наодинці Гамлет щирий.

Найкраще образ головного персонажа проявляється у монологів. Уже перший монолог принца передає його потрясіння, викликане поспішним шлюбом матері після несподіваної смерті його батька. У ньому вперше звучать думки героя про самогубство, хоч він сам сповнений життя. Шлюб матері вразив Гамлета не лише поспішністю, але й обранням чоловіка. Свого батька Гамлет порівнює з богом сонця Гіперіоном, а Клавдія – з сатиром. Це порівняння дає можливість судити і про моральні якості, і про зовнішність кожного.

У кінці другої дії після зустрічі з акторами лет виголошує монолог «Про Гекубу» – так у літературознавчих працях називається найбільш за об'ємом внутрішній монолог героя, — який містить роздуми про силу акторської майстерності і про причини зволікання у виконанні обов'язку. Маємо підстави вважати монолог про Гекубу своєрідною увертюрою до монолога «Чи бути, чи не бути», оскільки вони пов'язані загальною темою. Гра акторів загострює у душі Гамлета думку про власну мету, він звинувачує себе.

Думки про власне боягузтво породжують уявні образи, які переживає боягуз:

*«Ледащо, тугодум, безверхий бевзь.  
Тюхтій оспалий, ні на що не здатний,  
Марнію і мовчу; мовчу й за батька,  
У кого владу та життя так підло Украдено.  
Невже я боягуз?  
Хто пазове падлюкою мене?  
Розколе череп мій? За ніс потягне?  
Обсмиче бороду й між вічі кине?  
Назве безпечно підлим брехуном?»*

Слова Гамлета передають зневагу до мовчазного боягуза і опосередковано відкидають припущення про боягузтво героя. Далі Гамлет пояснює свою бездіяльність відсутністю «жовчі, щоб кривду пригирчить», бо має голуб'ячу печінку. Одначе відразу звучить словесна триада, сповнена прокльонів і лайки як свідчення надто гострого сприймання героєм усього потворного, що він бачить у світі:

*Блудний гад, кривавий!  
Підступний, злий, безчесний, слашний гаде!  
О помсто!  
Ет, йолоп я! Таки хоробрий з біса  
Я, батька вбитого коханий син.  
Якого небо й пекло кличуть мстити,  
Що словом серце влегшую, мов шльондра,  
Та ще, немов перекупка, клену!*

І далі Гамлет, звертаючись сам до себе, виголошує фразу, що являє своєрідну метафоричну проекцію на власний душевний і психічний стан, – «Де ж мій дівся розум?», виявляється, він ослаблений «в борні з журбою».

Так Шекспір готує глядача до сприймання думки Гамлета в монологі «Чи бути, чи не бути», який вміщено на початку третьої дії.

Монолог як відображення життєвої трагедії у душі Гамлета

Монолог «Чи бути, чи не бути...» відіграє кульмінаційну роль усієї п'єси, пов'язаний з центральними проблемами трагедії. У ньому мова йде про самогубство і, власне, про його головну мету вбивство короля та інші проблеми.

Монолог Гамлета можна розглядати як своєрідний «текст у тексті» (термін Ю. Лотмана), тобто текст, що

описує інший у даному випадку, основний текст. Монолог як мікротекст є смисловим пучком усього макротексту, інші структурні конструкції якого немовби лише розгортають сконденсований ідейний згусток, закладений у монологі.

Щодо самої форми монологу, то вона радше є відносною, позаяк не відповідає самій сутності монологічного висловлювання – бути самостійним, контекстуально і ситуативно незв'язаним елементом мовлення. Відомо, що «текст як «генератор смислу, механізм, що мислить, щоб бути залученим до роботи, потребує співрозмовника» (Ю. Лотман). Це зумовлено самою глибоко діалогічною природою свідомості як такої, яка для того, щоб працювати, вимагає іншої свідомості, іншого «я», іншого тексту. Переосмислена Шекспіром середньовічна легенда зображає свого головного героя людиною Відродження, що наділена правом вершити суд над цим світом, адже принц – носій значного гуманістичного заряду.

Гамлет зіткнувся із ворожістю світу, де панують насилля, зрада і безчестя. Підступне вбивство його батька розкриває перед сином зло, що панує в країні. Обов'язок помститися за вбивство батька – не звичайна, кровна помста. Вона переростає для нього у громадський обов'язок боротьби за праве діло, у велику і важку історичну задачу.

Складність конфлікту також у реакційності Відродження до Середньовічної моралі та таких реалій як «лицарський кодекс честі», «кровна помста», «шлюб за вигодою», «обов'язок васала» тощо. Вони асимілювалося у ренесансній свідомості і лежать за межами одвічної боротьби добра і зла, страшного гріха Клавдія і не менш ганебних вчинків Гамлета. Головний герой має віднайти власну систему координат у цій ситуації.



Вивчення драми дає можливість заперечити поширену у шекспірознавстві ідею про неможливість для мрійника-ідеаліста Гамлета обрати правильний шлях, оскільки він розуміє, що одна людина не зможе виправити зло. У тексті трагедії ніде немає цій думки. Навпаки, він переконаний, що він має снагу і можливість виконати обов'язок. Наділений геніальною силою думки, глибокими знаннями життя і людей, він заперечує і позицію скептичної бездіяльності, і самовбивство як спосіб покінчити зі своїми муками. Гамлет готується здійснити героїчний вчинок.

У трагедії показана та могутня сила почуттів, якою відрізнялися люди епохи Відродження. Він тяжко переживає загибель батька і ганебний шлюб матері. Гамлет кохає Офелію, але не знаходить із нею щастя. Його жорстокість і образливі слова в поводженні з дівчиною свідчать про силу кохання і розчарування.

Головний герой відрізняється шляхетністю й виходить з високих гуманістичних уявлень про людину. Саме звідси впливає його колосальне озлоблення, коли він стикається з оточуючим його світом брехні та злочинності, підступності та блюзнірства.

Гамлет здатний на велику й вірну дружбу. У своїх стосунках він чужий феодальним упередженням, людей він цінує за особистими якостями, а не за становищем, яке вони посідають. Єдиним його близьким другом виявляється студент Гораціо. Зневажаючи царедворців, він приязно зустрічає людей мистецтва – акторів. Його любить народ, про що з тривогою говорить король.

Отже, головний герой вражений не тільки злочинністю Клавдія, а й усією системою чужих йому принципів життя й моральних понять. Герой знає, що не може обмежитись лише помстою, бо вбивство Клавдія не змінить світу. Юнак не відмовляється від

помсти, але разом із тим усвідомлює, що завдання його набагато ширше протидіяти злу загалом.

Велич завдання й об'єктивна нездійсненність її зумовлюють надзвичайну складність внутрішнього життя і дій королевича. У житті «безчесної гри», «оплутаному тенетами підлоти», йому важко визначити власне місце і знайти реальні засоби боротьби. Масштаби зла гнітять Гамлета, викликають у нього розчарування, усвідомлення мізерності своїх сил. Людина і світ сприймаються не такими, якими вони йому уявлялися раніше.

Таким чином, герой стикається не з випадковим злочином, не з одиничним ворогом, а з цілим ворожим суспільством. І саме тому, що його далекоглядна філософська думка розкриває перед ним закони цього суспільства, він відчуває своє безсилля в боротьбі проти зла.

Монолог Гамлета закінчується роздумами про природу вагань. Перед нами постає розум героя, який аналізує не тільки дійсність і своє становище в ній, але й характер своїх думок. Він намагається осмислити свої переживання та дати аналіз свого стану. Тут принц приходиться до сумного висновку. Обставини вимагають від нього дії, але роздуми обтяжують його волю.

Гамлетівський монолог має не тільки сповідально-психологічний, ліричний характер, є монологом «запитання-відповідь». Він хоч і виголошується для себе і «наодинці», але потенційно адресується публіці, уявному реципієнту. У ньому сугестивна сила, глибоко драматична напруга, яка передається свідомо і несвідомо тому, хто сприймає. Універсальність монологу Гамлета полягає у тому що це запитання через занурення у тут-буття, у мову як «домівку буття» (М. Гайдеггер), запитання з надметою – схопити буття у його відкритості, незавершеності, динамізмі.

Як текст монолог Гамлета відзначається змістовою і формовою викінченістю, цілісністю і завершеністю, що дає підстави вбачати у ньому специфічний жанротвір.

Інверсований порядок слів у реченні слугує тут емоційно-смісловій акцентуації певного вислову, слова, а також впливає на ритмомелодику монологу.

Монолог «Чи бути, чи не бути...» – це, безперечно, момент найбільших роздумів і вагань героя п'єси. Але чи зупиняється думка Гамлета на цьому чи це лише перехідний етап до подальшого розвитку подій? Дія п'єси показує, що, наскільки б важливим не був монолог, наскільки б глибокими не були думки героя, на цьому духовний розвиток героя не завершується.

Проблемна ситуація №2. Думка студентки: «Гертруда є слабовольною, хоча й не дурною. За її величчю не відразу можна визначити, що в ній немає вірності чоловікові та материнської чутливості. Королеві дуже далекий та чужий народ Данії. Після смерті чоловіка Гертруда зберегла трон, але якою ціною? Лише за допомогою кривавого вчинку. Її провина полягає в участі вбивства свого чоловіка.»

- У чому полягає провина Гертруди?

- Що є вирішальним у звинуваченні Гамлетом своєї матері?

- Чи може Гертруда вберегти життя сина і трон іншим чином?

- Яку роль середньовічну, чи ренесансну «грає» королева?

- Чи може мати Гамлета стати ідеальним правителем?

- Охарактеризуйте психологічний образ Гертруди.

- Чий рис, на Вашу думку, успадкував королевич: материних, чи батькових?

- Яку модель поведінки можна запропонувати цій героїні?

У якості домашнього завдання викладач може запропонувати письмовий твір на тему «Що лежить в основі трагедії Гамлета?»

# ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ «КОЛО ІДЕЙ» ПІД ЧАС ПРОЦЕДУРИ АНАЛІЗУ БАРОКОВОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ТА ЕСТЕТИКИ У ТВОРЧОСТІ КАЛЬДЕРОНА

Тема: Прекрасне у деталях – до вивчення літератури бароко.

Мета: проаналізувати риси барокового світосприйняття та естетики у творчості Кальдерона.

Обладнання: репродукція картини Е. Мурільйо «Апостол Петро у в'язниці», гравюра П. Рубенса; музичні твори Г. Шюта.

## Література

1. Балашов Н.И. На пути к не открытому до конца Кальдерону / Н.И. Балашов, Д.Г. Макогоненко // Педро Кальдерон де ла Барка. Драмы. В двух книгах. Книга первая. – М., «Наука», 1989. [Электрон. ресурс]. – Режим доступу: [http://www.lib.ru/POEZIQ/KALDERON/calderon0\\_2.txt](http://www.lib.ru/POEZIQ/KALDERON/calderon0_2.txt)

2. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури XVII- XVIII ст.: навч. посібн. [для студ. вищ. навч. закл.] / Г.Й. Давиденко, М.О. Величко. – [2-ге вид.]. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 292 с.

3. Кирилюк З.В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Відродження. Бароко. Класицизм. – Тернопіль: Астон, 2002. – 259 с.

4. Наливайко Д. Бароко і драма Кальдерона «Життя – це сон» // Тема. – 2000. – № 1.

5. Силюнас В. Стыль жызни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000.

6. Степанов Г.В. Iberica. Кальдерон и мировая культура. – Л.: «Наука», 1986. – 274 с.

7. Степанов Г.В. Слово о Кальдероне / Н.И. Балашов, Д.Г. Макогоненко // Педро Кальдерон де ла Барка. Драмы. В двух книгах. Книга первая. – М.: «Наука», 1989.

8. Томашевский И. Театр Кальдерона / Кальдерон П. Пьесы. – М.: ГИХЛ «Искусство» 1961. [Электрон. ресурс]. – Режим доступу: [http://www.lib.ru/POEZIQ/KALDERON/calderon0\\_6.txt](http://www.lib.ru/POEZIQ/KALDERON/calderon0_6.txt)

Вступне слово викладача. Бароко належить, безперечно, до тих складних і багатогранних явищ культури, котрим неможливо підшукати абсолютне, всеохоплююче визначення. Більшість вчених вбачає у ньому нову епоху, яка в історії людства прийшла на зміну Відродженню. Не зважаючи на асинхронність розвою (наприклад, в Австрії, Іспанії, Польщі, Україні часові межі цієї епохи зсунуті на середину XVII – початок XVIII ст.), загалом у Європі Бароко охоплює період з кінця XVI до кінця XVII ст.

У межах однієї культури прояви його помітні в усіх сферах матеріального та духовного життя суспільства від архітектури до теології (у той час зв'язок цих останніх був як ніколи тісним). Існування в той самий період інших напрямів у літературі та мистецтві (як-от розквіт класицизму у Франції XVII ст.) також не може бути серйозною перешкодою до розуміння його як самостійної епохи у розвитку людства, оскільки історичну епоху не можна зводити до одного художнього напряму або стилю.

Для процедури аналізу барокового світосприйняття та естетики у творчості Кальдерона пропонує застосувати метод «Коло ідей».

Методист О. Пометун зазначає, що «метою «Кола ідей» є вирішення гострих суперечливих питань, створення списку ідей та залучення всіх учнів до обговорення поставленого питання. Технологія застосовується, коли всі групи мають виконувати одне і те саме завдання, яке складається з декількох питань (позицій), які групи представляють по черзі».

Для аналізу барокового світосприйняття та естетики у творчості Кальдерона пропонуємо такі орієнтовні завдання для малих груп:

1. Місце твору в історії світової літератури.
2. Місце драми «Життя – це сон» у творчості письменника.
3. Проблемно-тематична своєрідність твору.
4. Втілення рис бароко у жанрово-стилістичній побудові драми.
5. Барокове «рішення» образу Сигізмундо.

Коли малі групи завершують виконувати завдання і готові подати інформацію, кожна з них по черзі озвучує лише один аспект проблеми, що обговорювалась. Продовжуючи по колу, викладач опитує кожну групу по черзі.

Матеріали для застосування методу «Коло ідей». Бароко стало епохою зміни світосприйняття, а з ним і концепції людини у митців та мислителів Європи. Погляди представників культури цього напрямку на світобудову та місце людини в ній, базовані на переплетінні багатьох соціально-історичних факторів, так само як і на даних науки, котра тоді бурхливо розвивалася, були, на загал, більш несумісними, але в чомусь і реалістичнішими, ніж раніше.

З одного боку, драматичні суспільні колізії, пов'язані з формуванням нового класу буржуазії (війни, бунти та їх придушення), що ними сповнений цей період, сприяли швидкому звільненню від поглядів ренесансних гуманістів на вроджену позитивність і розумність людської натури. Ці суперечливі події до того ж підкреслили залежність людини від зовнішніх обставин.

З іншого боку, прогрес наукової думки, особливо природознавства, дозволив людині по-новому оцінити свої становище в світі., зник замкнений

антропоцентричний світ Відродження. Перед людиною Бароко постала необхідність визначити своє місце у Безмежному Всесвіті.

Намагання збагнути найбільші з протиріч світобудови демонструє, зокрема, тематика метафізичної поезії епохи. Центральною її темою виступає конфлікт життя і смерті, який, розкладаючись на багато аспектів (швидкоплинність життя; протиставлення «цього» і «того» світів; загальновідомий мотив «omnia vanitas»; крайній випадок – тлумачення життя як поступового вмирання), народжує безмірну кількість мотивів та образів. Найбільш знаними поміж них є вода, що тече, годинник, символіка пір року і, звичайно, притча про троянду. Остання подає, між іншим, яскравий приклад песимістичних настроїв епохи. Якщо швидке в'янення троянди сприймалося поетами Відродження як факт розумного світоустрою (у Гарсіласо де ла Вега), то для авторів Бароко (Кеведо, Гонгора, Феншоу, Герберт та ін.) це вже кричуща несправедливість, доказ нерозумності світу. Ось як змальовує це Кальдерон:

*«Ті, що були веселістю й красою,  
Прокинувшись на досвітку зі сну,  
Під ніч обернуться в печаль марну,  
Заснуть, обняті тьмою льодяною.  
Веселка, що карміну й злота грою  
На мить просяє далеч грозяну –  
Знак людського життя – все за одну –  
Єдину днину пролетить стрілою.  
Для розквіту троянда чарівна  
Росте і розцвітає, щоб зів'яти  
Один бутон – колиска і труна.  
Життя, як день, майне, коли з дитяти  
Стає дідусь, і вже пора вмирати;*



*Вік – що година, рік – що мить одна.»*

Однак, на тематику і особливо, на стилістику європейського літературного Бароко впливало усвідомлення не лише протилежності багатьох елементів світу, але й їх єдності.

Згадане раніше перенесення акцентів з окремих об'єктів на зв'язки між ними, характерне для Бароко, порівняно до Ренесансу, так само, як і захоплений пошук співвідношень між реаліями на перший погляд віддаленими, визначило метафору як головний інструмент пізнання і відображення світу. Як пише дослідник Д. Наливайко, метафоричність можна вважати стильовою домінантою епохи й одним з яскравих проявів барокового універсалізму.

Мислителі та письменники цього періоду, на відміну від своїх попередників, вже не бачили сенсу у застосуванні принципу «pars pro toto», позаяк великі реальності буття вже не піддавалися прямому вираженню через малі, мистецтво втратило роль «свічада світу». Відображення поступилося місцем уяві, а точніше «швидкому розумові», за допомогою якого можна було лишень подумки, в ідеальному плані частинами відтворювати подобу втраченої гармонії.

Істину доби Бароко неможливо було збагнути безпосередньо, її можна було сприйняти тільки через її подоби, котрі й пропонував зухвалим шукачам світ явний. Відшукувати такі співвідношення і встановлювати зв'язки «видимого» з «дійсним» було, таким чином, завданням надзвичайно важливим і вимагало створення відповідних метафор.

При цьому цінність їхня виявлялася прямопропорційною різнорідності об'єктів, що співставлялися. Найбільш вишуканим та цікавим вважалося розкриття зв'язків між протилежностями, яке відбивалося в оксиморонах. Подібно до того, як

різні зв'язки поєднували різноманітні складники світу у єдине ціле, у розумінні філософів та письменників Бароко існувала й своєрідна ієрархія метафор, що її вінчала Символічна Метафора, яка відбивала загадкові зв'язки світового цілого, дійсну картину Всесвіту.

Перетворення метафори на певний універсальний інструмент пізнання та становлення її як одного з головних засобів виразу дало для красного письменства цілу низку наслідків – позитивних і негативних.

До негативних наслідків цього процесу слід зарахувати надмірне захоплення метафоричністю, підвищену увагу до форми, часто не на користь змісту, безліч непотрібних прикрас.

Бароко на принципово новому рівні визначило два полюси духовного всесвіту, що з них одним була природа (в широкому розумінні), а другим Бог.

Це відверте протистояння, але й неподільна єдність (яка беззастережно сприймалася, щоправда, радше вірою, ніж інтелектом) протилежностей такого масштабу протягом усієї епохи правили за джерело конфліктів, проблем, питань, тем та образів для мистецтва й літератури доби напрямку. Вони стимулювали пошуки відповідей та шляхів вирішення, створення нових філософських та мистецьких систем, виникнення нових і необхідну трансформацію старих жанрів і форм.

Повертаючись до питання про два полюси духовного всесвіту Бароко – природу та Бога – слід сказати, що для тогочасної людини існували два можливі шляхи його вирішення. Перший з них – безпосередня втеча до усамітнення за своїм Всевишнім, що знайшло вияв у розквіті теології, у відродженні духовних жанрів літератури, цікавості до готичного стилю у пластичних мистецтвах, а в історіографії – у провіденціоналістському розумінні історії.

Другий шлях також, зрештою, приводив до єднання з Богом, але був плутаним і тернистим – це був «шлях через світ». А в розумінні людей Бароко, за висловом вченого Д. Чижевського, «хто задовго залишився у світі, той лише заблукався в ньому».

Цей мотив «блукань у світі», як усвідомлення його складності, суперечливості, невлаштованості, а іноді і відвертої хаотичності, ворожості до людини, та все ж таки нероздільності з нею, а відтак необхідності збагнути його і спробувати відновити колишню гармонію, надихав практично всіх митців епохи. Це був час великої одісеї духу.

Відкриття природознавства з'ясували темні зв'язки речей та подій, які раніше вважалися незалежними. Соціальні зміни порушили стабільність, яка видавалася непохитною. Усе це зумовило можливість усвідомлення світу як єдиного цілого, яке, однак, складається, наче величезна загадкова іграшка, з безлічі вельми несхожих, а часом і протилежних чинників, що перебувають у динамічній рівновазі.

Найближчим наслідком цього положення було прагнення до універсалізму. У філософії, наприклад це проявилось у створенні «всеохоплюючих систем»; у літературі звертає на себе увагу розмах задумів, широчінь обраних тем, наполегливі спроби змалювати світ цілком, з'ясувати його устрій. Шукачі інтелектуальних пригод серйозно розкладали світобудову на елементи разом з Дж. Донном (поема «Анатомія світу»), не дуже серйозно розглядали світ по частинах разом з епіграматистом Д. Братковським (зб. «Світ, розглянутий по частинах»), блукали у «Лабіринті світу» разом з П. Кальдероном або вивчали «Світ зсередини» разом з Ф. де Кеведо.

Величезні збірки творів, особливо популярних на той час епіграм, багатотомні історичні трактати – також один із проявів барокового універсалізму.

Картина світу як одного цілого, що складається з безлічі рухливих взаємопов'язаних частин, з одного боку, визначала динамізм як ще одну частку культури Бароко, а з іншого – змушувала перевести погляд з вивчення власне елементів на їх зв'язки. Динамізм же у літературі, на думку багатьох дослідників, проявився у побудові сюжету (складна фабула, сміливість комбінацій, несподівані ходи тощо), в описах різноманітних душевних станів персонажів (цікавість до особистих якостей, до проявів емоцій, складних для виразу переживань демонструє, до речі, і згадане вже намагання досягнути розумом таємницю внутрішнього життя не ідеальної, а реальної особистості).

Розуміння світобудови як чогось надзвичайно складного, мінливого, несталого; протиріччя, що милилися як норма буття у добу Бароко, вимагали адекватних засобів виразу. Не дивно, що в літературі тих часів улюбленими образами-символами виступали не лише лабіринт чи ярмарок (мотив «блукань у світі») або театр (мотив мінливості чи зрадливості, несправжності людського буття), але й старець Протей, чарівниця Цирцея, німфа Ехо. Доречі, образ світу-театру сягає часів античності, беручи початок у творах Сенеки й Епіктета. В Іспанії цей образ набув особливого розповсюдження після публікації творів Епіктета у перекладі Кеведо.

Захоплення представниками цієї доби контрастами на рівні форми і змісту є загальновідомим. Як слушно зазначав Д. Наливайко, контрасти не лише допомагали заволодіти увагою читача, але й надавали оповіді додаткового динамізму, а крім того були об'єктивним відображенням дуалізму, протиріч буття тих буремних часів.

Визначальні прикмети Бароко:

- Нахил до ускладненої форми.

- Повертається готичний теоцентризм (тобто погляд на Бога як на вершину досконалості, серцевину буття), але зберігається й антропоцентризм, лише тепер людина трактується не як протиположність Богові, а як найдосконаліше його творіння.

- Замість світської спрямованості бачимо знову релігійне забарвлення всіх сфер культури, як в добу Середньовіччя.

- Замість визволення людини від пут соціальних та релігійних норм знову помітне посилення ролі церкви і держави.

- Зберігається античний ідеал краси (його можна уособити в образі Венери Мілоської), але робиться спроба поєднати його з християнським ідеалом (Сикстинська Мадонна), тобто йде мова про поєднання краси духовної і фізичної, внутрішньої і зовнішньої, про примирення традицій античності і християнства.

- Увага до природи, але тепер природа трактується не як протиположність Богові, а як шлях до пізнання досконалості й милосердя Творця.

- Динамізм, рухомість: змалювання руху, мандрівки, змін, трагічного напруження, катастроф, сміливих авантур (пригадаймо написані у цю добу «Мандри Гулівера» Джонатана Свіфта і «Робінзона Крузо» Даніеля Дефо).

- Бароко не визнає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття, для нього важливіше зворушити, розбурхати людину-сприймача, справити на неї сильне враження.

- Цієї настановою спричинені такі вузькостильові якості напряму, як прагнення гіпербол, захоплення парадоксами, надзвичайним гротеском, любов до антитез, пристрасть до великих форм, до універсальності, всеохопності.

- Митці Бароко стрункність композиції розуміють як схематизм, простоту замінюють вигадливістю,

надуманістю, пишномовністю. Для них мистецтво – це часто забава, гра розуму. Розвивається пристрась до алегорій.

Кальдерон де ла Барка, Педро (17 січня 1600, Мадрид – 25 травня 1681) – іспанський драматург та поет.

Біографія драматурга, особливо в порівнянні з життям інших класиків золотого століття, Сервантеса і Лопе де Веги, бідна на перепетії і фактичні дані. Митець народився у Мадриді, у родині дона Дієго Кальдерона, секретаря казначейства, дворянина середньої руки. Мати майбутнього драматурга Анна Марія де Енао, була дочкою зброяра, родом із Фландрії. Батько готував юнака до духовної кар'єри: він здобув освіту в мадридській єзуїтській колегії, також навчався в університетах Саламанки і Алькала-де-Енарес.

Однак у 1620 р. Кальдерон залишив навчання заради військової служби. За деякими відомостями, у 1625–1635 рр. він служив в іспанських військах в Італії і Фландрії, однак є свідчення і про його перебування у Мадриді у цей період. Коли Кальдерон дебютував п'єсою «Любов, честь і влада» (*Amor, honor y poder*, 1623), на час смерті свого великого попередника і вчителя, Лопе де Вега, що послидувала у 1635 р., вже вважався першим драматургом Іспанії. Крім того, він отримав визнання при дворі. Філіп IV присвятив Кальдерона в лицарі ордена Св. Якова (Сантьяго) і замовляв йому п'єси для придворного театру, влаштованого в нещодавно збудованому палаці Буена-Ретіро. Драматургу були надані послуги кращих на той час музикантів і сценографів.

П'єсам, написаним під час перебування Кальдерона при дворі, характерне використання складних сценічних ефектів. Наприклад, твір «Звір, блискавка і камінь» (*La fiera, el rayo y la piedra*, 1652) була представлена на острові посеред озера в палацовому

парку, а глядачі дивилися їй, сидячи в човнах. У 1640-1642 рр., виконуючи військові обов'язки, Кальдерон у складі роти кірасир, сформованої графом-герцогом Оліварес, брав участь у придушенні «Повстання женців» (національно-сепаратистського руху) у Каталонії.

У 1642 р. за станом здоров'я він залишив військову службу і через три роки удостоївся пенсії. Надалі він став терціарієм ордену Св. Франциска, а у 1651 р. Кальдерон був висвячений на священника; ймовірно, це було викликано подіями в його особистому житті (смерть брата, народження незаконного сина), про які збереглося мало достовірних відомостей, а також що почалися гоніннями на театр.

Після рукоположення драматург відмовився від світських п'єс і звернувся до *autos sacramentales* – алегоричних п'єс на сюжети, запозичені головним чином з Біблії і Священного Письма, драматично ілюструє таїнство Євхаристії. У 1663 р. він був призначений особистим духівником Філіпа IV (королівським капеланом); цю почесну посаду за іспанським класиком зберіг і наступник короля, Карл II. Незважаючи на популярність п'єс і вподобань королівського двору, останні роки Кальдерона пройшли в помітній бідності. Згодом помер.

Біографія драматурга пов'язана з двома періодами:

## Період розчарувань (1641-1651).

Психологічна криза Кальдерона – митець приймає сан священика.

На 40-і рр. припадають найгостріші розчарування у житті як Кальдерона, так і всієї тогочасної Іспанії. Тільки розпочався 1640 р., як спалахнув заколот у Каталонії, що розпочав важку, криваву громадянську війну, яка одразу ж набула широкого резонансу у Європі. У бойових діях активну участь брав і письменник. Відомо, що король, який цікавився його пером більше, ніж його шпагою, звільнив драматурга від військової служби до завершення нової п'єси. Але Кальдерон, надзвичайно педантичний і вимогливий у питаннях честі, поспішає із завершенням п'єси (для цього йому вистачило 8 днів), і вирушає виконувати свій військовий обов'язок.

Протягом усієї воєнної кампанії Кальдерон хоробро б'ється в загоні під керівництвом графа Олівареса і виявляє себе гідним і сміливим воїном. 1642 р. він просить про відставку, мотивуючи своє прохання хворобою, неспроможністю володіти зброєю, а також втратою на війні брата Хосе. Драматург отримує відставку у грудні.

Військова ситуація на початку 1643 р. сприяла падінню графа Олівареса – мецената митця. І цілком природно, вороги опального міністра заповзялися проти Кальдерона. Нещастя королівської родини співпали з нещастями родини драматурга. 1644 р. померла королева – донья Ісабель. Жалоба вимагала закриття всіх театральних заходів з жовтня до червня наступного року. Принц Бальтасар Карлос, увічнений на картинах Веласкеса, помирає, коли йому ще не виповнилось 16 років, у Сарагосі 1646 р., – і знову всі театральні вистави заборонені до 1648 р.

1645 р. гине улюблений брат Кальдерона: згідно з документами, він порубаний на шматки під час битви



за міст через річку Серхе в Каталонії. Двома роками пізніше помирає старший брат Дієго. У цей час Кальдерон живе в замку шостого герцога Альба Фернандо Альвареса де Толедо. Драматична творчість поета зазнає втрат не лише через сумні події, а і внаслідок причин економічних – двір був неплатоспроможним: щоб отримати призначену йому пенсію у 30 ескудо за завідування придворними святами, він змушений був оббивати пороги численних державних установ.

Саме у цей час Кальдерон закохується, і 1649 р. з'являється на світ його позашлюбний син Педро Хосе Кальдерон. Цей факт стає відомим при дворі, незважаючи на всі намагання драматурга приховати цю подію. Проте щире каяття приймається королем прихильно і не позначається на долі драматурга.

Психологічна криза, а також обставини суспільного життя штовхають Кальдерона до прийняття духовного сану. Та він не повністю зрікається світських турбот. Очікувані весільні свята Філіппа IV і Марії Австрійської потребують Кальдеронової участі. Починається найплідніший період творчості, присвячений релігійній тематиці. Кальдерон пише *autos sacramentales*, а також комедії, де використовує міфологічні сюжети й алегорії. Розпочався цей період постановкою в Колізеї Буен Ретіро комедії «*La Fiera, el Rayo y la Piedra*» («Чудовисько, Промінь та Камінь») – яскравої вистави до дня народження доньї Марії Австрійської.

### Період величі та мудрості (1652-1681).

1651 р. Кальдерон, як Лопе де Вега та інші іспанські письменники, стає членом релігійного братства. 1653 р. король надає йому місце капелана у Толедській капелі «Нових королів», призначеній виключно для поховання королів за Генріха Трастамарського. Це високе призначення, однак, обтяжувало Кальдерона, оскільки він не міг довго перебувати поза Мадридом. Двір уже не міг обійтись без нього, і король 1663 р. призначив його почесним капеланом при своїй особі: ця посада вимагала постійної присутності Кальдерона у Мадриді. До того ж, йому було дозволено утримати за собою свою першу посаду і посісти ще й третю – того ж 1663 р. він отримав сан священника конгрегації Св. Петра і невдовзі очолив це братство на останні 15 років свого життя.

У Мадриді Кальдерон веде розмірене життя: дім його перетворюється на справжній музей: картини, скульптури, малюнки на біблійну тематику і, головне, величезна бібліотека, де він із задоволенням проводить свій час, вільний від служби при дворі. Обіймаючи три духовні посади, що забирали багато часу, Кальдерон не припиняє своїх літературних вправ. Слава його зросла настільки, що собори Толедський, Гранадський й Севільський замовляли сценарії до всіх релігійних свят тільки йому. За це та інші послуги двору Кальдерона було щедро винагороджено, і протягом короткого часу він накопичив значний капітал.

На доручення міста Мадрида протягом майже 37 років Кальдерон писав для всіх найважливіших соборів Іспанії духовні драми autos sacramentales — одноактні п'єси для представлення на день Тіла Христового. 1665 р. помирає король Філіпп IV, і Кальдерон поступово втрачає королівську милість. Новий король Карл II за своїм характером різко

відрізнявся від попередніх монархів, і коло його зацікавлень було іншим.

Однак, залишившись без мецената, Кальдерон продовжує так само працювати над придворними і церковними спектаклями і до кінця життя зберігає величезну популярність. Помер драматург 1681 р., 25 травня, на свято П'ятидесятниці, коли в усій Іспанії лунав благовіст, що закликав на виставу одного з його ауто, над створенням якого він працював майже до останньої хвилини свого життя.

На другий день після смерті його тіло, згідно з заповітом, було перенесене, без будь-яких пишнот, для поховання до церкви Сан-Сальвадор у Мадриді священиками конгрегації, на чолі якої він стояв стільки років і якій заповів усе своє майно. Щоб задовольнити бажання численних прихильників небіжчика, кількома днями пізніше було здійснено урочисте поховання митця. Навіть у Валенсії, Неаполі, Лісабоні, Мілані та Римі співвітчизники славетного драматурга вважали його смерть національною втратою.

Драматургія Кальдерона – барокове завершення театральної моделі, створеної у кінці XVI – початку XVII ст. Лопе де Вега. Згідно списку творів, складеному самим автором незадовго до смерті, перу Кальдерона належить близько 120 комедій і драм, 80 autos sacramentales, 20 інтермедій і чимале число інших творів, у тому числі віршів і поем. Хоча Кальдерон менш плідний, ніж його попередник, він доводить до досконалості створену Лопе де Вега драматичну «формулу», очищаючи її від ліричних і малофункціональних елементів і перетворюючи п'єсу в пишне барокове дійство. Для нього, на відміну від Лопе де Вега, характерно особлива увага до сценографічної і музичної сторони спектаклю.

Існує безліч класифікацій п'єс Кальдерона. Найчастіше дослідники виділяють наступні групи:

Драми честі. У цих творах панує традиційна для іспанського бароко проблематика: любов, релігія і честь. Конфлікт пов'язаний або з відступом від цих принципів, або з трагічною необхідністю їх дотримати, навіть ціною людського життя. Хоча дія часто відбувається в минулому Іспанії, обстановка і проблематика наближені до сучасних Кальдерону. Приклади: «Саламейський алькальд», «Лікар своєї честі», «Живописець свого безчестя».

Філософські драми. П'єси цього типу зачіпають фундаментальні питання буття, перш за все - людської долі, свободи волі, причин людського страждання. Дія відбувається найчастіше в «екзотичних» для Іспанії країнах (наприклад, Ірландії, Польщі, Росії); історичний та місцевий колорит підкреслено умовний і покликаний акцентувати їх позачасову проблематику. Приклади: «Життя – це сон», «Чарівний маг», «Чистилице святого Патріка».

Комедії інтриги. Сама «традиційна» група п'єс Кальдерона включає в себе комедії, збудовані за канонами театру Лопе де Вега, із запутаною і захоплюючої любовної інтригою. Ініціаторами та найактивнішими учасниками інтриги найчастіше стають жінки. Комедіям притаманний так званий «Кальдероновий хід» – випадково потрапляють до героїв предмети, листи, що помилково прийшли не по адресу, відкриваються потаємні ходи і приховані двері. Приклади: «Дама-невидимка», «У тихому болоті ...», «По секрету вголос».

Незалежно від жанру, стилю Кальдерона властиві підвищена метафоричність, яскраво образний поетична мова, логічно вибудовані діалоги і монологи, де розкривається характер героїв. Твори Кальдерона багаті ремінісценціями з античної міфології та літератури, Святого Письма, інших письменників золотого століття (наприклад, натяки на персонажів і

ситуації «Дон Кіхота» є в тексті «Дами привиди» і «Саламейський алькальд»). Персонажі його п'єс одночасно володіють однією чільною рисою (Кипріан («Чарівний маг») – жага пізнання, Сехисмундо («Життя – це сон») – невміння розрізняти добро і зло, Педро Креспо («Саламейський алькальд») – прагнення до справедливості) і складним внутрішнім пристроєм.

Останній значний драматург золотого століття, Кальдерон, після періоду забуття у XVIII ст., був заново відкритий у Німеччині. Гете ставив його п'єси у Веймарському театрі; помітно вплив «Чарівного мага» на задум «Фауста».

Завдяки працям братів Шлегель, яких особливо приваблювала філософсько-релігійна складова його творів («Кальдерон є католицький Шекспір»), іспанський драматург знайшов широку популярність і міцно зайняв місце в якості класика європейської літератури. Вплив Кальдерона на німецькомовну літературу у XX ст. позначилося у творчості Гуго фон Гофманстала.

Серед європейських романтиків, що випробували вплив Кальдерона або перекладали його твори, також можна відзначити Персі Біши Шеллі, Юліуша Словацького, Вільгельма Кюхельбекера.

Основні твори Кальдерона:

«Стійкий принц» (El príncipe constante, філософська драма, 1628)

«Дама привид» (La dama duende, комедія, 1629)

«Поклоніння хресту» (La devoción de la Cruz, філософська драма, 1634)

«Життя – це сон» (La vida es sueño, філософська драма, 1635)

«Лікар своєї честі» (El médico de su honra, драма честі, 1635)

«Чарівний маг» (El mágico prodigioso, філософська драма, 1635)

«Чистилище святого Патріка» (El purgatorio de San Patricio, філософська драма, 1643)

«Саламейський алькальд» (El alcalde de Zalamea, драма честі, ок. 1645)

«Великий театр світу» (El gran teatro del mundo, ауто, 1649)

«У тихому болоті...» (Guárdate del agua mansa, комедія, 1649)

Найвідоміша п'єса Кальдерона «Життя – це сон» (1635?) включає елементи релігійно-філософської драми, драми честі і навіть комедії інтриги (характерний мотив: жінка, переодягнена чоловіком, переслідує невірного коханця). У ній Кальдерон намагається знайти відповіді на питання: що таке людина і як вільно вона може вирішувати свою долю, яким має бути «досконалий правитель», завдяки якому в світі, де дію різноспрямовані сили, все-таки підтримується мир і злагода?

Головний герой драми, принц Сехизмундо, за наказом свого батька, з дитинства був ув'язнений у вежі, спорудженій у глухому й недоступному для людей місці. Його батько, король-звіздар Басиліо, повірив у пророцтво зірок, за яким його новонароджений син повинен був стати тираном.

Коли Сехизмундо виріс, батько, вирішивши перевірити правдивість пророцтва, наказі приспати сина й перенести його до палацу, наділивши його на який час королівською владою. Але до ролі правителя Сехизмундо не був готовим. Здобувши довгождану свободу, він почав поводитись, підкоряючись винятково своїм інстинктивним бажанням, знищуючи все, що стоїть на заваді їх здійсненню.

Тоді слуги Басиліо знову приспали його і повернули до в'язниці. Він не зрозумів, де проходить межа між його реальним існуванням і сном. Усвідомивши на власному досвіді істинність думки про

те, що «життя – це сон», Сехизмундо духовно перероджується і стає готовим до того, щоб гідно зіграти ролі, короля, яку йому наяву, а не уві сні пропонують повсталі піддані Басилію. Зійшовши на престол на хвилі народного гніву, Сехизмундо жорстоко придушив повстання, стримав власні бажання, відмовився з державних міркувань від одруження з коханою дівчиною й помирився з батьком. Так у світі відновлюється порядок, якого найбільше бажали сучасники Кальдерона.

Переродження героя полягає у тому, що він розуміє необхідність відмовитися від спокус земного життя задля життя вічного. В останньому своєму монолозі він говорить:

*Отже, я переконався  
В тому, що все щастя людське,  
Зрештою, як сон, минає,  
І я хочу скористатися  
Щастям тим, що час дарує...  
(Перекл. М. Литвинець)*

У драмі «Життя – це сон» втілилися художні особливості барокового мистецтва: підкреслена контрастність, яка втілюється передусім у протиставленні (палац – вежа; людина – звір; свобода – неволя тощо); пишна, навіть надмірна метафоричність, яку бачимо, наприклад, у монолозі Росаури на початку твору:

*О гіпногрифе ярий,  
Який примчався вітрові до пари,  
Куди на горе наше,  
Безлуска рибо і безкрилий пташе,  
Мій коню, в шалі тому*

*По лабіринту плутанім, крутому  
Цих скель стрімких і голих  
Летиш крізь зарості, немов на сполох?  
(Перекл. М. Литвинець)*

У цій драмі авторові вдалося виразити із надзвичайною глибиною не лише свої переконання, а й світогляд усієї епохи, яку він представляв. У ній утверджується характерна для доби бароко думка про минуцність земного життя.

#### Питання для самоконтролю

- Назвіть основні художні особливості літератури бароко.
- Як художні особливості барокової літератури втілились у драмі «Життя – це сон»?
- Які риси характерні для героя барокових творів? Як вони втілені в образі Сехисмундо?
- Як можна визначити жанрову форму п'єси «Життя – це сон»?



## ЛЕКЦІЯ З ВИВЧЕННЯ БАЛАДИ Й.-В. ГЕТЕ «ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ»

Тема: Криза просвітницьких ідей у баладі Й.-В. Гете «Вільшаний король».

Мета: визначити риси Просвітництва у баладі Й.-В. Гете «Вільшаний король» та проаналізувати жанрово-стилістичні особливості твору і його систему образів.

### Література

1. Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв.: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» (2-е изд., дораб.) / С. Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1988. – 608 с.

2. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII ст.: навч. посібник [для студ. вищ. навч. закл.] (2-ге вид.) / Г. Й. Давиденко, М. О. Величко. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 292 с.

3. Зарубіжна література. 9 клас: Посібник-хрестоматія / Упорядник Б. Б. Щавурський. – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2002. – 528 с.

4. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Художні твори. – Т.11. Поетичні переклади. – К.: Наукова думка, 1985. – С. 284-285

### План лекційного заняття

1. Жанрова своєрідність та історія написання балади «Вільшаний король».

2. Особливості розкриття образів (людей: батька і сина; природи; міфічного створіння).

3. Конфлікт барокового та просвітницького світовідчуття у баладі.

4. Місце персонажа балади – Вільшаного короля у світовому мистецтві.

Вступне слово викладача. Серед поетичних творів Й.-В. Гете чільне місце посідає балада «Вільшаний король», яка була створена письменником як вставна пісня до балади «Рибалка», але з часом стала сприйматися як окремий літературний твір.

Робота з епіграфом.

Епіграф: «Боже Мій, Боже Мій, нащо Мене Ти покинув?» (Матв. 27:46)

- Звідки узято цей епіграф? (Біблія, Євангеліє від Матвія, глава 27, вірш 46)

- Коли Ісус каже ці слова? (Ісуса розп'ято, він страждає на хресті)

- До кого звертається Ісус? (До Бога і свого батька)

- Чи отримав Ісус відповідь від Бога-отця? (Ні)

- Які відчуття пробуджує у вас цей епізод з Біблії? (Відчуття самотності, занедбаності, страждання і т.д.)

Активізація опорних знань. Студентам слід запропонувати записати або віднайти у своїх зошитах визначення балади та факти, що стосуються її жанрових особливостей.

Балада (фр. ballade) – жанр ліро-епічної поезії (розповідь, що викладена у поетичній формі) фантастичного, героїчного або соціально-побутового характеру з драматичним сюжетом.

Танцювально-хорова пісня середньовічної поезії Західної Європи з чіткою строфічною організацією з часом набуває насиченої проблемності і втрачає танковий рефрен.

Німецька балада, що представлена авторами Й.-В. Гете, Ф. Шиллером та ін., характеризується похмурою тональністю, ознаками сентименталізму.

Пізніше вона знайшла розвиток у творчості німецьких романтиків Г. Гейне, Л. Уланда, Е. Гофмана та ін.

Автор балади «Вільшаний король» теж зображає батька і сина у скрутних обставинах. Давайте дізнаємося, як про це пише автор.

Викладач пропонує студентам запис балади (за наявності) або її власне художнє читання.

Цілісне враження студентів від твору доречно обговорити у формі бесіди. Зокрема, можна зупинитися на таких питаннях:

- Який настрій у вас викликала ця балада?

- Чи очікували ви такої розв'язки?

- Опишіть емоції, які виникли після прочитання балади.

- Що, на вашу думку, лежить в основі дискомфорту, спричиненого баладою?

- Чи відчули ви співпереживання батьку, сину?

Для подальшого аналізу поетичного твору студентам слід запропонувати 1-2 хвилини для мовчазного ознайомлення з баладою.

Виразне читання викладачем чи підготованим студентом балади «Вільшаний король»:

*Хто пізно так мчить у час нічний?*

*То їде батько, з ним син малий.*

*Чогось боїться і мерзне син –*

*Малого тулить і гріє він.*

*«Чому тремтиш ти, мій сину, щомить?»*

*– Король вільшаний он там стоїть!*

*Він у короні, хвостатий він! –*

*«То, сину, туман із долин!»*

*– «Любе дитя, до мене мерщій!*

*Будемо гратись в оселі моїй,*

*Квіти прекрасні знайду тобі я,  
У злато матуся одягне моя».*

*– Мій тату, мій тату, яке страшно!  
Як надить вільшаний король мене! –  
«Годі, маля, заспокойся, маля!  
То вітер колише в гаю гілля!»*

*– «Хлопчику любий, іди ж до нас!  
Дочки мої у танку в цей час,  
Дочки мої вийдуть тебе стрічать,  
Вітати, співати, тебе колихать!»*

*– Мій тату, мій тату, туди подивись!  
Он королівни вільшані зійшлись! –  
«Не бійся, мій синку! Повір мені:  
То верби сивіють у даліні!»*

*– «Мені, хлопче, люба краса твоя!  
З неволі чи з волі візьму тебе я!»  
– Мій тату, мій тату, він нас догнав!  
Ой, як болюче мене він обняв!*

*Батькові страшно, батько спішить,  
В руках його хлопчик бідний кричить;  
Насилу додому доїхав він,  
В руках його мертвий лежав його син.*  
(Пер. М. Рильського)

Вважаємо доцільним запропонувати студентам тезисний виклад особливостей балади «Вільшаний король»:

1. Фольклорна основа. У баладі «Вільшаний король» Й.-В. Гете вдається до переробки фольклорного матеріалу. Художньої форми набуває забобонний страх людини перед ворожими силами природи, таємничими міфічними істотами тощо. Мотив балади запозичений автором з датської легенди, яку переклав його товариш Й. Гердер. У його версії образ злого духа називається Вільшаним королем, або королем Ельфів.

Достеменно не відомо, що породило двояке тлумачення образу цієї міфічної істоти. Втім існують дві версії, що пояснюють це. З одного боку у німецькій мові слова вільха (нім. die Egle) та ельф (нім. die Elfe) схожі у написанні, у зв'язку з чим могла виникнути помилка під час перекладу датської легенди. Гете ж скористався перекладом, не знаючи про те, що в легенді йдеться не про вільху, а про Короля Ельфів і його образ напряму асоціюється зі смертю. Народне повір'я твердить, що він відвідує смертельно хворих людей.

З іншого боку, образ вільхи і верби добре представлений у західноєвропейських народних переказах. Вважалося, що духи заболочених місцин є вкрай небезпечними для людей. Вони живуть серед вільх і верб, і мають смертоносну, містичну силу. Населення цих місць добре знає, що свіжий зріз пагона вільхи червоніє, «стікаючи» кров'ю.

Глибоко у народних віруваннях і переконаннях знаходять своє тлумачення і символізм інші образи балади:

- ніч – стихія злих сил, несвідомого і непізнаного, нерозвинених можливостей;

- вітер – символ невловимості, неусвідомленості, руйнації й оновлення; дух (подих) Всесвіту (вітер, за легендами,— місце перебування багатьох духів, душ померлих);

- туман – символ блукання і невизначеності шляху;

- верба – символ печалі, туги, трагічної долі;

- вільха (низинне дерево) – символ поєднання в одне ціле двох стихій – води і землі.

2. Напружений сюжет – головна жанрова ознака німецьких балад. Він послуговується злободенними проблемами (проблематикою), особливостями побудови твору (композиція) з метою показати зворушливе, наповнити читача відчуттями. Містична, гнітюча і похмура тональність балади «Вільшаний король» пов'язана з екзистенціальною проблематикою.

Проблематика твору:

- проблема життя і смерті;

- проблема безсилля перед невиліковною хворобою (лихоманкою, галюцинаціями);

- проблема конфліктності співіснування двох світів (реального і міфічного).

Для філолога виокремлюється ще одна проблема – проблема співіснування прямого і переносного значення образів, слів тощо.

Композиція балади:

- не ускладненість форми, простота поетичного твору;

- емоційно зростаюча циклічність;

- розкриття сюжету, образів у діалозі;

- слова автора з'являються, коли зникає діалог (після смерті сина);

- звуконаслідування спішної їзди на конях, галоп;

- повтори:

а) звертання («мій тату, мій тату» – в оригіналі «Mein Vater, mein vater»);

б) анафора («То, сину, вранішній туман... То вітер колише в гаю гілля... То верби сивіють у далині»; «Дочки мої у танку в цей час, Дочки мої тебе вийдуть стрічать» – в оригіналі «Meine Töchter sollen dich warten schön, Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn»);

3. Драматична розв'язка. Насиченість балади екзистенціальними проблемами. по суті, вимагала від автора жертви у вигляді дитини. Такий мистецький хід не лише підтримував похмуру, містичну тональність німецької поезії, а й відповідав просвітницьким, романтичним, бароковим і сентиментальним принципам.

4. Протиставлення реального та міфічного світосприйняття. Балада «Вільшаний король» викликає надмір відчуття страждання, хворобливості, містичного жаху, пов'язаного із запереченням просвітницьких принципів раціоналізму та емпіризму, який у майбутньому розвивався у готичному напрямі (в оповіданнях Е. По), романтизмі (у новелістиці Е. Гофмана) та модернізмі (у романах О. Уальда).

Особлива майстерність автора проявляється у поєднанні планів сприйняття оточуючого батька і сина світу. Гете протиставляє почуття, уяву і здоровий, відсторонений від них глузд, поділяючи думку ще одного видатного просвітника, англійського філософа Дж. Локка, що почуття – це «примара розуму».

У баладі тісно переплітаються реальний та ірреальний світи. Це переплетення відображає два погляди на один і той же предмет чи явище: цар –

туман, заманювання вільшаного короля – колихання гілля, дочки лісового царя – верби.

Атмосфера тривоги, страху лихих сил підкреслюється також тим, що дія відбувається в сутінках, у лісистій місцині, де реальні предмети та явища набувають казковості, алегоризму.

У баладі спостерігається драматичне зіткнення двох начал: реального і фантастичного, життя і смерті, відчаю й надії, звичайного та не пересічно фантастичного.

Батько й син по-різному сприймають світ. Дорослий чоловік не вірить у дива, міфічні образи, його світосприйняття відзначається врівноваженістю, поміркованістю, раціоналізмом (ознака просвітницької літератури). Він любить сина й усіяко намагається розвіяти його страхи.

Породжений зрілою, здоровою, раціоналістичною уявою світогляд не сприймає всерйоз марення і галюцинації дитини. Однак син настільки чітко пояснює вчинки міфічних істот, що батько навіть попри бажання зарадити болю дитини не сприймає їх всерйоз. У цьому конфлікті реального і міфічного по-різні боки стикаються у боротьбі переконання дитина і дорослий. Передбачуваним є те, що дорослий перемагає на правах сильнішого, досвідченішого, авторитетнішого. Втім якою ціною йому дістається ця перемога?

Дія балади розвивається епізодично, пов'язування окремих подій, вчинків та реплік і заповнення прогалін у сюжеті залишаються за свідомістю читача. Така техніка є характерною для епохи просвітництва. Читач має зрозуміти авторський задум і відшукати істину.

Образи головних героїв є символічними.

1. Образ батька – збірна характеристика особистості новоевропейського громадянина. Батько у



баладі – «проста» людина епохи Просвітництва. З його реплік читач може зрозуміти, що це стримана людина, люблячий батько, сформована особистість.

В образі батька закладені такі раціоналістичні риси характеру:

- переконливість у мовленні;
- сила та енергійність;
- віра у матеріальність світу;
- турбота за дитину.

2. Образ сина. Символічним є й образ сина. З тексту відомо, що в душі хлопчика існує конфлікт: невідома, таємнича сила природи і вабить його, і разом з тим жахає. Дитина уособлює людство, що не знайшло гармонійних стосунків з природою, зі світом, із самим собою. Чиста, ангельська сутність хлопчика багато в чому схожа на біблійну постать – Ісуса Христа. Батько не може допомогти своєму любимому сину. А дитина підвладна більш високому «промислу», вона знаходиться на перехресті шляхів: життя і смерті, страждання і радощів. Що вибере дитина?

Нам не відомо нічого про хлопчика, що страждає від невиліковної хвороби, але ми знаємо, що він одчайдушно бореться за життя. Дитина намагається віднайти відповідь у своєму серці, кому можна довіряти, а кому ні. Він починає розуміти, що неприховані лестоці і погрози, це не найстрашніший вибір, який йому доведеться зробити.

Найнебезпечнішим є те, що малюку відкрито більше ніж батькові, і навіть найкрасномовніші описи не допоможуть старому усвідомити це. Незвіданого завжди більше, ніж відомого. Це – царина пошуків, спроб і помилок, містичного напруження, що знаходяться за межами нашого упорядкованого і комфортного світу. Але у хлопчика є лише єдиний шанс і декілька хвилин зробити свій вибір. За цей короткий

час має реалізуватися його потенціал, розвинути фізична і духовна зрілість.

Вибір сином примарного чи реального – не є ознакою перемоги смерті над життям, чи зла над добром. Дитина боїться підступного духа. Він не обирає ні ту, ні іншу сторону, тому що вибір однієї частини свого Я завжди витісняє поняття цілісності людини. А хвороба тут (як і в біблійному сюжеті страта Ісуса) – це життєва обставина, загострена авторським задумом, щоб показати цілісність людини у всіх її проявах, житті і смерті, доброті і злобі, мудрості і нерозсудливості.

Тому читач свідомо поринає в обійми цього похмурого і смертельно-депресивного художнього твору, щоб раз по раз відчувати «ціну» свідомого сприйняття дійсності.

Головну думку твору можна інтерпретувати по-різному. З одного боку, за страхом хлопчика, його мареннями криється одвічна боротьба життя зі смертю. З іншого, можна сказати, що у творі зображено зіткнення романтичного та реалістичного світосприйняття.

3. Образ Вільшаного короля – вкрай неоднозначний. Двоїстість тлумачення образу злого лісового духа, що з початку була закладена автором у переробленому фольклорному матеріалі знайшла своє відображення у двох аспектах: у представленні його як образу духа, що манить потойбічними принадами і сповіщає про наближення смертного часу (у баладі – загострення хвороби), і, одночасно, має конкретне метафоричне навантаження – розкривається в образі фатуму, сліпого провидіння і т.д.

Показовою для тлумачення образу Вільшаного короля є інтерпретаційна робота російських та українських перекладачів.

Український перекладач М. Рильський вбачає символізм у образах вільхи та верби. Тому і в назві, і в

баладі він називає лісового духа Вільшаним королем. Російські перекладачі, серед яких В. Жуковський та А. Фет, іменують його «Лесным царем», надаючи баладі не стільки фольклорне, скільки античне трактування.

Крім відомого вже студентам факту місця виросту вільхи та її червоного рослинного соку, це дерево – образ, у якому поєднуються в єдине ціле земля й вода. Отже, образ вільшаного короля є втіленням самої Природи, володарем усього, що існує: води, землі, рослин, тварин, людей, що підкреслює прагнення поета вийти за межі казкового, міфологічного змісту й утвердити філософські ідеї.

У порівнянні з попередніми творами поета, де природа виступає благодатною і життєдайною силою, у баладі «Вільшаний король» вона заселена таємничими силами, невідомими і ворожими людям. Образ злого персонажа західноєвропейських народних казок зображено у його природному оточенні та містично-демонічному змалюванні, що уособлює недоладні стосунки людини і природи. Оригінальний текст «Erlkönig hat mir ein Leids getan» ми можемо перекласти «Лісовий король зробив мені боляче».

У перекладі М. Рильського цю частину тексту перекладено так: «Ой, як боляче мене він обняв». Коли в реалістичний план оповіді (повернення батька з сином додому) вривається болісний зойк дитини, читач переймається здоров'ям і добробутом дитини, відчуває збентеження від невидимої присутності хаосу, переживає ПАНічний жах.

І справді, Вільшаний король Гете багато в чому нагадує образ античного бога Пана. По-перше, як Пан, так і Вільшаний король опікуються лісом, живуть у лоні природи, є малопримітними, але небезпечними істотами. По-друге, автор не надає Вільшаному королю ніяких характеристик, крім корони і хвоста («Den

Erlenkönig mit Krön und Schweif» — «він у короні, хвостатий пан» (у перекладі М. Рильського)).

В античній міфології бог Пан теж був з хвостом. Потретьє, обоє одночасно представлені в реаліях матеріального світу (опівденний крик Пана — панічний жах, уособлення Природи; болісні обійми Вільшаного короля — напад хвороби) і духовного:

- Пан уособлює нестримну силу, перетворювальну енергію первісного хаосу до природної гармонії;

- Вільшаний король уособлює «темну» сторону світобудови – кругообіг живої матерії в природі, закінчення циклу життя смертю; його поява призводить до розкриття екзистенціальних питань циклічності буття і небуття. Автор втілює вічне протистояння людства і природи й водночас потяг їх до злиття. Особливо це помітно у раціонально-матеріалістичній мові батька, його ствердженні принципів гармонії і впорядкованості світу, що протиставляється глибинним, вкрай інтуїтивним відчуттям дитини наповненості та розмаїтості проявів світобудови.

У грецькій мові префікс «пан» означає загальність, спільність, об'єднання. Завдяки цьому в античному суспільстві слово «Пан» тлумачиться як «Всесвіт». У цьому слові вбачали назву божества, що розлите у всій природі, творця й володаря всього суцього. Гете – ж людина нового часу, для нього не достатньо пояснень, підказаних природою. Його цікавить внутрішній, не розкритий психологізм людини.

Експеримент полягає у перетвореннях психіки людини після прочитання балади. Це – загадка, яка породжує більше загадок, ніж дає відгадок. Балада – це провокація великого просвітника, щоб визначити, наскільки людина наблизилася до відповіді на питання призначення свого свідомого існування. Критичні

умови, у яких перебувають батько і син, розкривають безліч вад суспільства, які не вирішені й на сьогоднішній день.

4. Образи Природи і Бога у баладі подаються з позицій просвітницьких принципів: емпіризму та раціоналізму. Здається, що їх не існує. Читач не прочитає їхні репліки, тому що автор не подав їх у баладі. Але ці образи присутні. Вони барокові по своїй природі, насичені незрозумілим для просвітницького читача змістом, алегоричністю. Вони – вершители долі людей і всього живого, але вони не зацікавлені в цьому. Можливо вони взагалі не помічають страждання людини, з бароковою позицією «людина піщинка у всесвіті», або вони не є свідомою субстанцією. Це твердження впливає з авторського задуму передати страждання людям, без заклику до вищих сил втрутитися у несправедливий і не гуманний перебіг подій у впорядкованому Розумом світі.

Стильові особливості балади:

- звертання батька і сина у діалозі, звертання вільшаного короля до хлопчика («мій тату», «мій сину», «хлопчику любий», «маля» і т.д.);

- наявність епітетів (час нічний, хвостатий пан, вранішній туман);

- тропів:

а) метонімія («у золото матуся одягне моя»);

б) метафора («хлопчик бідний», «насилу додому доїхав він»);

в) персоніфікація («верби сивіють»);

- картина природи, відчуттям надаються людські риси характеру, поведінки, створюються особливі образи-метафори:

а) вранішній туман – король вільшаний;

б) вітер, що колише в гаю гілля – рухи вільшаного короля, щоб заманити дитину у свій світ;

в) верби сивіють у даліні – вільшані королівни;

г) загострення хвороби – обійми короля.

Виразності баладі надає ритм, що нагадує стрімкий біг коня, він підкреслює напружену динаміку сюжету.

Версифікаційний розбір балади не є показовим для учня чи студента, тому вважаємо не доцільним його проводити. Слід зазначити, що балада має форму чотирирядкового вірша з парним (паралельним) римуванням, що у перекладі М. Рильського, що в оригіналі.

Однак балада «Вільшаний король» була написана Й.-В. Гете у 1782 р. і тому, можливо, досліднику не слід шукати особливі, продумані плани художньої реальності. Балада «Вільшаний король» як і решта поетичного доробку митця була відгуком на певну подію у житті письменника. Адже характерним для сентименталістів було створення певного умонастрою, співпереживання, «очищення через страждання».

Сюжет балади та образ Вільшаного короля брали до свого творчого доробку багато європейських класиків. Зокрема у 1970 р. було видано роман французького письменника М. Турньє «Вільшаний король» (фр. *Le Roi des Aulnes*). У романі російсько-американського письменника В. Набокова «Блідий вогонь» (англ. *Pale Fire*, 1962) згадується злий дух, що тривожить героя нав'язливими галюцинаціями.

Також балада знайшла своє місце й у творчості німецьких композиторів, зокрема К. Льове та Ф. Шуберта.

Найбільш відомою піснею із вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях» вважається композиція «Лісовий цар», яка уповні переповідає сюжет балади Й.-В. Гете «Вільшаний король». Оскільки ця пісня є обов'язковою до вивчення у музичних школах, училищах та консерваторіях, доступна на касетах і радянських грампісках фірми «Мелодія» вважаємо доречним запропонувати її на практичному занятті.

Запитання до закріплення навчального матеріалу:

- Чому, незважаючи на страждання, читач бажає повернутися до балади знову і знову?

- Чому, на Вашу думку, балада подається у формі діалогів? Що це – задум автора, чи просто випадковість?

- Які настрої навіює епіграф та балада? Чи допоміг епіграф налаштуватися на сприйняття балади Гете?

- Риси яких літературних напрямів можна знайти у баладі?

- У чому полягає новаторство Гете-лірика (на основі балади «Вільшаний король»)?

#### Запитання та завдання

1. Які ознаки баладного жанру у «Вільшаному королі» ви помітили?

2. У чому, на вашу думку, зв'язок твору Гете з фольклорною баладою?

3. Як поєднується у творі фантастичне та реальне?

4. Визначте роль природи у баладі; які художні засоби використовує автор?

Заключне слово викладача. Отже, балада «Вільшаний король» як один із найяскравіших зразків поезії Й.-В. Гете була і залишається загадкою для допитливого читача, завдяки своїм жанровим та композиційним особливостям. Містична, похмура тональність, метафоричність та ритмічність художнього слова, ємні образи багато років турбують розум досвідченого читача та дослідника-літературознавця.



# ФОРМА РОБОТИ «ЗА КРУГЛИМ СТОЛОМ» У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПОЕМИ ГЕТЕ «ФАУСТ»

Тема: Поема «Фауст» – як найвище досягнення просвітницької думки.

Мета: визначити риси Просвітництва у творі Гете «Фауст», охарактеризувати головні образи: Фауста, Маргарити, Мефістофеля.

## Література

1. Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв.: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» (2-е изд., дораб.) / С. Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1988. – 608 с.

2. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII ст.: навч. посібник [для студ. вищ. навч. закл.] (2-ге вид.) / Г. Й. Давиденко, М. О. Величко. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 292 с.

3. Зарубіжна література. 9 клас: Посібник-хрестоматія / Упорядник Б. Б. Щавурський. – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2002. – 528 с.

4. Шевченко Н.В. Зарубіжна література. Практичний довідник. – Х.: Весна, 2009. – 496 с.

## План практичного заняття

1. Автобіографічний мотив у поемі «Фауст».
2. Історія написання та джерела твору.
3. Жанрово-композиційні особливості «Фауста».
4. Особливості образотворення у поемі.
5. Місце образу Фауста, Мефістофеля та Маргарити у культурному просторі.

Епіграф: «Хто шукає, змушений блукати» (Гете «Фауст»)

Вступне слово викладача. У серпні 1748 р. відбулося вінчання Йоганна Каспара Гете з Катаріною Елізабетною Текстор. А через рік, 28 серпня 1749 р., «опівдні з дванадцятим ударом дзвону», з'явився на світ майбутній найвеличніший поет Німеччини.

Пологи були важкими. Вони тривали майже три доби, бабка-повитуха вкрай розгубилася. Але фрау Корнелія, мати Йоганна Каспара, взялася наполегливо струшувати і розтирати вином маленьке тільце. «Раднице, він живий!» – розчулено повідомила стара жінка, коли її онук широко розплющив очі – дуже великі темно-карі. Такими великими темно-карими очима природа не наділила ні рід Гете, ні рід Тексторів. Були вони у бабусі юнака, Анни Маргарити Ліндхеймер, за чоловіком Текстор. Ніхто з рідних дітей не спадкував ні її темних великих очей, ні величних рис її «італійського» обличчя. Її зовнішність передалася лише йому, її улюбленому онукові і була гідною оболонкою його «духовної суті», як не раз відмічав сам Гете.

Дивно, що ні стара Ліндхеймер, ні її знаменитий онук не знали про те, що одним із далеких її предків (у восьмому коліні) був чудовий німецький художник XVI ст. Лука Кранак (1472-1553). Гете до тридцяти восьми років ніяк не міг вирішити, ким йому бути: поетом чи художником, адже мав хист до малювання.

Повідомлення учнів про життєвий і творчий шлях Гете.

Автобіографічний мотив у поемі. Дискусія точиться навколо таких питань:

- Переосмислення значення життєвих сил творця автором.

- Дуалізм світу.

- Боротьба класицистичних і просвітницьких ідей у душі письменника.

- Нові відкриття у галузі філософії, психології, історії, політології тощо.

- Образ Маргарити – ліризм автора до прекрасної юнки і поетизація земного кохання.

Твори Гете сповнені глибокого філософського змісту. Теоретичне осмислення ним дійсності є діалектичним. Природу, суспільне життя, духовний світ людей він розглядає у безперервному розвитку, як постійну зміну форм, боротьбу протилежностей – життя і смерті, минулого і майбутнього, нового і старого. Відштовхуючись від діалектичного ідеалізму Г. Гегеля автор відстоює позиції матеріалізму, особливо у теорії пізнання й естетиці.

Задум «Фауста» виник у Гете на початку 1770-х р., коли йому було трохи більше двадцяти років. Закінчив він твір влітку 1831 р., за декілька місяців до своєї смерті. Таким чином від початку роботи над трагедією до її закінчення пройшло близько шістдесяти років, які охопили майже все творче життя Гете.

Однак безпосередньо над «Фаустом» Гете працював лише в певні періоди своєї творчої діяльності. Перші сцени, названі «Пра-Фауст», німецький письменник створив у початковий період своєї творчості (1773-1775 рр.), вони не друкувалися, але коли читав їх друзям і по приїзді у м. Веймар навіть дозволив одній із шанувальниць свого таланту списати для себе цей текст.

У 1788 р. під час перебування до Італії класик повернувся до роботи над твором. Після повернення до Веймару друкує у 1790 р. «Фауст. Фрагмент», який містить меншу кількість сцен, ніж «Пра-Фауст», але це не було простим повторенням першого варіанта. Уривок ближчий до остаточного тексту першої частини.

Але перш, ніж Гете завершив її, пройшло немало часу. Він знову звернувся до роботи на вимогу Ф. Шиллера. Це сталося уже в 1797 р. Перша частина «Фауста» була закінчена у 1806 р., але з'явилася друком лише 1808 р. у восьмому томі зібрання творів.

Між 1797-1801 р. письменник створив план другої частини трагедії, але реалізовувати його почав лише через чверть століття, хоч окремі сцени були створені раніше. Останній період роботи припадає на 1825-1831 рр. 1 червня 1831 р. Гете повідомив своєму другові Цельтеру про те, що твір завершений.

Образ ученого-чарівника Фауста, взятий з народної легенди, у драмі Гете зазнає складної еволюції, втілює суперечливий розвиток світогляду поета і боротьбу ідей, властиву бурхливій епосі кінця XVIII – початку XIX ст. Служіння науки народові, глибока віра у творчі сили людини, у краще майбутнє є ідейним висновком поеми.

Гете завершив роботу над другою частиною Фауста у 1832 р. перед своєю кончиною. На відміну від першої частини тут основну увагу зосереджено не на душі Фауста, яку було продано Дияволу, а на соціальних феноменах, таких як психологія, історія та політика. Друга частина сформувала основні інтереси Гете в останні роки життя і була надрукована вже після його смерті у 1832 році.

Осібнo стоїть тема кохання у поемі – як відображення найвищої цінності у житті земному і блаженство свідомості поза матеріальною і духовною дійсністю. Тепер воно стало кроком до утвердження цінності реальної дійсності, реабілітації земної людини як істоти високого, духовного, творчого, здатного активно впливати на інших людей, на суспільство і на історію

Любов для автора – це всеохплююче почуття. Об'єкт кохання – незмірно чисте у своїй безгрішності

створіння – Гретхен. Містичне дійство, перетворення героїв, творення вічного – і ось результат: переоцінка традиційних світських і релігійних, етичних та естетичних цінностей. Кохання ототожнюється з життям, а останнє отримує від автора вічність.

Джерело сюжету. Йоганн Фауст – історична особистість. Він жив у першій половині XVI ст. Про нього ходили легенди як про астролога, який займався чорною магією. Усні перекази про нього були зібрані невідомим автором і випущені у світ книговидавцем Йоганном Шнісом у 1587 р. під назвою «Історія доктора Йоганна Фауста, відомого чаклуна і чорнокнижника». Наступні численні перевидання доповнили цю легенду новими деталями. Одне з найкращих джерел – книга Георга Рудольфа Відмана «Правдива історія про доктора Йоганна Фауста» (1599). Ще до виходу його повісті історія чорнокнижника стала відома в Англії, де попередник Шекспіра Крістофер Марло (1564-1593) написав на основі цього сюжету трагедію.

Трагедія Марло про чарівника у дуже зміненому вигляді увійшла у число улюблених вистав ярмаркових лялькових театрів. Ще хлопчиком Гете вперше побачив ляльковий спектакль «Фауст».

У всіх легендах головний герой обов'язково зображувався людиною, яка, не задовольнившись сучасною йому наукою, відкинула релігію і зв'язала з дияволом, щоб за допомогою нечистої сили отримати можливість перетворювати неблагородні метали на золото і насолоджуватися життям. Нечиста сила допомагала йому протягом двадцяти чотирьох років, після цього ж забравши душу чорнокнижника у пекло.

Перші книги були написані для засудження вчинку продажу людиною душі бісам, однаке навіть через релігійно-моралізаторську тенденцію вбачалися риси вченого, який намагався подолати забобони свого часу.

Жанрова характеристика твору. Хоч «Фауст» написано для сцени, про що явно говорять окремі епізоди твору, формою і об'ємом він відрізняється від звичних драм. У критиці прийнято визначати творіння Гете як драматичну поему.

Загалом, твір має ряд характеристик драми й епічної поеми. Попри все сила «Фауста» як поетичного твору особливо проявляється у ліризмі, яким пройняті його центральні епізоди. Твір майстерно поєднує елементи трьох головних родів – лірики, драми й епосу.

«За круглим столом»: в аудиторії викладач формує дві групи: експерти і журналісти. Завдання експертів – дати відповіді на запитання журналістів. Для останніх – завдяки влучним запитанням допомогти експертам розкрити жанрову неоднорідність твору.

Гете прагнув розробити на драматичній основі синтетичний жар, що охоплював би:

- яскраву театральність;
- музику;
- міфологізм;
- символічну глибину;
- значний інтелектуальний зміст;
- поєднання трагічного і комічного начал;
- духовні орієнтири національного життя.

Хоча твір написано у вигляді драми і зорієнтований на різноманітні форми сценічних і звукових ефектів – його художня тканина неоднорідна і, не в останню чергу, через нестандартну композицію. Це – «Присвята», «Пролог у театрі», «Пролог на небі», «Перша частина трагедії» і «Друга частина трагедії у п'яти актах».

«Присвяту» до «Фауста» складено 24 червня 1797 р. Написана октавами, поширеними в італійській літературі і вперше перенесеними Гете у німецьку поезію. Написанням «Присвяти» відзначилася знаменна подія – повернення митця до роботи над

трагедією (над закінченням першої її частини і начерків, які згодом увійшли до другої частини).

«Пролог у театрі» написано у 1797 р. (чи 1798) і вважається наслідуванням драми індійського письменника Калідаси «Сакунтала», яку Гете розцінював як «одне з найбільших проявів людського генія». Як і у драмі Калідаси німецький класик представляє бесіду між директором театру, поетом і комічним актором.

Запитання для дискусії:

- З якою метою Гете вводить до драми «Пролог у театрі»?

- Чи має місце у подальшому розробка ідей, запропонованих у цій частині трагедії?

- Про що дискусія між директором театру, поетом і комічним актором?

- Чи визначається автором найавторитетніша думка? Обґрунтуйте відповідь.

- Гете дає коротку характеристику трьох основних жанрів літератури. З чим пов'язана образність його думки? Які метафори можете запропонувати для бесіди Ви?

- Чи пов'язані роздуми про смерть у «Пролозі у театрі» зі смертю головного героя? Обґрунтуйте відповідь.

«Пролог на небі» (1797-1800) – данина бароковій традиції відкривати виставу на міфологічну чи біблійну тему прологом, у якому з'являлися найвищі божества, у владі яких доли людей – персонажів вистави. Після цього учасники прологу у подіях здебільшого уже участі не брали.

Бог і архангели, Мефістофель та інша нечисть – носії природних сил, які постійно борються. В уста Бога Гете вкладає власні погляди на людину – свою віру в благо розв'язання людської історії. Коли Мефістофель, перериваючи славослів'я ангелів, говорить, що на землі панує «безпросвітний морок» і людині бідній так зле, що навіть він жаліє її, Господь висуває на противагу жалюгідним, нікчемним людям правдошукача Фауста.

Мефістофель здивований: у пекельних пошуках доктора він бачить більшу запоруку його смерті. Перекоаний у правильності своєї гри чорт заявляє Вседержителю, що береться спокусити цього «дивака». Бог приймає виклик Мефістофеля. Він впевнений не лише у тому, що цей чоловік «чуттям, за власним



бажанням вирветься з пут», але й у тому, що Мефістофель своїми витівками лише допоможе настирливому правдошукачу досягнути вищої істини.

Проблемна ситуація. За влучним висловом Дж. Байрона «Пролог на небі» – наслідування біблійній книзі Іова. Подібність обох експозицій (зав'язок) тим більша, що й біблійний текст викладено у драматичній формі.

- Порівняйте особливості образотворення у біблійному сюжеті та «Пролозі на небі» Гете.

- Які емоції та тональність передаються читачеві? Чим це досягається?

Перша частина трагедії. Тема роздвоєності Фауста, вперше згадана Мефістофелем у «Пролозі на небі», проходить через усю драму. Але ця «роздвоєність» не має нічого спільного з безвіллям чи відсутністю цілеспрямованості. Книжник бажає осягнути «всесвіту внутрішній зв'язок» і разом з тим віддається бажанню повноцінно жити. Фауст ненавидить свій затхлий учений світ, розчарований у мертвих догмах і в схоластичних формулах середньовічної премудрості. Він звертається до магії. На триразовий поклик Фауста з'являється «дух землі», але тут же з огидою оцінює духовний рівень заклинателя, який ворушити жалюгідні «скарби батьків», користуючись плодами незрілої науки.

Тому автор відмовився від побутової правдоподібності, віртуозно використовує легендарно-казкові мотиви, міфи і легенди, справжні людські образи і життєві ситуації, у поєднанні з вигаданими.

Фантастичне у Гете, однак, завжди приближене до землі і реального життя. Персонажі глибокого символічні і потребують філософського аналізу.

Гете переробляє міфи різноманітного походження: давньогрецькі, біблійні, середньовічні.

«Є вища сміливість: сміливість винаходу, створення, де план обширний наповнений творчою думкою», – задум об'єднує одиничні життєві ситуації у послідовність. Хоча цей принцип і суперечив усім прийнятим правилам драматичного мистецтва, все ж дозволив Гете вкласти у твір всю свою життєву мудрість і велику частину історичного досвіду свого часу.

«Фауст» – глибоко національна німецька драма. Національний вже сам духовний конфлікт її героя, який повстає в ім'я свободи дій і думки. Такі були прагнення не лише людей впродовж XVI ст., ті ж думки переповнювали поетів «Бурі і натиску», у когорті яких Гете виступав на літературній ниві.

Автор у трагедії не стільки відтворює історичні умови XVI ст., скільки пробуджує для нового життя творчі сили народу. Легенда про Фауста, попри все, – плід напруженої роботи народної думки.

Фауст залишається наодинці і продовжує боротися зі своїми сумнівами. Думка про самогубство з'являється у головного героя. Вона продиктована не втому чи відчаєм, здається, що він хоче піти з життя лише для того, щоб злитися зі всесвітом і проникнути у його «таємниці». Чашу з отрутою від його губ відводить раптово благовіст.

У спілкуванні з народом ми бачимо Фауста у наступній сцені – «Біля воріт». Але і тут Фаустром володіє трагічне усвідомлення, що така дорога йому народна любов ним не заслужена, що він швидше шкодив народові своїм лікарським мистецтвом.

У цю мить трагічного невдоволення собою до нього з'являється Мефістофель в образі пуделя. Невтомний доктор працює над перекладом євангельського вірша «Спочатку було Слово». Перекладаючи його як «Спочатку була справа» – Фауст підкреслює власну тверду рішучість діяти. Більше того, він уже неясно

передчуває свій особливий шлях дієвого пізнання. І це дає сатані можливість думати, що він заволодіє душею Фауста. Але це видається нелегкою справою.

Поки Мефістофель причаровує його земними насолодами, книжник залишається непохитним. Захоплений сміливою думкою розгорнути за допомогою вищої сили живу, повнокровну і всеохоплюючу діяльність, головний герой висуває власну умову домовленості: Мефістофель має йому служити аж до тієї миті, коли він, Фауст, заспокоїться, задовольниться досягнутим.

Чорт приймає умови чоловіка, не допускаючи навіть думки, що на нього покладена якась позитивна місія, що він і справді «частина сили, що всупереч його волі творить добро». Більше того, він вірить не лише у свою перемогу над самотнім правдошукачем, але й у перемогу брехні над правдою, мороку над світлом.

Маргарита – перша спокуса на шляху Фауста. Підкоритися чарам дівчини – означає укласти мирний договір з дійсністю. Безперечно, в образі Маргарити багато хорошого, доброго, чистого. Вся глибина трагедії Гретхен, її горя і жаху у тому, що її ув'язнено і засуджено до страти за зло, на яке жорстокий коханий штовхнув її.

Доктор не сприймає світу селянки, але не може відмовитися від її принад. У цьому його провина – вина перед беззахисною дівчиною. Але Фауст і сам переживає трагедію, адже приносить у жертву своїм неспокійним пошукам те, що йому найдорожче: кохання до Маргарити.

Чоловік не бажає порушити її душевний спокій. Але його потяг до неї пересилює голос розуму і совісті: він стає звабником. У його почуттях до Маргарити тепер мало високого, чистого кохання. Всю глибину падіння Фауста ми бачимо у сцені, де він вбиває брата

Маргарити, а потім втікає від правосуддя на Брокен, місце зібрань відьом та іншої нечисті.

І все ж книжник лишає дівчину. У нього немає усвідомленого наміру не повертатися до неї. Він і повернеться до неї, наляканий пророчим видінням у страшну Вальпургієву ніч. Але за час відсутності Фауста відбувається вже те, що сталося б, коли б він не пожертвував дівчиною свідомо. Гретхен вбиває дитину народжену від Фауста, і в душевному сум'ятті намовляє на себе – визнає себе винною у вбивстві матері і брата.

Мефістофелю не вдалося відволікти Фауста диявольськими спокусами від почуттів до Гретхен. Він поспішає до неї на допомогу. Чоловік – свідок останньої ночі Гретхен перед стратою. Тепер він здатний всім пожертвувати для неї, можливо, і найвищими своїми прагненнями, але вона причинна. Вона не дає врятувати себе із в'язниці. Гете не позбавляє Маргариту можливості вибору: лишитися і прийняти кару чи жити з усвідомленням власного гріха. Чути шалене марення коханої жінки і не мати сили допомогти їй – цей жах знищує все низьке і негідне у почуттях Фауста. Мефістофелю не вдалося зробити з Фауста безтурботного обивателя і тим відволікти його від пошуків високих ідеалів. Мефістофель повинен взятися до нових інтриг. Голос вище: «Врятована!» – не лише моральне виправдання Маргарити, але і провісник оптимістичної розв'язки трагедії.

Друга частина «Фауста». П'ять великих дій, пов'язаних між собою не стільки зовнішньою сюжетною єдністю, скільки внутрішньою єдністю драматичних ідей і вольового прагнення героя.

Ця частина починається зі зцілення героя. Благодійні ельфи знищують із пам'яті Фауста спогади про той удар, який йому довелося пережити. Фауст не розчавлений, а перетворений стражданням: провина перед Маргаритою та її загибель залишаються на

ньому. Але немає такої провини, яка б перегородила прагнення людини до правди.

Перші слова великого монологу, виголошені у другій частині трагедії, – одна з двох-трьох величних вершин «Фауста», де поетична гармонія і філософська глибина досягають повного злиття і разуючої досконалості.

Хоч наше око не здатне дивитися на сонце, але ж воно не бачить і в повній п'їтмі: зримий світ для нас існує лише тому, що він осяяний світлом. Кольори, згідно з гетевським «Вченням про колір», – завжди поєднання світла і мороку. У цьому монолозі образ «потоків вічності» виростає у всеоб'ємний символ – веселку, яка не меркне у гірських потоках. Водяне тло оновлюється постійно: «Все минеться, одна правда залишиться».

Мефістофель не відмовляється від нових негідних вчинків і нових спокус. Чим лише він не спокушав Фауста: і високою посадою при дворі імператора, і чарівною жінкою античного світу – Єленою, і славою великого полководця, який врятував імператора від пошукувача імператорської корони. Але непокірний герой залишає державну службу, отримавши у нагороду клапоть землі, на якому думає господарювати по-своєму.

Мефістофель старанно йому допомагає. Він виконує грандіозну негативну роботу руйнування будівлі і встановлення антилюдської «влади чистогана». Для цього він споруджує могутній торгівельний флот, засновує мережу торгових відносин, нещадно використовує патріархальний побут селян, більше того – фізично винищує німечних старих (Гете їх називає іменами міфологічного подружжя – Філемоном і Бавкидою про їхню смерть сповіщає посильний Лінкей).

Фауст вважає, що він підійшов до кінцевої мети своїх настирливих пошуків лише у ту мить, коли втративши зір, чіткіше побачив майбутнє вільного людства. Влада у його руках перетворилася на владу над речами, в управління процесами виробництва.

Геніальний передсмертний монолог повертає нас до сцени у ніч перед Пасхою із першої частини трагедії, коли Фауст, зачарований народним тріумфом, відмовляється випити чашу з отрутою. І тут, перед смертю, Фауста охоплює те ж почуття єдності з народом. Він виголошує фатальні слова: «Я вищу мить тепер переживаю».

Мефістофель небезпідставно вважає це відмовою від подальшого прагнення до безкінечної мети. Він має право перервати його життя, згідно їхній угоді. Чоловік падає. «Годинник зупинився... Упала стрілка». Але, по суті, Фауст не переможений адже його захоплення миттю не куплене ціною відмови від безкінечного вдосконалення людства і людини. Теперішнє і майбутнє тут зливаються у якусь вищу єдність, «дві душі» Фауста: споглядальна і дієва, об'єднуються. «Спочатку була справа». Вона і привела Фауста до пізнання вищої мети людського розвитку. Головний герой заслуговує того апофеозу, яким Гете завершує свою трагедію, облаштувавши його в пишну велич традиційної церковної символіки.

«Немає такого минулого за яким не варто було б сумувати. Існує лише вічно нове, яке утворилося з пагонів минулого. Гідний смуток за іншим повинний бути продуктивним, повинен прагнути до кращого майбутнього», – писав Гете.

22 липня 1931 р. Гете закінчив свій шедевр, початий ще у 1771 р. Трагедія супроводжувала його протягом всього життя. «Утворюючись, як хмара» за висловом Гете, змінювався і задум поеми, його ідея, –

як у роки коли він до нього не торкався, ніколи одначе, не забуваючи що він – творець «Фауста».

Колись Гете сказав, що поет, художник композитор зазвичай помирають, коли завдання його життя виконане. 16 березня 1832 р. Гете застудився під час прогулянки в екіпажі за містом. Двобій зі смертю був пекельний. Він задихався, обливаючись холодним потом. Говорити він уже не міг, але все ще щось писав вказівним пальцем на простирадлі. 22 березня його не стало. 26 березня труну з тілом Гете встановлено у герцогському склепі поряд з прахом Шиллера.

### Запитання і завдання

- Визначте джерела сюжету «Фауста» Гете.
- Розкрийте творчу історію написання «Фауста».
- Розкрийте жанрову своєрідність твору?
- Як ви розумієте з «Посвяти», кому присвячує поет свій твір?
- У чому полягає протилежність поглядів і планів Фауста і Мефістофеля? Яку життєву філософію пропагує кожен із них?
- За яких умов Фауст знайомиться з Маргаритою? Коли і як він виражає своє головне враження від Маргарити?
- Як склалася подальша доля Маргарити, у чому трагізм життя героїні?
- Чому перша частина закінчується голосом Гретхен, яка кличе Фауста?
- Яке символічне значення має сцена зустрічі душі Фауста і Маргарити біля небесної брами?
- Яка сцена у трагедії і чим саме вас найбільше схилювала?

Образ Маргарити історія жінки, що кохає і страждає через свою тендітність – душевну і фізичну. Історія її

недовгого щастя і безвинної загибелі у першій частині трагедії є як би емоційним її осередком, у той же час цей образ дуже важливий для розуміння трагедії в цілому.

Маргарита – проста дівчина, істота цілком земна, що живе у світі повсякденних життєвих турбот і радощів. Вона ніби створена для щастя; тим страшнішою і несподіваною виявляється її загибель.

З першої ж зустрічі вона постає перед доктором у своїй чарівливості, юності, скромності і чистоті, це – втілення життя, яке з нездоланною силою вабить Фауста. Їй властиво природне почуття власної гідності, що викликає мимовільну повагу навіть у цинічного Мефістофеля. «Дитя ти цією силою не візьмеш. Тут треба приловчитися і лукавити».

Незабаром почуття жінки до Фауста перетворюється у безоглядну пристрасть. Вона нехтує усіма заборонами; щоб побути з Фаустом, вона дає матері снодійного, не знаючи, що це – отрута.

Її стосунки з книжником стають відомими для односельців, стають предметом пересудів. Її брат Валентин, смертельно поранений Фаустом на поєдинку, вмираючи, проклинає сестру. Маргарита така наївна, що її моральне падіння відбувається ніби без її провини.

Вона намагається віднайти розраду у вірі: у сцені «На міському валу» вона ставить квіти перед статуєю матері, просячи у неї підтримки. Але сум'яття її все наростає: у соборі, мучений каяттям після загибелі матері, вона непритомніє. Сцени, де описані тяжкі душевні муки Маргарити, належать до найбільш вражаючих психологічних описів драми Гете.

Події невідворотно рухаються до трагічної розв'язки: самотня жінка опиняється у в'язниці, на неї чекає страта за вбивство своєї позашлюбної дитини. Глибоко драматична сцена побачення Маргарити і



Фауста у в'язниці. Чоловік відчуває болісне каяття, прийшовши з зв'язкою ключів, щоб звільнити і відвезти її, адже їх уже чекають чарівні коні. Але жінка майже втратила глузд від горя, вона насилу впізнає Фауста.

Маргарита відмовляється піти з чоловіком, загибель її неминуча, але голос згори сповіщає, що вона «врятована». Цим сумним прощанням закоханих завершується перша частина трагедії.

У другій частині трагедії Олена якоюсь мірою відповідає Маргариті з першої частини; цим підкреслено структурну єдність трагедії. Знаменною є поява Маргарити у фінальній сцені другої частини: серед ангелів і святих, що зустрічають душу Фауста, є і «одна з тих, що каються, перш називалася «Гретхен».

Тема кохання в трагедії Гете «Фауст». Людині властиво любити. А кохання – це вінець любові. Просто кохання рядової людини проходить непомітно для оточення, а кохання неординарної особистості уособлює вічність і безсмертя. Тож природно, що кохання Й.-В. Гете не пройшло непомітно, а вилилось у творчості.

А оскільки трагедія «Фауст» створювалась протягом тривалого часу, то її автор переживав у ці роки багато потрясінь, він знаходив і зрікався, любив і страждав.

І невідомо, чи існувала б сама трагедія, якби її автор не пережив першого кохання до Кетхен Шенкопф і зречення його задля врятування особистої свободи, якби не було у його житті нового спалаху життєлюбства, що прокинулось у любові до дочки сільського пастора Фредеріка Бріон – і втечі від неї; якби не було у його житті одруження з юною Христіаною Вульпіус, яка стала матір'ю його сина.

Отже, історія з Маргаритою у трагедії «Фауст» – це сповідь юнацтва. Все своє життя Гете вважав, що

«вінцем природи є любов. Тільки через любов наближаються до неї».

Це і стало причиною пошуку Фаустом найвищої миті, на цьому підґрунті визрівають його сумління щодо виходу з вічного замкненого кола:

*Я рвуся від жаги,  
і в насолоді я жаги жадаю.*

Маргарита стала для Фауста уособленням тієї щасливої миті, про яку він мріяв. Вона – символ молодості і краси, простоти і цнотливості, чутливості й ніжності.

Проте вона не наділена інтуїцією самозбереження і тому приречена на загибель. І хоча образ дівчини узагальнюючий, проте йому властива психологічна витонченість і жертвність.

Чи кохав Фауст Маргариту? Мабуть, ні. І хоча її загибель для нього є духовним спустошенням, хоча він готовий її рятувати, вона в його житті була лише миттєвістю, пониклою блідою тінню. І рятувати її від самого себе доктор не може.

Мефістофель є втіленням злої мудрості. Він до тонкощів знає людську натуру і як ніхто вміє скористатися її слабкостями. Нечистий зневажає людей:

*Людина не всякчас діяльності радіє,  
Понад усе кохає Супокій;*

*Потрібен їй супутник ворушкий,  
Щоб бісом грав і збуджував до дій.*

Скориставшись глибоким і трагічним коханням дівчини Мефістофель облаштовує печальну кінцівку першої частини поеми.

Образ Маргарити виразний, почуття її загострені. Виявляється, що вона, грішниця-самогубця, причетна до отруєння матері, і до вбивства брата, і до смерті своєї дитини. Тому вона божеволіє.

Фауста хвилює пошук сенсу людського буття, власний досвід і переживання, але йому не вдається встояти проти чар кохання. Маргарита не змогла дати Фаусту відчуття, безмежного щастя, і мандри доктора продовжуються.

*Маргарита відчула, що Мефістофель – ворог:  
Крізь маску побачила вона  
Мого ума приховану могутність.*

Але це ж можна сказати і про Фауста, у холодному погляді якого Маргарита побачила приреченість кохання. Це кохання земне. Але чоловік спромігся на кохання містичне: поринаючи за межі простору і часу, вихоплює з-поміж античних героїв образи Паріса і прекрасної Гелени, яка виявилась для Фауста недосяжною, як сама краса.

Його страждання за Геленою інші – він прагне недосяжного. І хоча про цю красуню він говорить: «Хто взяв її – без неї жить не може!» – проте навряд чи ці почуття можна назвати коханням.

І навіть поява Евфоріана – сина Фауста і Гелени – стає феєричним видінням, схожим на сон. А справжнє кохання, яке уособлювала Маргарита, здатне на

прощення. І в уже іншому світі вона лине назустріч  
Фаустові так, як колись, – знов щаслива.

# ЕЛЕМЕНТИ КООПЕРАТИВНОГО НАВЧАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ БАЙРОНА

Тема: Вплив творчості Байрона на європейську літературу.

Мета: ознайомити учнів із найважливішими віхами життя Байрона, акцентувати основну увагу на рисах характеру; розкрити основний зміст творів «Паломництво Чайльд Гарольда», «Абідоська наречена» та «Корсар», поетичне новаторство його творів.

Обладнання: портрет Дж. Байрона Е. Делакура, О. Абеліте. Ілюстрації до творів Дж. Байрона. Записи музичних творів П. Чайковського «Манфред», Г. Берліоза «Гарольд в Італії».

## Література

1. Байрон Дж.Г. Абидосская невеста. Турецкая повесть. Пер. И. Козлова. [Интернет ресурс]. – Режим доступа: [http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron3\\_2.txt](http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron3_2.txt).
2. Байрон Дж.Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Пер. В. Левика. [Интернет ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/child.txt>.
3. Елистратова А. Джордж Гордон Байрон [Вступительная статья] // Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон Джуан. Перевод с англ. – М.: Изд. «Художественная литература», 1972. – 864 с. – Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Том 67.
4. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов [Худож. оформл. В.Штогриня] – К.: «Феміна». – 1995. – 688 с.
5. Зарубежная література XIX века: романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов: Учеб. Пособие / Сост.: А.С. Дмитриев, Б.И. Колесников, Н.Н. Новикова. – М.: Высш. шк., 1990. – 367 с.
6. Павличко С. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті. Передм. Д. Наливайка. / С. Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2001. – 559 с.

## План практичного заняття

1. Романтичне у постаті Байрона.
2. «Паломництво Чайльд Гарольда» як світоглядна та естетична позиція автора.
3. «Чуже» у східних поемах письменника.
4. Байронічне у європейській літературі.

Для майбутніх учителів світової літератури важливо усвідомити, що ученя зустрічається з новими мистецькими явищами «романтизмом» і «байронізмом». Для цього необхідно відвести певний час для визначення цих реалій.

Викладач: Байрон – один із найвидатніших романтиків у світі. Що таке романтизм?

Романтизм як літературна течія у свій час і на сьогодні вражає дослідника багатоманітністю форм, трактувань та інтерпретацій творів мистецтва, неоднозначністю та нерівномірністю поширення у культурному просторі Європи кінця XVIII – початку XIX ст. Він став не просто літературно-мистецьким напрямом, а й особливим світоглядом, що охопив різні сфери мистецтва, життя, духовної культури.

Словникова робота. Романтизм (фр. *romantisme*) – ідейний рух у літературі, й мистецтві, що виник наприкінці XVIII ст. у Німеччині, Англії й Франції, поширився з початку XIX ст. у Росії, Польщі та Австрії, а з середини XIX ст. охопив інші країни Європи та Північної і Південної Америки.

Характерними ознаками романтизму є заперечення раціоналізму, відмова від суворої нормативності в художній творчості, культ почуттів людини. Його ідеологія спирається на культ індивідуалізму, на підкреслену, загострену увагу людської особистості, до

психологічних проблем її внутрішнього «Я». У центрі зображення романтиків винятковий характер у виняткових обставинах.

(Студентам демонструється один із портретів Дж. Байрона) Байрон мав усе – прегарну зовнішність, був справжнім красенем, всепереможну особисту принадність, аристократичне походження і велике багатство, сповнену пристрастей і пригод біографію. До цього треба додати мужність і сміливість, фізичну вправність, зухвалість у критиці хиб і вад власного суспільства, його верхівки, політики можновладців і держави – Англії – загалом, авантюрну жилку, таємничість (він сам її довкола себе охоче створював) і безмежну гордість, яка багато у чому визначала його поведінку.

Байронізм – ідейно-естетична концепція, яка постала у європейському романтизмі XIX ст., пов'язана із творчістю англійського поета Дж. Байрона, притаманна В. Гюго, А. де Він'ї, А. Міцкевичу, М. Лермонтову. Основні риси байронізму – тираноборство, волелюбність, бунтарство, демонізм, абсолютизоване заперечення недосконалої дійсності.

Для проведення практичного заняття пропонуємо такий варіант кооперативного навчання як «Акваріум». Це – форма діяльності студентів у малій групі, за якою спостерігає решта аудиторії. «Акваріум» ефективний для розвитку навичок спілкування у малій групі для вдосконалення вміння дискутувати й аргументувати свою думку.

Для роботи рекомендується обирати 4-6 осіб із групи і запропонувати їм одне з питань із плану практичного заняття. Ця група студентів має працювати автономно по центру аудиторії. Це необхідно для того, щоб відокремити діючу групу від слухачів певною відстанню.

Завдання для активної групи:

- прочитати завдання вголос;
- обговорити його у групі;
- розробити короткий план відповіді на питання;
- визначити, які пункти плану є важливішими, що є менш важливим для якості відповіді.

Завдання для решти студентів (слухачів):

- занотовувати основні пункти дискусії діючої групи;
- підготувати характеристику дискутуючих студентів;
- проаналізувати кінцевий продукт дискусії;
- представити його для решти аудиторії.

Орієнтовний матеріал для обговорення. Студенти у ролі літературознавців знайомлять одногрупників із біографічними відомостями. Джордж Гордон Байрон народився у 1788 р. в сім'ї, яка пишалася належністю до найстарших аристократичних родів Англії і чий представники увійшли в історію країни засідали в палаті лордів. Батько майбутнього поета не мав ані багатства, ані маєтностей. Він був легковажним улюбленцем жінок, гультьєм і гравцем. Його одруження з багатою спадкоємницею що закохалася у нього, не було вдалим. Розтринькавши гроші дружини, Джон Байрон покинув родину, коли малому Джорджу Байрону було лише три роки. Зрадливий чоловік і батько вів у Європі досить сумнівний спосіб життя і рано помер осиротивши двох малих дітей, бо мав ще дочку від першої дружини – Августу.

Вже дорослий Джордж Байрон був якнайтісніше зв'язаний із зведеною сестрою, він дуже любив її, вона стала йому найближчою людиною. Мати Байрона Катерина Гордон походила з шотландської знаті. Вона була жінкою примхливої вдачі, з перепадами настрою, глибоко нещасливою через свій невдалий шлюб. Вона



обоожнювала сина, але могла несправедливо гніватись на нього, що його дуже ображало і чого він не міг їй пробачити. Він її любив і жалів, та найкраще почувався на віддалі від неї.

Перші домашні вчителі дали йому дуже мало. А запросити кращих мати не могла, бо жила вона на своїй батьківщині у Шотландії на дуже обмежені кошти. Зміни на краще сталися раптово Помер родич капітана Байрона і його син успадкував титул, маєтки родини, міг оселитися з матір'ю у найбільшому і найушлавленішому з них Ньюстедському абатстві. Хлопцю у цей час виповнилося десять. Він дуже любив свій новий замок, охоче блукав його мальовничими околицями.

Пізніше він присвятив Ньюстедському абатству чудові вірші, елегії «Прощання з Ньюстедським абатством» та «Елегія на Ньюстедське абатство». У них він згадував славу і похмуру давню історію своїх предків, сумував через занепад колись пишного замку і висловлював впевненість, що теперішньому власнику вдасться відновити родову честь.

У школі в Гарроу (1801-1805) та університеті (1805-1808) Байрон з найбільшим бажанням вивчав історію та літературу. Це час створення його перших ліричних віршів. Найкращі з них народилися через юнацьку закоханість поета у сусідку по маєтку Мері Чаворт. Це було глибоке і тривке почуття, яке навчило Байрона кохати та страждати. Вона одружилася з іншим і це був страшний удар для закоханого, котрий залишив у його душі слід на довгі роки. Він присвячував поезії місіс Мастерс, колишній Мері Чаворт, і тоді, коли його нові закоханості повинні були б стерти пам'ять про неї: «До Мері при одержанні її портрету», «Ти щаслива», «Станси до однієї леді, написаної при від'їзді з Англії», «До жінки, що запитала, чому я весною покидаю Англію».

Про силу і справжність кохання до Мері є потрясаюче свідчення в іншому вірші – «Ти щаслива», де він розповідає про свій візит у дім Мастерсів, про ніжність до сина Мері, бо він дитя його колишньої коханої, про те, що він не ставиться вороже до її чоловіка, свого щасливого суперника, бо той любить дружину. Настрій цього твору перегукується із написаним пізніше ліричним шедевром Пушкіна «Я вас любил...».

Ранні ліричні твори різної тематики були об'єднані поетом у чотири збірки, які виходили друком у 1806-1808. Але загалом ці твори близькі до поезії класицизму, яку Байрон дуже високо поцінував. У них є простота і щирість, сила почуттів, тон їхній шляхетний і чистий, але вони ще мало оригінальні і за образністю, і за формою.

У 1809-1811 рр. письменник здійснив велику подорож, побувавши у Португалії, Іспанії, Албанії, Греції і Туреччині. Враження від цієї подорожі лягли в основу «Паломництва Чайльд Гарольда». Дві перші пісні поеми (1812 р.) мали грандіозний успіх. Це було нове слово в англійській поезії, по-справжньому романтичний твір із новим романтичним героєм, якого національна література ще не знала. Байрон із почуттям гордості й радості записав у щоденнику: «Одного прегарного ранку я прокинувся і побачив себе знаменитим».

Початок десятих років був для Байрона не лише часом поетичного тріумфу, а і спроб розпочати політичну кар'єру. У дні, коли Лондон захоплювався «Чайльд Гарольдом», він виступив у палаті лордів, де відразу ж після досягнення повноліття посів успадковане місце. У палаті обговорювався проект біллю проти нищителів машин, тобто робітників, яких технічний прогрес, роблячи непотрібною ручну працю, прирікав на голодну смерть.

Проект закону проти луддитів передбачав за знищення машин страту. У блискучій, ретельно обґрунтованій промові Байрон захищав робітників, розкривав причини їхнього зубожіння і виправдовував бунтівні дії. Звертаючись до колег лордів, цей дивний аристократ запевняв: «Всі міста, завойовані вами, всі армії, яких змусили до втечі ваші полководці, все це навряд чи може радувати вас, якщо вашу країну стрясає внутрішній розбрат і вам доводиться посилати ваших драгун і ваших катів проти ваших власних співгромадян».

Через півтора місяця Байрон знову виступив з промовою у палаті з дуже болючого для країни питання переслідування католиків, а точніше, обстоюючи думку про необхідність толерантності у питаннях віри. Деякі тези обох промов звучать у наш час так актуально, мов вони сформульовані сьогодні, а не майже двісті років тому. Проте парламентська діяльність Байрона не мала позитивних наслідків. Лорди прийняли закони, які відповідали не вимогам розуму і справедливості, а їхнім власним вузько взятим інтересам.

Байрон розчарувався у парламентській діяльності і назавжди від неї відмовився. Хоча те, про що він говорив у палаті, знайшло подальший відгомін у його художніх творах, зокрема в «Оді до авторів білля проти машино борців», написаній по гарячим слідам промови у палаті лордів і надрукованій анонімно в газеті «Морнінг кронікл» 2 березня 1812 р., а також у «Пісні для луддитів» (1816) і великих політичних та сатиричних поемах таких, як «Видіння суду» (1822), «Ірландська аватара» (1821), «Бронзовий вік» (1822).

Названі поеми переконливо свідчать про сталість політичних поглядів Байрона, його постійний живий інтерес до актуальних для Англії й інших європейських країн проблем соціально-політичного життя,

непримиренно критичне ставлення до властей, до будь-якого поневолення, до тиранів і тиранії. Думки, які обстоював двадцятичотирирічний парламентський промовець, зберегли для нього своє значення і тоді, коли він через десять років створював свої великі зрілі сатиричні поеми, працював над романом у віршах «Дон Жуан».

Якщо виступи Байрона у палаті не мали відчутних наслідків, то його успіхи у світі були приголомшливі. Знайомства з ним шукали, його ім'я було у всіх на устах. Жінки, як метелики на вогонь, летіли на уславленого поета-красеня. Тому Байрон вирішив одружитися.

Його обранкою стала Аннабела Мільбенк, шляхетна панночка із заможної родини, обізнана у різних науках, дуже молода, наївна і одночасно самовпевнена, яка поставила собі за завдання перевиховати юнака. Важко було знайти більш невідповідну пару. Вже напередодні весілля поет це відчував, про це говорили й його друзі. Пророцтва дуже швидко здійснилися.

Життя подружжя стає нестерпним. Через рік пані з новонародженою дитиною їде до батьків. Як швидко з'ясувалося, кидає свого чоловіка назавжди. І за життя класика, і через багато років після його смерті вона не чинила напади на його честь і добре ім'я. Всі найбрудніші плітки про Байрона виходили з оточення Аннабели.

Розрив стосунків між письменником і його дружиною стався у середині січня 1816 р. Через кілька місяців ситуація поета стала настільки нестерпною, що він вирішив на певний час покинути Англію. Він мав намір здійснити нову подорож, набратися нових вражень.

По-справжньому романтичним твором були не ранні ліричні вірші поета, а вже перші пісні «Паломництва Чайльд Гарольда». Над поемою Байрон працював кілька років. Він розпочав її ще під час

подорожі під враженням побаченого в Іспанії та Греції. Завершивши перші дві пісні в Англії і видавши їх у 1812 р., автор не полишав, працюючи і над іншими творами, виконання свого великого задуму. У Швейцарії у 1816 р. він написав третю пісню, в Італії у 1817 р. – четверту. Вони були видані відповідно у 1817 і 1818 рр.

Між ранніми і пізнішими піснями є суттєва відмінність. Час, між їх написанням, був насичений великими подіями європейської історії і драматичним досвідом особистого життя поета. Але, хоча третя і четверта пісня написані Байроном у роки вигнання, їх слід розглядати разом з першими двома, щоб не розривати цілісний за авторським задумом твір.

У передмові до поеми Байрон підкреслює, що Чайльд Гарольд «призначався аж ніяк не для того, щоб бути прикладом. Радше варто було б вчитися не на тому, що рання розбещеність серця і нехтування мораллю ведуть до пересичення минулими насолодами і розчарування у нових. І краса природи, і радість подорожей, і взагалі всі порухи, за винятком честолюбства – наймогутнішого з усіх, втрачені для душі, так створеної, чи, точніше, хибно спрямованої».

Поема складна для читання, подієвий сюжет у ній послаблений, а героя замінив автор. Проблема волі і рабства, смислу людського життя, цивілізації й варварства, кохання і мистецтва, війни і миру, природи й історії, патріотизму й релігії, часу і вічності розкриті не лише у політичному, філософському, психологічному і естетичному планах, але і як особистісне переживання.

Розчарований юний Чайльд Гарольд, який попри всю свою молодість, вже пізнав життя з його пристрастями, грішним коханням і зрадами, зневірений і пересичений, імпував молодим інтелектуалам початку століття, які відчували схожі

почуття і бачили у ньому своє художнє відображення. Романтичне світосприйняття стояло на порядку денному, Байрон знайшов для нього адекватне втілення.

Інтерес для англійських і зарубіжних читачів складав не лише головний герой, його почуття і думки, висловлені з величезною ліричною силою, а й картини життя тих країв, у яких побував молодий мандрівник. Він не учасник подій, що відбуваються у спустошеній наполеонівським нашествиям Іспанії, або поневоленій Османською імперією колись прекрасній і героїчній Греції.

Він лише їх спостерігає, але спостерігає уважно і пильно, висловлюючи разом із автором своє захоплення героїчним іспанським народом, його сміливою, мужньою і веселою вдачею; життєрадісністю, вмінням по-справжньому кохати і хоробрістю гарних іспанок, що разом з чоловіками б'ються з ворогами за незалежність вітчизни.

Або роздумує про величне минуле Греції, колиски великих героїв і мудрих мужів античності, творців підвалин європейської культури і мистецтва, і сумує про її жалюгідне сьогодення, бачачи омріяну країну пригнобленою, зруйнованою, пограбованою, приниженою, а її синів заляканими і пасивними.

Композиційно-художні особливості поеми полягають у переплетенні двох планів, що розгортаються паралельно: епічного та ліричного з перевагою останнього. У поемі два героя: Чайльд Гарольд та ліричний герой, який висловлює думки й почуття автора. Якщо у перших двох піснях ці образи існують поруч, то у третій пісні Чайльд Гарольд з'являється рідше, а в останній – взагалі зникає.

Спершу Чайльд Гарольд потрапляє до Португалії. Цей мирний край, *«неизъяснимой полный красоты»*, став ареною загарбницьких війн. Країна, у якій навіть

руїни нагадують про давню велич, спершу була захоплена Наполеоном, а потім «звільнена» англійськими військами.

Далі – Іспанія. Лише три століття тому скинула вона з себе іго маврів. Ще не змовкли пісні про звитягу пращів, а країна знову залита кров'ю. В іспанцях, гордих і волелюбних, бачить поет справжніх патріотів, істинних борців за свободу, їхній справедливий опір грабіжницьким зазіханням «галльського стервятника» Наполеона захоплює митця, дає поштовх до нових роздумів. Ось тут проблема війни та миру повертається до нас неочікуваною гранню: війна і народ:

*«Народ-невольник встал за вольность в бой.  
Бежал король, сдаются капитаны,  
Но твердо знамя держит рядовой...  
Кто хочет знать Испанию, прочти,  
Как воевать Испания умела.  
Все, что способна мечь изобрести,  
Все, в чем война так страшно преуспела, –  
Й нож и сабля – все годится в дело!»*

Не кориться загарбникам і Албанія, «*страна людей, как скалы, непокорных*».

Виступаючи проти усіх форм тиранії та будь-яких загарбницьких війн, кровопролиття і братовбивства, Байрон не випадково повертається у III пісні поеми до особи імператора Наполеона та його остаточної і ганебної поразки у битві поблизу села Ватерлоо (18 червня 1815 р.). Проблема війни у митця пов'язується з іншою – війна та особистість.

Наполеон, зображений Байроном під час його остаточної поразки, стає вражаючим символом-застереженням усім тиранам та завойовникам.

*«Державный, пленник, бравший в плен державы,  
Уже ничтожный, потерявший тон.  
Ты мир пугаешь эхом прежней славы.  
Ее капризом был ты вознесен.  
Хоть знал людей ты, знал толпы законы,  
Не знал себя, не знал ты, где беда,  
И, раб страстей, кровавый жрец Беллоны,  
Забыл, что потухает и звезда  
И что дразнить судьбу не надо никогда.»*

Торкаючись проблем війни, Байрон звертає свій погляд у глиб століть. Зіставляючи битви поблизу Ватерлоо та під Каннами з Марафонською та Моратською, він чітко проводить межу між війнами загарбницькими та війнами в ім'я незалежності батьківщини, де *«выиграли битву не тираны, а Вольность, и Гражданство, и Закон»*.

У III пісні багато уваги приділено зображенню Французької революції. Поет вважав, що революція, підготовлена генієм Руссо та інших діячів Просвітництва, *«все прошлое низвергла. Для чего? Чтоб новый трон потомство основало, чтоб выстроило тюрьмы для него и мир опять узрел насилья торжество?»*.

Пануючий у III пісні образ Руссо – письменника-громадянина, який збудив народ, – став для Байрона програмним. Він, що уподібнив природу Богу, невіддільний для поета від спокою і вивершеності швейцарських гір та озер. Втомившись від змалювання битви під Ватерлоо і падіння Наполеона, від думок про швидкоплинність слави, Байрон натхненно споглядає Рейн.

З берегів величної ріки його думка піднімається до вічних снігів альпійських вершин. Природа для нього – неминуще диво. Високі почуття, породжені її красою,



тепер завжди протистоятимуть у свідомості митця жорстокості байдужого людського світу.

Проблема духовних цінностей у поемі. Перед нами Греція – колыска європейської цивілізації, святе місце для кожного, хто шанує людську культуру. Але що ж бачить поет?

*«Увы, Афина, нет твоей державы!  
Как в шуме жизни промелькнувший сон,  
Они ушли, мужи высокой славы,  
Те первые, кому среди племен  
Венец бессмертья миром присужден.»*

Від величної Еллади залишились лише руїни. Але й вони священні для тих, хто розуміє і любить мистецтво.

*«Глух тот, кто прах священный не почитит,  
Слезами горя, словно прах любимой.  
Слеп тот, кто меж обломков не грустит  
О красоте, увы, невозвратимой!»*

Проблема духовних цінностей, порушена Байроном у II пісні, звучить ще гостріше, бо грабують безцінні руїни його співвітчизники.

Обурений поет уподібнює своїх цивілізованих земляків *«самым низким и самым злым ворам»*, варварам у найгрубішому значенні цього слова. Недаремно и заключну, підсумкову IV пісню поеми присвячено Італії. Спадкоємиця духовних цінностей Еллади, вона зберігає не лише матеріальні пам'ятки Античності й Відродження але не дає згаснути самому духу людських поривань до прекрасного. Данте і Петрарка, Боккаччо і Аріосто – не просто жителі цієї дивної країни. Для Байрона вони – непорушні віхи на шляхах поступу Людства до істинної свободи і краси.

Східні поеми Байрона. Між 1813 і 1816 рр., у проміжку перед написанням III пісні «Паломництва Чайльд Гарольда», як данину захопленню східним побутом та колоритом, Байрон створює романтичні поеми «Гяур» «Абідоська наречена», «Корсар», «Лоро», «Осада Коринфа», «Парізіна».

Герої цих поем – зневірені безпритульники, що зневажають суспільство. Чимось вони нагадують Чайльд Гарольда, але їм не властива його пасивність переживань. Герої східних поем Байрона – люди однієї пристрасті, великої сили волі. Це бунтарі, що кидають виклик суспільству фарисеїв, його релігійним і моральним основам, непоступливі і безкомпромісні.

Один із типових романтичних героїв Байрона – Конрад, герой поеми «Корсар». Навіть його зовнішність незвичайна: гарячі чорні очі, насурмлені брови, густі кучері, що спадають на високе бліде чоло, уїдлива посмішка, одночасно і зневажлива, і співчутлива. Це похмура, сильна обдаровано натура, однак суспільство не визнало Конрада, не дало йому реалізувати свої здібності. Ватажок зграї морських розбійників, він мав на меті помсту суспільству що відкинуло його. Увесь

світ ворожий Конраду, і він проклинає цей його. Самотність героя супроводжується почуттям зневіри і песимізму.

Герої східних поет Байрона – бунтарі-одинаки. У них немає позитивних ідеалів, вони борються, не вірячи у перемогу, розуміючи, що суспільство сильніше за них, але краще, як сказав Конрад, «бути змією, ніж черв'яком».

Основний інтерес «східних поем» Байрона зосереджено на новому типі романтичного героя, чия виняткова індивідуальність і драматична доля потребували для свого вияву надзвичайних обставин.

### Запитання та завдання

Прочитайте поему Байрона «Корсар» і поміркуйте над запитаннями.

- Чим пишається піратський острів і що за люди зібралися туди?

- В чому незвичайність ватажка піратів Конрада?

- Чому Конрад став на шлях зла?

- Яка «блага пристрасть» живе у душі Конрада?

- Чому Конрад, перетворившись в дєрвіша, проникає до Сенд-паші?

- Через що пірати, які були близькі до перемоги, зазнали поразки?

- Чим вразив Конрад Гюльнар? Чому вона полюбила його?

- Як Конрад ставиться до смерті, яка загрожує йому і чому не погоджується із планом його врятування, що запропонувала Гюльнар?

- Чому Медора помирає? Чим вона не схожа на Гюльнар?

- Яку роль в поемі відіграє образ моря?

Складність вивчення байронічної поеми вимагає детального огляду ще одного твору. До прикладу, у поемі Дж. Байрона «Абідоська наречена», яка навіть назвою означена як «східна», весь побут пов'язаний із новим для європейців світом: природними умовами, несподіваними характерами азіатів, традиціями, особливим побутом:

*«Но что ж – кувшин в углу блестит  
С персидской, розовой водою;  
Она к ней весело летит,  
И плещет легкою рукою  
На стены мраморны с резьбою,  
На златотканые ковры,  
Восточной роскоши дары...»*

Байронічна поема як особливий зразок романтичного художнього світогляду проявила достатній рівень гнучкості й об'ємності, чим заповнила культурний простір європейців колоритними романтичними героями.

Динамічності поеми сприяє навмисна недомовленість. Свідомість читача постійно реконструює дію, заповнює прогалини своїми смислами. Завдяки чому він знаходиться у центрі конфлікту, де розгортається життєва драма. Втім це не обмежує експресивності та динамічності сюжету, «глибини» змісту поеми.

Байронічна поема еліптична, насичена вигуками, риторичними запитаннями, біблійними алюзіями, молитовними формулами. Словесні формули постійно коливаються від експресивних, агресивних, критичних до інтимних, сповідальних, покірливо-молитовних.

Одностайним для багатьох дослідників (С. Єфремов, Д. Чижевський та ін.) є твердження, що

найважливіші зміни у мистецькому світобаченні є створення і розвиток у творчості романтиків характерної людської особистості.

Це – байронічний герой – вивищений серед сірої маси завдяки своїм особливим рисам: нетривіальної душевної сили (титанічність, стоїцизм, здатності морально вистояти у складних життєвих обставинах), фізичної витривалості, маніакальна відданість високій ідеї (людського щастя, рівності тощо).

Традиційна модель «байронічної поеми», що в повну силу розробляється в «Абідоській нареченій», містить у центрі надлюдину, «титана духу», репрезентанта байронічної ідеї – індивідуалізму та світової скорботи.

У поемі автор змальовує особисту трагедію Селіма, який прагне помститися Яфар-паші та знешкодити нареченого Зулейки. За словами дослідниці С. Павличко, «байронічний герой – негативний образ, який водночас викликає симпатію. Він винен у гріхах і злочинах, і вина його незаперечна, водночас саме життя штовхає його до них. Кожен герой сам колись був жертвою несправедливості й образи».

Порівняйте образи героїв із вивчених творів Байрона. Наприклад, образи Чайльд Гарольда, Корсара, Зулейки, Яфар-паші. Знайдіть спільне і відмінне:

Спільне в образах	Відмінне в образах

--	--

# ПРИЙОМ «МІКРОФОН» ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТЕМИ: У ПОЕТИЧНІЙ МАЙСТЕРНІ О. ПУШКІНА

Теми: У поетичній майстерні О. Пушкіна.

Мета: поглибити знання студентів про життєвий і творчий шлях митця, формувати навички аналізу його ліричних творів і роману «Євгеній Онегін».

Обладнання: портрет О. Пушкіна роботи різних художників. Портрет О. Гончарової, портрет А. Керн. Ілюстрації до «Євгенія Онегіна». Записи музики П. Чайковського, С. Рахманінова.

## Література

1. Книга в России до середины XIX века / Под ред. А.А. Сидорова, С.П. Луппова. – Л., 1978. – 320 с.
2. Лацис А. Почему плакал Пушкин?. – М.: Алгоритм, 2013. – 490 с. – (Жизнь Пушкина).
3. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя // Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 21-184.
4. Последний год жизни Пушкина / Составление, вступительные очерки и примечания В.В. Кунина. – М.: Правда, 1988. – 704 с.
5. Рыскин Е.И. Журнал А.С. Пушкина «Современник»: 1836-1837: Указ. содерж. – М., 1967. – 93 с.
6. Сиповский В. Пушкин, Александр Сергеевич // Русский биографический словарь : в 25-ти томах. — СПб.-М., 1896-1918.
7. Скидан В.В. Брянская тропинка к Пушкину: очерки литературного краеведения / В.В. Скидан. – Издательское товарищество «Дебрянск», 1991. – 110 с.
8. Щёголев П.Е. Злой рок Пушкина: Он, Дантес и Гончарова. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2012. – 384 с. – (Жизнь Пушкина).

## План практичного заняття

1. Романтичний герой – Пушкін.
2. Особливості поетичного світу митця.
3. Психологізм образів у романі О. Пушкіна «Євгеній Онегін».

Для розкриття першого питання «Романтичний герой – Пушкін» пропонуємо технологію «Мікрофон». Він дає можливість кожному, по черзі, тезисно і лаконічно озвучити конкретні факти з життя поета у ключі поставленого питання.

Для роботи групи пропонуємо студентам певний предмет (наприклад, іграшковий мікрофон, гучномовець тощо), який виконуватиме роль уявного мікрофона. Студенти передають його один одному, по черзі беручи слово.

Матеріали для загально групового обговорення. Олександр Сергійович Пушкін – відомий російський національний поет, прозаїк, драматург. Народився 6 червня (26 травня за старим стилем) 1799 р. у Москві. Батько походив з поміщицької, колись багатой сім'ї. Від маєтків предків (у Нижньогородській губернії) до нього відійшло мало; але і те він занедбав, абсолютно не цікавившись господарськими справами; служив у Московському комісаріаті, але службою теж не був зацікавлений. Серед його знайомих було багато письменників, а брат здобув популярність як поет.

У будинку Пушкіна цікавилися літературою, а сам Сергій Львович був прихильником французьких класиків і писав французькі і російські вірші, які, втім, були відомі тільки знайомим і родичам. Мати Пушкіна, Надія Йосипівна, вроджена Ганнібал, походила від Ганнібала, петрівського «арапа», зображеного у романі Пушкіна.



Виховання Пушкіна було безсистемним. Французи-гувернери, що змінювалися, випадкові вчителі не могли мати глибокого впливу на дитину, і він значною мірою був наданий самому собі. Дитинство Пушкін провів у Москві, виїжджаючи на літо у повіт Захарово, у підмосковний маєток бабусі.

Окрім Олександра в Пушкіних були діти – старша дочка Ольга і молодший син Лев. Батьки не приділяли багато уваги дітям. Брат майбутнього поета писав згодом про його дитячі роки: «До одинадцятилітнього віку він виховувався у батьківському будинку. Пристрасть до поезії з'явилася у нього дуже рано: на восьмому році, уміючи вже читати і писати, він складав французькою маленькі комедії й епіграми на своїх вчителів. Взагалі виховання його мало містило у собі російського».

У 1810 р. відкрився лицей у Царському Селі, при палаці Олександра І. Батько Пушкіна, що мав впливові знайомства, вирішив віддати туди свого сина Олександра. 19 жовтня було урочисто відкрито лицей, і з цього дня почалося життя Пушкіна-лицейста. Лицей був закритим навчальним закладом, до нього було прийнято лише 30 учнів. Це були діти дворян середнього достатку, що мали службові зв'язки.

У лицей Пушкін захоплювався поезією, особливо французькою, за що він і дістав прізвисько «француз». Серед лицейців проводилися своєрідні змагання, і Пушкін тривалий час перемагав у віршуванні.

Поет прихильно ставився до Карамзіна. У його будинку, що знаходився у Царському Селі, Олександр познайомився з Жуковським і Вяземським, їхній вплив особливо позначився на творчості Пушкіна починаючи і 1815 р.

Першим визнаним твором поета стала написана у 1818 р. ода «Вольность», де поєдналися традиції класицизму і романтизму. Ідеєю патріотизму, любові

до вітчизни проникнуті поезії «К Чаадаєву», «Деревня». Водночас вони сповнені і виразної критики тогочасної дійсності.

У березні 1819 р. він вступив у літературне товариство «Зелена лампа», де розповсюджуються ліберальні ідеї та критика царського режиму. У цей період Пушкін написав політичні вірші: «Вольность» (1817), «К Чаадаєву» (1818), «Сказки» (1818), «Деревня» (1819). У цих віршах ми бачимо вплив на Пушкіна помірковано-ліберальних ідей. Вірші Пушкіна стали знаряддям літературної пропаганди в руках членів таємних організацій. Вони поширилися у народі, особливо серед офіцерства, і створили славу Пушкіну не менше, ніж його твори, що з'являлися у пресі.

У ті роки Пушкін захоплюється театром. Але театр «хворий» на політику і має абсолютно не театральний характер. У поета виникають зв'язки у театральному світі. Він прийнятий у коло Шаховського. За два роки (1818-1819) класик посилено працював над поемою «Руслан и Людмила».

За вільнодумство Олександр I вирішує заслати Пушкіна до Сибіру або на Соловки, але завдяки клопотанню Карамзіна вирок було пом'якшено: поета висилають до Катеринослава, звідки через хворобу він вирушає разом із родиною генерала Раєвського до Кавказу і Криму. Канцелярію, у якій служив Пушкін, переводять до Кишинєва.

У червні 1823 р. завдяки допомозі друзів Пушкін переведений на службу до Одеси, звідки за розпорядженням Олександра I висланий у Михайлівське, куди і прибув 9 серпня 1824 р.

У цей час у Михайлівському перебувала сім'я Пушкіних. Батьки взяв на себе поліцейські обов'язки з нагляду за сином. Цей період був і часом посиленої творчості. У Михайлівському продовжувалася робота над романом «Евгеній Онегин» (було написано

4 розділи, докорінно змінений план роману), закінчена робота над поемою «Цыгане», написана жартівлива поема «Граф Нулин».

У цей період своєї творчості, який можна назвати романтичним, Пушкін створив цикл поем («Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Бахчисарайский фонтан»), почав писати соціально-психологічний роман у віршах «Евгений Онегин». Мовби підсумковим твором життя на півдні стала поезія «К морю», у якій поет прощається з морською стихією, що стала для нього символом свободи.

У Михайлівському геній Пушкіна досяг зрілості, у його творчості вже домінує реалістичний струмінь. Саме тоді були написані народна драма «Борис Годунов», багато шедеврів пушкінської лірики.

14 грудня 1825 р. під час повстання декабристів він залишився осторонь від змови і розправи, але в паперах кожного з декабристів знаходилися його вірші.

Уряд нового царя Миколи I шукав спосіб обеззброїти митця, тому пішов шляхом лібералізації відносин із поетом.

8 вересня 1826 р. класик прибув до Москви і того ж дня був представлений царю. Результати цього побачення були такі: Пушкін отримав свободу пересування, твори його надходили на цензуру самому Миколі I, а посередником призначався шеф жандармів Бенкендорф.

У 1829 р. він переїжджає з Петербурга до Москви і сватається до Наталії Миколаївни Гончарової, але дістає відмову. Він вирішує виїхати на Кавказ.

Повернення Пушкіна з Кавказу було сприйняте з великим обуренням, Микола I вимагав пояснень. Наприкінці 20-х рр. Пушкін постійно конфліктує з Булгаріним.

У квітні 1830 р. поет робить нову пропозицію Наталії Гончаровій, і цього разу вона була прийнята. У

сім'ї Гончарових зажадали від нього офіційного засвідчення Бенкендорфа, що він не перебуває під поліцейським наглядом. Цікавило їх також його матеріальне становище. Батько поета – передав сину частину свого маєтку – село Кистенівка, що знаходилося недалеко від села Болдіна.

1 вересня 1830 р. Пушкін виїхав у Болдіно, посварившись із матір'ю Гончарової, після чого питання про шлюб залишилося відкритим.

У Болдіно поет дуже плідно працював. Він написав близько чотирьохсот віршів, 8, 9 і 10 глави «Евгенія Онегіна», 5 повістей прозою, декілька драматичних сцен, багато критичних і публіцистичних статей, маленькі трагедії.

Тут він вичерпав усі літературні задуми минулого і, виїжджаючи звідси, був готовий почати нове життя і особисте, і літературне.

«Полтава», «Домик в Коломне», «Маленькие трагедии», «Повести Белкина», надзвичайно багата лірика – основні підсумки пушкінської роботи 1826-1830 рр. Окрім того, восени 1830 р. був закінчений «Евгеній Онегін» – вершинний твір поета, що писався понад сім років. Уперше в російській літературі настільки широко й реалістично було відтворено цілу історичну епоху, показано сучасну дійсність, усі зрізи тойдіншого суспільства Росії знайшли своє художнє втілення у романі.

Після повернення з Болдіна Пушкін одружився. Весілля відбулося 18 лютого 1831 р. у Москві, але згодом молода сім'я переїхала до Петербурга. У період між Москвою і Петербургом вони жили в Царському Селі, де поет за допомогою Жуковського міг налагодити особисті відносини з урядом. А Микола I побажав бачити дружину Пушкіна як прикрасу його придворних балів.

У 30-х роках у творчості письменника переважає проза («Дубровский», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «История Пугачова»). Але в цей же час він створює поему «Медный всадник», казки у віршах, прекрасну за філософською глибиною лірику.

Збираючи матеріал для «Истории Пугачова» і відвідавши містя бунту, митець у жовтні повертається в Болдіно і перебуває там до половини листопада. Це була друга болдінська осінь. Там він закінчив «Историю Пугачова», написав «Медного всадника», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» і багато віршів. До цього ж часу належить і робота над «Пиковою дамою».

В особистому житті письменник відбулися зміни. Наприкінці грудня 1833 р. Пушкін був прийнятий Миколою I в камер-юнкери при дворі, що поет сприйняв як образу, це призвело до ще одного конфлікту з царем.

У травні 1832 р. у Пушкіних народилася дочка Марія, а у липні 1833 р. – син Олександр, пізніше, 1835 р., – син Григорій, а 1836 р. – донька Наталія.

У Петербурзі жила родина Пушкіних і дві сестри дружини. Для того, щоб утримувати таку велику сім'ю і давати їм можливість вести світське життя, юнак вдається до позики і застав коштовностей. Його борг становив 60 тис. рублів, і йому довелося вдатися до допомоги держави, чим поет остаточно був прив'язаний до двору,

У березні 1836 р. померла мати Пушкіна, залишивши у спадок Михайлівське, поділ якого затягнувся до смерті письменника. У 1835 р. з'явився привід для дуелі, коли молодий офіцер Дантес почав залицятися до Наталії Миколаївни, проти чого вона не заперечувала. Поширювалися мерзенні плітки, поету було надіслано анонімний лист, де йшла мова про зраду його дружини.

Дуель відбулася 27 січня 1837 р. на Чорній річці, де Пушкін був смертельно поранений. О другій годині 29 січня 1837 р. він помер. 5 лютого класик був перевезений до села Михайлівське і похований у Святогорському монастирі.

Трагічна смерть класика схвилювала весь народ. Горе і обурення його висловив своїм віршем «Смерть поета» Лермонтов. Дуель і смерть Пушкіна були трагічним завершенням тієї боротьби, яку вів геніальний поет за долю російської літератури.

«К А.П. Керн». У грудні 1824 р. Пушкін повідомив одеському знайомому: «Ось уже 4 місяці, як знаходжусь я у глухому селі... Усамітнення моє досконале». Одначе у кількох верстах від Михайлівського було село Тригорське, маєток далекої родички матері Пушкіна – Параски Олександрівни Осипової. Коли у Михайлівському будинку ставало сумно, поет пішки чи верхи відправлявся у Тригорське. Там його завжди чекали. Садиба була великою і гарною, оточена прекрасним парком. Просторий, зовні непоказний будинок був дбайливо облаштований. Тут була бібліотека, фортепіано – все, що необхідно у провінції освіченим людям. А господиня будинку була жінкою інтелігентною і розумною. У Тригорське приходили газети і журнали. Пушкін полюбив маєток, веселився з молоддю, писав дівчатам в альбоми вірші, обговорював з господинею дому все на світі. Параска Олександрівна тепло ставилася до поета. Молодь розважалась: жартувала, грала в найрізноманітніші ігри, танцювала у домі і в «зеленому залі» старого парку. Інколи слухали вірші Олександра.

У Тригорську відбулася друга зустріч Пушкіна з Анною Петрівною Керн, яку він бачив зовсім юною у Петербурзі у 1819 р. Тепер це була молода жінка у розквіті жіночості і краси. Вона приїхала відвідати свою

тітоньку, погостювати у Тригорську. Тут, у нетрях, ця зустріч була несподіваною і знову вразила Олександра. І він присвятив пані рядки, які назавжди залишили її ім'я у пам'яті нащадків «Я помню чудное мгновенье..»

У вірші ніби борються два стилістичних пласти. В одному панують загальностилістичні вислови, які можна було зустріти у багатьох віршах ліриків тієї епохи «*томленьє грусти безнадежной*», «*в тревоге шумной суеты, бурь порыв мятежный*». А головне порівняння, яке використовує поет, як «*геній чистої краси*», взагалі запозичене із вірша Жуковського «Лалла Руж»:

*«Ах! Не с нами обитает  
Гений чистой красоты;  
Лишь порой он навещает  
Нас с небесной высоты...»*

Але під покровом усього традиційного, звичного стилістичного шару, як пульс б'ється інша стилістика, власне пушкінська: «Звучав твій голос, наче мрії, Ти часто снилася мені». Зіткненню двох стилів на рівні ліричного сюжету відповідає зіткнення двох тем. Ліричний герой говорить про невеселі обставини свого життя – і про щасливу зустріч з коханою.

«Пророк». Розвиваючи тему перетворення, Пушкін не поспішає безпосередньо скористатися центральним образом провидця Ісайї – образом палаючого вугілля, яким Серафим припалює вуста майбутнього пророка, щоб вони звільнилися від слів гріха і віднині вимовляли лише божественну правду. Не поспішає він і уточняти, у кого ж саме перетворюється його ліричний герой – у пророка, «духовидця», схожого на містика Е. Свіденборга, яким у той час були захоплені, але у

натхненого поета лише опосередковано, натяком, за допомогою єдиного слова введена «пророча» тема: «*Одверзлись вещи деницы*» («віщі», тобто здатні передбачити майбутнє).

Йому важливіше звернути увагу читача на інше: Серафим спочатку перетворив органи сприймання світу: зір, слух. Герою вірша відкриваються і надмірна вись («*И внял я неба содроганье, И горный ангелов полет...*»), і підводна глибина («*И гад морских подводный ход*») і земний простір («*И дольней лозы прозябанье*»).

Тобто і вертикаль, яка здійснюється у вічність, і горизонталь, яка пронизує собою все реальне життя. Тільки після цього Серафим перетворює орган словесного впливу на світ, людську мову:

*«И он к устам моим приник,  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный и лукавый,  
И жало мудрья змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.»*

Лише тут ліричний сюжет «Пророка» нарешті переходить на тему поета і поезії. Увібравши у себе весь світ, всю його повноту і при цьому звільнившись від гріха, герой вірша знову отримує дар мови.

Пушкін мовить не лише про користь громадському слугуванню, а про служінню істині, заради якої поет повинен повністю зректися самого себе, майже вмерти. І не випадково саме тут вірш повертається до образності, безпосередньо підказаної «Книгою пророка Ісайї».

Фінальні рядки звучать заключним акордом, він остаточно прояснює смисл вірша, присвяченого не темі



пророка і не темі лірика, а темі пророчого покликання поета. Уподібнившись вогненному Серафиму, він закликає не прогнозувати якісь ідеї, а запалити серця людей, перетворивши їх, як щойно його самого перетворив, у «жарину, палаючу вогнем».

«Пророк» був написаний у вересні 1826 р. на шляху із Михайлівського до Москви, куди його доставили за викликом Миколи I, який вступив на престол після звістки про смерть Олександра I і повстання 14 грудня 1825 р. І є щось символічне у тому, що саме цією поезією завершилась рання творчість поета і відкрилася друга половина його творчого життя.

Завдання для студентів самостійно порівняти вірші «Пророк» і «Пока не требует поэта». Визначити тематичну та образну подібність, зв'язати з романтичним уявленням про поета і поезію.

Обговорення критичних відгуків на поезію Пушкіна та портретів письменника. Для роботи з навчальним матеріалом пропонуємо створити «групу аналітиків» (4-5 осіб). У той час, коли викладач працює з аудиторією, ця група аналізує тези дискусії, обговорює і готує «власне бачення проблеми». Представити узагальнену позицію група аналітиків має зразу ж після обговорення матеріалу з рештою студентів.

Літературознавець Г. Фріндлер у статті «Пушкін у нашому житті» пише: «Своє знайомство з Пушкіним ми починаємо у наші дні з казок. Їх весела глузливість, стислість і енергія викладу, швидкий розвиток дії... запам'ятовуються на все життя».

- Чи ви пам'ятаєте своє перше знайомство з Пушкіним? Воно теж починалося з казок?

- Чи правильно говорить дослідник про те, що у казках Пушкіна присутні «весела глузливість, стислість і енергія викладу, швидкий розвиток дії»? Аргументуйте свою відповідь.

Пропонуємо студентам два зображення поета: гравюру М. Уткіна (1827) і Т. Райта (1836-1837).

- Чим близькі і що, на ваш погляд, відрізняє ці два зображення?

- Хто з художників, на вашу думку, більш достовірно відтворив, зовнішність Пушкіна? Обґрунтуйте свій вибір?

Літературознавець Ю. Лотман пише: «Пушкін увійшов у російську літературу не лише як Поет, але і як геніальний майстер життя, як людина, яка була наділена нечуваним даром бути щасливою у найтрагічніших обставинах».

- Що ви знаєте про трагічні обставини життя поета? Чи можете ви погодитися, що у подібних обставинах Пушкін залишався щасливою людиною. Чи може це бути свідченням його незламного характеру, життєвої стійкості?

- Як ви думаєте, що мав на увазі дослідник, називаючи Пушкіна «геніальним майстром життя»? Розкрийте зміст цих слів.

Літературознавець Л. Тимофєєв, аналізуючи вірш «Я вас любив», доходить висновку: «це насправді звучить: «Я вас люблю»...».

- Чи не здається вам ця думка надто вільним тлумаченням пушкінських рядків? Спробуйте заперечити критиківі.

- Які докази ви могли б навести для підтвердження правильності думки Л. Тимофєєва? Чи дає підстави для такого тлумачення сам вірш.

Далі Л. Тимофєєв продовжує: «Естетична мета вірша Пушкіна «Я вас любив» полягає, очевидно, в утвердженні високого і шляхетного почуття кохання, вона виражена у конкретному його змісті».

- Ви згодні з тим, що у вірші «Я вас любив» є «конкретний зміст»? Якщо так, то в чому ви побачили цю конкретність?

- Як, на ваш погляд, у вірші Пушкіна стверджується «висота і шляхетність почуття кохання»?

Учням демонструється портрет А. Керн (Мініатюра. 1820-1830 рр.).

- Чи такою ви уявляли собі жінку, якій присвячено вірш «К Керн»?

- Чи дає якесь уявлення про зовнішність А. Керн присвячений їй вірш?

- Як ви вважаєте, чи важливо читачеві скласти за поезією зовнішність тієї жінки, про яку писав О. Пушкін? Чи справедливо це стосовно вірша «К Керн».

Роман «Євгеній Онегін». Це – основний, центральний твір Пушкіна. Робота над ним продовжувалася близько восьми з половиною років (9 травня 1823 р. – 5 жовтня 1831 р.). У поемі знайшов своє найповніше втілення один з найбільш значущих задумів поета: дати образ «героя часу», найтипівіший портрет сучасника – людини XIX ст. Задум цей виник у нього майже відразу по закінченню першого великого твору – казково-романтичної поеми «Руслан і Людмила».

У першій згадці про роботу над твором Пушкін повідомляв: «Пишу не роман, а роман у віршах – диявольська різниця. Подібно до «Дон Жуана» (лист до П. В'яземського від 4 листопада 1823 р.). Через півтора роки О. Бестужев, ознайомившись у рукописі з першою главою «Євгенія Онегіна», став порівнювати його з «Дон Жуаном». Пушкін, який на цей час написав близько чотирьох глав свого роману, енергійно відхилив правомірність такого порівняння: «Ти порівнюєш першу главу з «Дон Жуаном» – ніхто більше мене не вважає «Дон Жуана» (перші 5 пісень, інших не читав), але у ньому нічого немає спільного з «Онегіним» (лист Бестужепа Пушкіну від 5.03.1825 і відповідь Пушкіна від 24.03).

Роман друкувався окремими главами, які з нетерпінням чекали читачі. І вже на початку роботи над ними Пушкін писав: «...це кращий мій твір».

Прочитаємо епіграф до роману: «Пройнятий марнолюбством...»

Хвороба велика – байдужість – поширилася і на ставлення героя до самого себе. Причиною хвороби називалися якості, які подібні самоствердженню, хоч вони у цих декількох фразах підвищувалися у ранзі (марнолюбство – гордість – почуття вищості). Загадка епіграфа полягає у тому, що причина хвороби – вигадана, але сама хвороба – реальна.

### Запитання і завдання

- Які глави роману для вас виявилися найцікавішими? А що ускладнювало читання? Чи змушували ці труднощі переривати читання?

- Які строфи роману вам хотілося б знати напам'ять?

- До яких епізодів роману ви хотіли б намалювати ілюстрації? Опишіть один із них.

- Хто із героїв роману викликав у вас співчуття і чому?

- Чому Татьяна, кохаючи Онегіна, відштовхує його у восьмій главі роману?

- У які моменти автор співчуває героям, коли і за що засуджує їх?

У ході читання першої глави Пушкін сам підказує запитання, навколо якого необхідно зосередити увагу читача: «*Недуг, ktorого причину давно бы отыскать пора...*». У підсумку читання першої глави виявляється протиріччя: попри всі блискучі можливості столичного життя, герой не захоплений ними. Так чому ж Онегін, «*забав и роскоши дитя*», «*к поэзии вовсе охладел*»?

Друга глава, присвячена портретним характеристикам героїв: взаємовідносини їх із середовищем породжує запитання: чому герой уникає сусідів, але зближується з Ленським?

Третю главу прийнято вважати зав'язкою конфлікту. Але навряд Пушкін, із його художньою енергією, розтягнув експозицію на дві глави. Автор розпочав роман рішуче і стрімко. Зав'язка роману – протиріччя у характері персонажа, дивацтва його хандри за зовнішнім благополуччям, умовами життя. Друга глава веде до зміни місць і середовища.

Одначе у маєтку герой сумує майже так, як у столиці. Третя глава лише наступний крок сюжету: герой зіткнувся не з селом, як раніше, але із внутрішньою природною стихією людського серця – коханням.

Почуття, які спалахнули у Тат'яни до чоловіка, і перший вчинок її кохання – лист – складають центр глави. Природно запитати у себе: чому кохання прокинулося у панни так несподівано? Чому вона вирішила написати лист Онегину?

Четверта глава розкриває реакцію героя на кохання. Чи однаково оцінює пояснення чоловіка у саду дівчина й автор роману? Навіщо Пушкін у цій главі малює «святе життя» свого героя і «картину щасливого кохання» Ольги і Ленського?

Читаючи п'яту главу, можуть цікавити питання про те, чому Тат'яна змогла передбачити сутичку Онегіна з Ленським, у чому подібність іменин зі сном героїні.

У сюжеті роману п'ята глава стає новим випробуванням для героя: що у ньому сильніше – бажання спокою, засноване на усвідомленні вищості над іншими, чи співчуття кохання, благородство дружби?

Шоста глава розвінчує удаваність «почуття вищості». Це розв'язка того поєдинку із суспільством,

який слушно намітився у хандрі Онегіна і розв'язався вбивством юного поета і друга. Головний герой вижив лише фізично, морально він надломлений: забобони середовища, якими він нехтував, виявилися сильнішими його щирих бажань і таємних почуттів. Чому друзі стали ворогами і зіткнулися у поєдинку? Хто винен у дуелі і її трагічному фіналі?

Сьома глава нам видається паузою, яка посилює вагання читачів у ставленні до Онегіна. Загальний мотив, побудований на двох подіях (відвідини Татяниного будинку чоловіком і її приїзд до Москви), підкреслює відсутність героя: «Його туги немає». Це посилює загадковість, невизначеність фігури головного героя і його оцінки.

Персонаж, який потерпів крах, ніби повинен бути засуджений читачем. Сумніви, які заповнили Татяну, здавалось б, ще більше сприяють засудженню Онегіна. Але Пушкін, вірний художній об'єктивності, восьмою главою заперечує поспішні висновки читача. Гуманізм автора не дозволяє поспішно засудити героя, який у фіналі виявляється здатним на щире почуття.

Після читання сьомої глави задамося питанням: чи змінили смерть Ленського, від'їзд героя, відвідини його дому, переїзд до Москви, ставлення Татяни до героя?

Восьма глава розкриває в образі Онегіна можливості, яких не було до цього. Ці зміни пов'язані з натхненням, безпосереднім поетичним почуттям. Але це привело його не лише до трагічного кута «уход в любовь», як і холодна зневага до суспільства, на думку автора, не може врятувати. У цьому розв'язка внутрішньої думки роману. Та все-таки багатьом читачам доводиться вирішувати питання: чи кохає Онегін Татяну і чому вона відкидає його?

Сам Пушкін неодноразово відгукувався про свого героя іронічно. Але своєрідний лірико-іронічний тон – характерна особливість всього Пушкінського роману у

віршах, яка свідчить про відхід Пушкіна на цілком новий самостійний шлях, про його здатність критично ставитися і до самої дійсності, і до традиційних способів і прийомів її літературно-художнього відображення. Він не приховує існуючих недоліків свого героя, але у той же час підкреслює і позитивні риси характеру чоловіка – благородство душі, розум. Недаремно поет не лише заявляє, що йому подобаються «риси» Онегіна, але і робить себе у романі його задушевним другом. Не просто «мода» – «російська хандра» героя, подібна, але не тотожна з байронічною.

Світське життя втомило його своїм бігом на місці, своєю зайнятістю без справ, а робить щось він не уміє і не хоче.

У новій реалістичній якості образ Онегіна постає вже у першій главі роману. Характер героя поданий не лише у його теперішньому, але показаний в історії його розвитку, у динаміці становлення, формування. У фабульному розгортанні роману, цей сформований характер «домальовується», виступає все чіткіше.

У різноманітній життєвій обстановці (у селі, у колі помісного дворянства, у мандрах Росією, на великосвітських прийомах), у різноманітних фабульних ситуаціях (випробування дружбою, коханням, убивством друга) образ Онегіна розкривається всіма своїми гранями. Нарешті, в останній главі на цей образ накладаються нові риси, які відкривають перспективи його подальшого розвитку, що визначають його майбутнє.

Основний художній прийом, за допомогою якого особливо рельєфно вимальовується характер Онегіна, – прийом контрасту. На контрасті – зіставленні протилежностей – вибудовуються не лише стосунки пана зі своїм класовим середовищем (чи то грубі невігласи сусіди-поміщики, чи то вишукане

великосвітське товариство). Це ніби тло картини. На першому ж її плані – стосунки з людьми йому найближчими – Ленським, Татьяною. Контраст між Онегіним і Ленським прямо і різко означений поетом: «Хвиля і камінь, вірші і проза, лід і полум'я не так різняться між собою». Обидва вони – представники нової молоді інтелігенції. Палкий і захоплений романтизм Ленського – явище свого роду не менш характерне для передової дворянської молоді пушкінського часу, ніж байдужість і скептицизм головного героя.

Для найбільшої чіткості характеру Ленського і його палкої захопленості, протилежної Онегінському скептицизму, автор користується прийомом своєрідного «історизму», який був використаний стосовно образу головного персонажа роману: ставить запитання про «причину» виникнення цієї риси і відразу ж відповідає на нього, показує середовище, у якому ця риса розвинулася.

Палкий романтизм Ленського, його наївна віра у досконалість світу – результат цілковитої відірваності від реальної російської дійсності. Романтизм Ленського – запашна квітка, вирощена у «Німеччині туманній», на ґрунті німецької ідеалістичної літератури – «під небом Шиллера і Гете, і особливо Шиллера, томик якого він недаремно розкриває «при свічці» – вночі перед дуеллю.

Не менш значущий і важливий у романі образ Татьяни. Винятково цінний сам по собі, він разом із тим виконує важливу сюжетну і композиційну функцію, стає у загальній ідейно-художній структурі роману свого роду противагою образу Онегіна.

Стосунки між Онегіним і Татьяною складають основну сюжетну лінію пушкінського роману у віршах. Однак у цій особистій любовній фабулі ховається інший зміст, саме тут і криється найповніша відповідь



на поставлене поетом питання про основну причину «російської хандри» Онегіна. Вона склалася в атмосфері розбещеності російського світу. І відповідь підказана специфічними засобами і прийомами мистецтва – мовою художніх образів і фабульних ситуацій (історія двох зустрічей закоханих, контраст між героєм і героїнею, обумовлені цим драматичні колізії).

Дівчина – також представниця нової, молодшої Росії. Як і Онегін, який для всіх здається «чужим» і сама відчуває цю свою «інакшість» («Для всіх чужий» – лист Татьяні), і вона «у сім'ї своїй рідній здавалася дівчинкою чужою» і пекельно відчуває це: «Уяви: я тут одна, мене ніхто не розуміє» (лист Онегіну). Вона покохала чоловіка тому, що, як говорить поет, «час настав», але не випадково саме його. Разом із тим характер Татьяни склався в іншому суспільному середовищі, розвивався у зовсім інших обставинах, в інших умовах, ніж характер героя.

Татьяна, за словами поета, – «російська душа, сама не знаючи чому». Але читачам Пушкін повністю розкриває, чому це так. Виховувала дівчину селянка-няня, прототипом якої, як прямо вказує Пушкін, була його власна няня – Орина Родіонівна. Татьяна жила у повній відповідності із природою: прокидалася на світанку, як селянські дівчата, першим снігом умивала обличчя, плечі і груди. На формування її духовного світу мали вплив зарубіжні романи (російських на той час ще не було). Більше того, поет повідомляє нам, що його героїня погано знала російську мову, спілкувалася важко; лист до Онегіна написано французькою.

Все найкраще у духовному світі Татьяни, її високе душевне благородство, щирість і глибина почуттів, вірність обов'язку, цнотлива чистота природи – пов'язані (митець ясно нам це показує) з її близькістю до простого, народного. І їй самій «задушливо тут», у цьому новому, світському середовищі, у якому вона і

стала така мила Онегіну. Ось чому вона, продовжуючи кохати чоловіка, називає його почуття до неї «дрібним почуттям». Тут вона і має рацію, і не має. Привід до раптового спалаху цього кохання був справді «дрібним».

Татьяна, як її зображає автор, – високопозитивний, «ідеальний» образ російської дівчини і жінки.

У творі відсутня традиційна розв'язка, поет лишив свого героя «у хвилину злу для нього». Несподіване палке кохання до Татьяни здійснило у ньому благодотворний переворот, повернуло «чуттєвість» його серцю, омолодило передчасно старіючу душу, наповнило його пусте існування змістом. Закоханий як дитя, головний герой навіть «ледь ... не став поетом», подібно до Ленського. Останні слова закоханої відібрали в Онегіна цей смисл, пригасили у нього будь-яку надію на особисте щастя, потрясли всю його сутність. У стані величезного морального потрясіння і залишає автор свого героя. О. Пушкін пояснював: «Євгеній Онегін» – не історична хроніка: у ньому мова йде не про відтинок часу у шість з половиною років (1819-1825), а справді про долю покоління, про «кінці» і «початки».

- Чи говорять вам щось дати, вказані Пушкіним? Доля якого покоління в історії Росії вкладається у ці шість із половиною років?

- Як ви розумієте зізнання поета, що у романі мова йде про «кінці і початки», долі цілого покоління? Чи стосуються ці зізнання головного героя?

- Як представлено у романі покоління початку ХІХ ст.?

Г. Фрідлендер стверджує, що «від глави до глави в «Онегіну» збагачується образ Росії, і життя її поступово розкривається перед читачем у картинах...»

- Чи можете ви погодитися з тим, що в «Євгенії Онегіну» є образ Росії, який «поступово розкривається»

і «збагачується»? Якщо так, то в яких, на вашу думку, картинах постає образ Росії?

- Яким постає у романі життя? Чи є у ній якісь проблеми і труднощі, свої протиріччя, чи все легко і просто? Поміркуйте над цим.

А. Чехов писав у 1888 р., що в «Анні Кареніній» і в «Онегіну» не розв'язано жодного питання, але вони нас задовольняють лише тому, що всі питання поставлені у них правильно.

- Які, на ваш погляд, питання свого часу поставив Пушкін у романі?

- Чи можете ви погодитись із тим, що жодне із них не розв'язане? Обґрунтуйте своє розуміння цього питання.

- Чи задовольняє вас лише одна постановка питань, хоч і правильних, у романі Пушкіна? Поясніть суть своєї позиції.

Прочитайте думку І. Семенка: «Особистість, яка замкнулася у собі, не здатна побачити зовні джерело щастя. Так і сталося з Онегіним».

- У чому, на ваш погляд, причина того, що головний герой замкнувся у собі? Як про це говорить Пушкін у романі?

- Чи була в Онегіна можливість знайти щастя «зовні»? Якщо так, то чому герой не скористався цією можливістю?

І. Семенко стверджує: «Онегін стає типом сучасної людини, у якій значущість і актуальність нерозривно пов'язані з індивідуалістською гоноровитістю...».

- Чи можете ви погодитися з тим, що характеру головного героя притаманні «значущість» і «активність»? Якщо так, то що стало ключовим у такому висновку?

- Як виявляється «індивідуалістська гоноровитість» Онегіна? Чи, може, дослідник перебільшує індивідуалізм героя? Поміркуйте над цим.

Пушкін сам створював начерки ілюстрацій до «Євгенія Онегіна». В одному з таких начерків, які відносять на період з 1 по 10 листопада 1824 р., Пушкін намалював себе і головного героя на тлі Петропавлівської фортеці. У листі до брата поет пише: «Брате, ось тобі картинка для Онегіна – знайди вправний і меткий олівець. Якщо і буде інша, то щоб все в тому ж місцезнаходженні. Ця ж сцена, ти чуєш? Це мені конче необхідно».

- Як ви вважаєте, чому для Пушкіна було важливе саме це місце?

- Чи характеризують головного героя роману його приятельські стосунки з автором? Якщо так, то яким чином? Як вважаєте, «місцезнаходження» в ілюстрації якимось доповнює образ Онегіна, а може, і підказує можливі перспективи його долі? Поміркуйте.

- Чи не суперечить пушкінська думка складеному у нас образу Онегіна? Якщо так, то в чому саме?

Критик Московського вісника у 1828 р. стверджував, що виклик Ленським Онегіна на дуель не вмотивований: «Навіжений Онегін на місці Ленського міг викликати свого супротивника на дуель, а Ленський ніколи».

- Як ви розумієте значення слова «навіжений» (рос. аналог – взбалмошний)? Чи прийнятне таке означення характеру чоловіка? Обґрунтуйте свою відповідь.

- Чи можете ви погодитися з тим, що виклик Ленським на дуель Онегіна «невмотивований»? Чи правильно, що це характерно герою? Аргументуйте свою відповідь.

У чернетках строфи, пропущеної і позначеної у тексті роману тільки цифрою, Пушкін говорить про Ленського, що він міг бути «повішений, як Рилєєв», що він був крикун, бунтівник і поет, мрії його автор визначає як «необережні». Була у Ленського палка віра,

а несправедливість і гноблення викликали у нього «злість, ненависть і помсту». Вірш юнака надихався «гнівної сатирою».

- Про який конкретно історичний варіант долі Ленського говорить автор у вилученій строфі?

- Як ви гадаєте, чи виправдано Пушкін малював Ленському таке майбутнє, якби він залишився живим? Обґрунтуйте свою думку.

«Біда Онегіна у віддаленості від глибинних основ російського національного життя. Татьяна повністю занурена у них. Вона до кінця не сприймає його способу життя, який все ж приваблює Онегіна багатьма своїми гранями» (Б. Бурсов).

- Якими, на ваш погляд, сторонами приваблює Онегіна той спосіб життя, який він сам же відкидає?

- Чи можете ви погодитися із тим, що Татьяна «занурена у глибинні основи російського національного життя»? Якщо так, то у чому ви це побачили?

Поет Е. Баратинський писав йому у березні 1828 р.: «Я дуже люблю обширний план твого «Онегіна», але більшою мірою я його не розумію. Шукають романтичної зав'язки, шукають незвичайного і, певна річ, не знаходять. Висока поетична простота творіння здається їм бідністю вигадки, вони не помічають, що стара і нова Росія, життя у всіх його вимірах, проходили перед їхніми очима».

- Чи згодні ви з тим, що у романі Пушкіна немає «романтичної зав'язки», немає «незвичайного»? Чому Баратинський вважає, що творіння класика відрізняється «поетичною простотою»? Як ви це розумієте?

- Чи можете ви підтвердити чи заперечити думку сучасника Пушкіна про те, що «стара і нова Росія» подані у романі? Якщо так, то які герої, на ваш погляд, втілюють ці дві Росії?

- Чи справді у романі зображено «життя у всіх його вимірах»? Чи, на ваш погляд, Баратинський не перебільшує розмах і зміст роману?

# МЕТОД «СПІЛЬНОГО ПРОЕКТУ» У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. ЛЕРМОНТОВА

Тема: Той, хто відчуває час.

Мета: окреслити основні факти життєвого і творчого шляху М. Лермонтова, проаналізувати мотиви свободи, мандрівки, самотності у творчості поета.

Обладнання: репродукції малюнків М. Лермонтова, ілюстрації до творів письменника. Музика А. Хачатуряна, А. Рубінштейна, О. Аляб'єва та ін.

## Література

1. Андреев-Кривич С.А. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии / Ответств. ред. И.В. Шамориков. – М.: Изд. Академии наук СССР, 1954. – 149 с.
2. Андронников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. Изд. 4-е. – М.: «Худож. лит.», 1977. – 647 с.
3. Лермонтов М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т.1. / Вступ. статья и комм. Г.П. Макогоненко. – М.: Правда, 1986. – 384 с.
4. Лермонтов. М.Ю. Стихотворения. Поэмы Маскарад. Герой нашего времени
5. Лермонтов. М.Ю. Избранные сочинения / Сост.В. Вапуру и И. Чистовой; Вступит. статья В. Вапуру; Примеч. И. Чистовой; Худож. Ф. Константинов. – М.: Худож. лит., 1983. – 831 с.

## План практичного заняття

1. Життєвий і творчий шлях М. Лермонтова.
2. Роздуми поета у ліриці «Дума».
3. «Відчуття часу» у романі «Герой нашего времени».

У читацькій і дослідницькій свідомості стосовно Лермонтова встановилася репутація «загадкового поета». Ця думка має підґрунтя, але вона полягає не в якійсь особливій «таємничості» творчості і біографії, а

у відносній бідності відомостей, які має про Лермонтова сучасна наука.

Творча робота письменника була напрочуд інтенсивною. За неповні тридцять років літературної роботи ним написано більше 400 віршів, близько 30 поем, 6 драм і 3 романи, один з яких – «Герой нашого часу».

За всієї багатогранності ця творча спадщина створює собою єдиний художній світ, зі своїми законами літературної еволюції, з характерними, яскраво вираженими рисами індивідуальності, зі своїм колом художніх проблем, які роблять її унікальною і неповторною.

Духовне становлення Лермонтова почалося дуже рано, і причини тому варто шукати не лише в його особистій обдарованості і в історичних особливостях біографії його покоління, але й в обставинах його долі.

Робота з портретами. Розглянемо зі студентами автопортрет М. Лермонтова (1837-1838) і портрет поета, виконаний олівцем Д. Паленом:

- Порівняйте ці два зображення. Як ви гадаєте, які риси у своєму зображенні хотів підкреслити Лермонтов? Яка людина постає перед нами в автопортреті?

- Чим близький і чим відрізняється від лермонтівського зображення малюнок Д. Палена? Які зовнішні риси цікавили автора цього зображення поета у першу чергу? Чиє зображення вам ближче, зрозуміліше?

«Спільний проект». Студенти організуються викладачем у невеликі групи для вивчення життєвого і творчого шляху М. Лермонтова. Кожна група отримує завдання різного змісту. Втім ці завдання загалом дозволяють створити спільний проект «Той, що



відчуває час». До прикладу, питання для обговорення у малих групах:

1. Дитинство й освіта М. Лермонтова.
2. Літературні здобутки митця раннього періоду творчості.
3. Пізні твори як вершина письменницького хисту класика.
4. Поетичний світ М. Лермонтова.
5. «Герой нашего времени» – життя XIX ст. у його множинності відтворень.

Матеріал для обговорення. Майбутній поет народився у ніч з 2 на 3 жовтня 1814 р. у Москві. Його батько, Юрій Петрович Лермонтов, був небагатим і неродовитим армійським капітаном, красенем який користувався успіхом у жінок. Мати, Марія Михайлівна, дівоче прізвище Арсенєва, була успадкувала все родинне майно, котрим володіла її мати, бабуся Лермонтова, Єлизавета Олексіївна, яка належала до багатого і впливового роду Столипіних.

Шлюб, укладений проти волі Єлизавети Олексіївни, був, за тодішнім звичаєм, нерівним і до того ж нещасливим: за переказами, Юрій Петрович швидко охолов до дружини і мав ще одну ваду – був азартним гравцем. Хлопець зростав серед сімейних незгод. Через п'ятнадцять років туманний спогад про них ляже в основу сюжетної колізії «Странного человека». Йому було трохи більше двох із половиною років, коли Марія Михайлівна померла від сухот. Зразу ж після смерті доньки бабуся взяла онука до себе: батько втратив право на виховання сина, у разі недотримання вимог бабуся позбавляла його спадщини. Хлопчик виховувався у маєтку бабусі Тархани Пензенської губернії.

Мемуаристи залишили виразний портрет Єлизавети Олексіївни. Жінка тверда і вольова, яка у свій час пережила самогубство чоловіка, а тепер –

смерть доньки, всю свою любов перенесла на онука. «Немає нічого гіршого, як палка любов, – зізнавалася вона в одному з листів 1836 р., – але я себе вибачаю: він один світло очей моїх, все моє блаженство в ньому». Вона привертала молодь «розумом і люб'язністю», життєрадісністю і поблажливістю. Листи, як збереглися, несуть відбиток живого і практичного, дещо іронічного розуму і літературних схильностей. Сімейство проявляло мистецькі зацікавлення: дід Лермонтова, Михайло Васильович Арсен'єв, грав у домашньому театрі в «Гамлеті» Шекспіра (під час одного зі спектаклів він покінчив життя самогубством). Батько, мати записували в альбом популярні в 1820-их роках романси.

Бабуся Лермонтова насолоджувалася у 1835 році віршами онука у поемі «Хаджи-Абрек» – творі, який би міг шокувати людину, виховану на сентиментальній літературі, а у 1820-ті роки намагалася читати разом із ним грецькі тексти і стежила за його літературними успіхами. Все це не досить звичне для провінційної дворянської сім'ї, це рівень столичного виховання.

Домашня освіта, яку бабуся дала Лермонтову, також не зовсім звична: крім обов'язкових французів-гувернерів, у нього була німкеня Бонна, і він з дитинства володів німецькою мовою, а потім до нього запросили викладача – англійця. І разом із тим домашня освіта хлопця не блискуча і навіть не літературна.

Серед його домашніх наставників з російської словесності ми знаходимо московського семінарста Орлова і майбутнього відомого педагога, тоді ще молодого Зінов'єва, який готував його до вступу в Московський благородний пансіон.

Восени 1828 р. Лермонтова було зараховано до 1-го класу Московського університетського благородного пансіону – привілейованого навчального закладу, з

якого вийшли Жуковський, Грибоедов, Тютчев тощо. Тут були сильні і літературні, і філософські, і філологічні традиції. Саме на цей період припадає початок творчості Лермонтова.

1830-1831 рр. – вершинний етап юнацької творчості митця. У ці роки він залишає пансіон і вступає на морально-політичне відділення Московського університету – одного з найсвоєрідніших і найдемократичніших навчальних закладів тодішньої Росії.

Для Лермонтова як особистості і для його поетичного покоління наставала епоха самопізнання. Саме з 1830 р. у його творчості з'являється особливий жанр, який виник під впливом Байрона, – жанр ліричних роздумів (медитацій). Юнак напружено спостерігає своє внутрішнє життя, намагається схопити і висловити словом невловимий душевний порух.

Разом із тим не варто перебільшувати філософський потенціал ранньої лермонтівської лірики. За нею не стоїть якогось цілісного світогляду: поет перебуває у колі загальних ідей часу, всі вони служать саморозкриттю його ліричного героя. Він мислить антитезами спокою і діяльності, земного і небесного, життя і смерті, добра і зла. Він ставить себе у центр створеного ним поетичного світу і робить це за принципом романтичного контрасту.

Вступаючи у пору зрілості, він прагне утвердити себе як особистість у сфері духовній і емоційній. Шістнадцятирічний юнак закохується в Є. Сушкову, приятельку своєї далекої родички Верещагіної, і пише їй вірші-ліричні сповіді. У віршах гіперболізовано почуття, стосунки героя і адресати набувають відтінку драматизму, чого насправді не було.

Разом із тим любовна невдача переживалася хворобливо саме тому, що почуття юнака залишилися

без відповіді, адже його не було сприйнято всерйоз вісімнадцятирічною дівчиною, яка дивилася на Лермонтова, як на дитину і мріяла про блискучу партію. Може бути, що цим почасти пояснюється особлива напруженість наступного циклу, адресованого Н. Івановій – доньці відомого у свій час московського драматурга, з якою юнак познайомився того ж 1830 р.

У 1830-1831 рр. творчість Лермонтова досягла свого апогею. Далі починається спад. Нові тенденції виявляються наступного, 1832 р. – це переломний рік для його творчості і біографії. У цей час він вперше пробує свої сили у прозі. Цього року відбуваються зміни і в особистій долі письменника.

Ентузіазм, із яким він почав свої заняття, наразився на казенну рутину тодішньої університетської науки. Після кількох сутичок із професорами розчарований юнак майже припинив відвідувати лекції і, не чекаючи формального виключення, залишив університет. Він мав намір продовжити освіту у столиці і в липні – на початку серпня разом з бабусею від'їжджає до Петербурга.

Тут, однак, виникли нові перешкоди. У Петербурзькому університеті Лермонтову відмовилися зарахувати прослухані у Москві предмети. Починати навчання заново він не бажав. Після коротких, але пекельних хитань письменник прийняв пораду рідних – обрав військове поприще: 4 листопада 1832 р. він складає вступні іспити у Школі гвардійських прапорщиків і гвардійських юнкерів. 1832-1834 рр. – він називав згодом «страшними роками». У 1835 р. митець завершив навчання і був направлений корнетом у лейб-гвардійський Гусарський полк. Цього ж року його ім'я з'являється під поемою "Хадж-Абрек", яка була надрукована.

У березні 1837 р. Лермонтов, переведений із гвардії у Нижегородський драгунський полк, виїхав із Петербурга на Кавказ. Так почалося перше кавказьке заслання поета, яке несподівано розширило межі його творчості.

Клопотання бабусі і впливові знайомі скоротили термін перебування Лермонтова на Кавказі. Уже в січні 1838 р. корнет повернувся до Петербурга.

Три з половиною петербурзьких роки – 1838-1840 і частина 1841 – останні у біографії Лермонтова, були часом його літературної слави. Його супроводжувала репутація поетичного спадкоємця і захисника імені Пушкіна. Приїхавши до столиці, він відразу ж потрапляє у пушкінське літературне коло.

У березні 1840 р. у нього відбулося зіткнення з сином французького посла. Конфлікт закінчився дуеллю, яка не зашкодила противникам, однак у результаті було призначений воєнно-польовий суд, за рішенням якого письменника було переведено у діючу армію на Кавказ.

У червні 1840 р. Лермонтов прибув у Ставрополь, а в липні вже брав участь у воєнних діях.

Вересень-жовтень проходять у постійних боях, де він виявляв відчайдушну хоробрість, яка дивувала навіть кавказьких ветеранів.

На початку лютого 1841 р. митець отримав двомісячну відпустку і приїхав до Петербурга. Його представили до нагороди за хоробрість, але Микола І відхилив клопотання. Поет проводить у столиці три місяці, оточений увагою і весь захоплений планами і перспективами. Не одержавши відстрочки, Лермонтов змушений був 14 квітня виїхати із Петербурга на Кавказ.

У травні він прибуває у П'ятигорськ і отримує дозвіл від місцевого керівництва затриматись на мінеральних водах для лікування. Це був привід, щоб

відтягнути повернення у полк. Для Лермонтова військова служба стала обтяжливою. Тим часом із Петербурга йдуть вказівки суворо спостерігати, щоб Лермонтов знаходився у полку. Микола I висловив невдоволення з приводу його відсутності. 13 липня 1841 р. сталася сутичка між Лермонтовим і Мартиновим. Випадково кинутий жарт образив Мартинова – людину нерозумну і хворобливо себелюбну. Не надаючи значення, Лермонтов прийняв виклик на дуель, твердо вирішивши не стріляти в товариша. Він був убитий наповал увечері 15 липня 1841 р.

Лермонтов виступив у російській літературі як спадкоємець і продовжувач Пушкіна в епоху, коли дворянська революційність (після розгрому декабристського руху 1825 р.) шукала нових шляхів і розвитку. Уже юнацька поезія Лермонтова була пройнята пристрасною мрією про свободу, закликала до дії. Послаблення суспільного руху забарвило його творчість у песимістичні тони, але тоді ж почав складатися і його гострокритичний погляд на сучасність; уже в ранніх віршах помітна туга за ідеалом.

Розвиваючи деякі художні принципи Пушкіна, поет виразив новий етап у розвитку російської суспільної свідомості, і це визначило глибоку своєрідність його поезії, про яку Белінський писав: *«Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но негде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия – совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества».*

На творчість Лермонтова надихали традиції романтичної лірики декабристів, йому була близька бунтівлива поезія Байрона. Особливості романтичного мистецтва відповідали його індивідуальному душевному порядку, допомогли йому виразити

волелюбні й бунтівливі ідеали, утвердити ідею свободи особистості. Лермонтовський романтизм далекий від усякої споглядальності, сповнений трагічно загостреного почуття, напруженої думки; при цьому він включає елементи реалістичного бачення світу, які поступово ставали домінуючими. З другої половини 30-х років творчість поета стає різноманітнішою за змістом, багатшою жанрово та стилістично.

У творчості письменника тісно переплелися громадянські, філософські й суб'єктивні, глибоко особисті мотиви. Він вводить у російську поезію «залізний вірш», що вирізнявся нечуваною досі енергією вираження думок.

М. Лермонтов багато що переоцінює, у тому числі й поняття щастя, яке стає для нього майже синонімом заспокоєності, відмежованості від нещастя і страждань, що переповнюють життя.

Тож не випадково 1832 р. стає роком написання вірша «Парус» який став не лише підсумком ранньої лірики поета, а й класикою російської поезії. За символіко-пейзажними картинами й образом вітрила у вірші вимальовується цілісна художня концепція людини і світу. Уся художня структура твору пронизана зіткненням і єдністю протилежностей. Це властиво і центральному символічному образу вітрила.

З одного боку, він є відображенням авторського «я», його пошуків свого місця і призначення в океані буття; з іншого – він уособлює людський дух, що безкінечно розвивається, його вічну неуспокоєність і незадоволеність теперішнім, поривання у майбутнє. Суперечлива єдність двох планів в образі вітрила втілюється і в поділі кожної строфи на дві рівні частини, де у перших двох рядках мальовничо-зображальними засобами відтворюється «епічний» образ вітрила і навколишнього світу, а в наступних

двох рядках експресивно-виразний, власне «ліричний» коментар до цих картин.

Суто романтичний характер мають більшість останніх балад Лермонтова, серед яких «Три Пальми» (1839). Три пальми, що росли у далекій аравійській пустелі і давали притулок холодному струмку, мріють бути корисними і нарікають Богові на свою нікчемність. Але коли здійснилася їхня мрія і до оази підійшов караван, під сокирою *«...пали без жизни питомцы столетий»*. Переночувавши, караван продовжив свій шлях, залишивши позаду себе лише *«пепел седой й холодный»*.

*«И ныне все дико й пусто кругом –  
Не шепчутся листья с гремячим ключом»:  
Напрасно пророка о тени он просит –  
Его лишь песок раскаленный заносит...»*

Цей твір, як і інші балади цього періоду (1837-1841), вирізняється єдністю природного й людського світу, реального і фантастичного, прямого й алегоричного, а також морально-філософського аспектів зображення.

У березні 1840 р. за дуель з Е. де Варантом, сином французького посла, Лермонтов був переведений до Тенгінського полку і мав виїхати на Кавказ. Друзі й приятелі зібралися на квартирі Карамзіних, щоб попрощатися зі своїм юним товаришем. Зворушений увагою до себе, поет, стоячи біля вікна і дивлячись на хмари, що повзли над Літнім садом і Невою, написав вірш «Облака».

У цьому творі переживання Лермонтова набувають мальовничо-образного і водночас алегоричного вираження. Пейзажні образи тут символічні і замінюють собою безпосереднє зображення ліричного



героя. Поет називає причини можливого гоніння людини, а не того, що гонить хмари. Що може примусити ліричного героя покинути рідний край? Серед причин, крім *«судьбы решения»*, Лермонтов називає, все те, що виходить від людини: заздрість, плітки, злість, злочин і найстрашніше – *«друзей клевета ядовитая»*. Якою ж самотньою має бути така людина! На кого їй сподіватися? Автор уникає відповіді. І в останній строфі, як видих відчаю, звучить слово «нет». Відчуття особистої неволі самотньої і гнаної людини з особливою силою звучить у фіналі вірша.

Головний герой поеми «Мцъри» – послушник, кавказький юнак, який потрапив до росіян. Генерал забрав його із собою, але в дорозі він захворів і був залишений у монастирі для лікування.

У розробці епізодів і мотивів поеми використано грузинський фольклор. Уся поема, окрім епічного зачину, де розповідається передісторія гейш, є сповіддю-монологом Мцърі. Він виступає й головною дійовою особою, й оповідачем про дні життя на волі, яким протистоїть монастир -- символ замкненого простору, ворожого відкритій душі героя. Юнак насамперед герой дії, безпосереднього вчинку.

Життя и монастирі позначилося на юнакові: могутній дух приречений на загибель у чужому устрої, але й до волі Мцърі не пристосований. Шлях героя у відкритому просторі внутрішньо замкнений: юнак рухається по колу. Спочатку природа не зраджує його сподівань: він тішиться, розповідає старому ченцеві про первісні враження від рідного краю; про те, що він розумів «думи» скель і духовне життя всієї природи. Він ніби злився з усім всесвітом і зрозумів сенс світобудови. Його збентежила молода грузинка, що зустрілася на шляху; він перемиг барса. Проте він і страшився стихійних сил. Символічним вираженням

марності бажаної гармонії стало мимовільне повернення до монастиря і почуті дзвони.

Трагічне безсилля героя призводить до відмови від усяких пошуків. Хлопець зазнає поразки, але це не відмінняє поривань до волі, прагнень гармонії з природою, з буттям. Уже самі по собі ці поривання є символом непримиренного, не заспокоєного і бунтівливого духу. Незважаючи на те що сила духу згасає без «їжі» і Мцирі шукає прихистку «в раю, в святом, заоблачном краю», він все-таки готовий обміняти «рай и вечность» на вільне, повне небезпек життя у країні батьків. Страждання й тривоги героя вмирають разом із ним; бажаної волі не досягнуто.

Трагізм Мцирі не тільки у тому, що він не знаходить конкретного шляху, який веде на батьківщину, до вільного життя, але й у тому, що такого шляху немає взагалі, бо немає повернення до історичного минулого. У поемі відбивається «вечный ропот человека», його одвічний пошук, невпинну боротьбу за творення й утвердження у собі та у світі найвищих людських цінностей, що історично нагромаджуються і передаються від людини до людини, від покоління до покоління, від епохи до епохи.

У Лермонтова багато віршів – «двійників». Напружені пошуки, енергія духовно зростаючої душі приводили митця до повернення мотивів, тем і навіть композицій віршів. Такими «двійниками» є вірші «Монолог» і «Дума». Ця поезія – один із найвизначніших його віршів, присвячених громадянській темі. Цей твір – роздуми наодинці із собою. «Печально я гляжу на наше поколень!» – так починається вірш, але ліричний герой не відокремлює себе від своїх сучасників, хоча й може подивитися на них немовби «збоку».

Так з'являється загальне «ми». Байдужість, із якою покоління ліричного героя ставиться до життя, навіть до своєї долі, заслуговує на осуд. Жага дій, активної участі в житті країни, що властива лише одиницям і не підтримана цілим поколінням, призводить до того, що *«в начале поприща мы вянем без борьбы»*. Не ототожнюючи своєї позиції з позицією покоління, поет водночас відчуває себе і в ньому, і поза ним.

Він відчуває себе дедалі самотнішим. Тема самотності залишається однією із головних у зрілій ліриці. Про це свідчать багато віршів, серед яких *«И скучно, и грусно...»* (1840). У цих творах – щире і глибоке страждання від неможливості подолати вимушену самотність, прагнення вирватися з її трагічного кола. Вірш *«И скучно, и грусно...»* – справжня лірична сповідь.

Поет із журбою говорить про те, що *«некому руку подать В минуту душевной невзгоды...»* Він сумує глибоко й щиро про те, що в житті *«и радость, и муки, и всё там ничтожно...»*. Та й саме життя загалом, *«такая пустая и глупая шутка...»* Твір написано амфібрахієм.

Першій і третій рядки довші – так поет передає неквапливість роздумів. Другий і четвертий рядки не тільки коротші, а ще й різної довжини. Це допомагає Лермонтову відтворити настрій вагання та суму.

Вірш *«Выхожу один я на дорогу»* (1841) підсумовує довгі роздуми Лермонтова над проблемою *«людина і природа»* або навіть *«людина і всесвіт»*. Двадцять рядків твору вражають художньою виразністю і композиційною довершеністю. Світ природи, сповнений гармонії, спочатку різко протистоїть людині з її збентеженим внутрішнім *«я»*, муками, відчаєм. Але далі виникає уявлення про можливість злиття з природою і примирення з людьми, не зрікаючись себе.

*«Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть;  
Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!»*

Це – бажання гармонії, поривання перебороти неволю, дисонанси і зло світу, але подолати не боротьбою, не поєдинком, а досягнувши гармонії без зусиль. Поет, що завжди бажав зміни станів, завжди рвучкий, і опер бажає спокою вічності. У цьому і його втомленість, і визнання справжніх цінностей буття: свободи і спокою, тиші, гармонії, любові.

Вірш відзначається глибоким філософським змістом. Він надзвичайно емоційний, пройнятий гарячим почуттям любові до людей, природи й світу.

Роман «Герой нашего времени» складається з п'яти частин – повістей, кожна із яких має свою назву, свій сюжет і жанрово відрізняється від решти. Головний герой об'єднує всі ці повісті в ціле, у єдиний роман.

Історію розчарованої печорінської душі викладено у сповідальних записках героя з усією безпощадністю самоаналізу; Печорін безстрашно говорить і про свої ідеалістичні поривання, і про темні сторони своєї душі, і про суперечності свідомості. Проте цього мало для створення і об'ємного образу; Лермонтов уводить у розповідь інших оповідачів, не «печорінського» типу, – Максима Максимича, мандрівного офіцера, Віру, княжну Мері, Грушницького, доктора Вернера. Усі описи зовнішності героя теж спрямовані на відображення душі (через обличчя, очі, фігуру та деталі одягу). Автор ставиться до свого героя не іронічно; проте сам тип печорінської особистості, що виник у певний час і у певних обставинах, – іронічний. Так задається дистанція між письменником і героєм; Печорін зовсім не alter ego Лермонтова.

Характер Печоріна заданий із самого початку і залишається незмінним; духовно він не зростає, але від епізоду до епізоду читач дедалі глибше занурюється у психологію героя, чий внутрішній склад ніби не має дна, принципово невичерпний. У цьому і полягає суть печорінської душі, її загадковість, химерність і привабливість. Печорін постійно відчуває «нудьгу», незадоволеність, відчуває над собою владу долі, що ставить межі його душевній діяльності, веде його від катастрофи до катастрофи, які загрожують як самому герою («Тамань»), так і іншим персонажам («Бэла», «Княжна Мери»). Печорін сам собі здається демонічною істотою, злим знаряддям неземної волі, жертвою прокляття.

Відчуваючи життя як банальність, чоловік щоразу все ж сподівається, що нова любовна пригода освіжить його почуття й збагатить його розум. Але скептичний розум персонажа знищує безпосередність почуття, влада над жінкою виявляється для нього важливішою, ніж щирість почуттів. Кохання перетворюється на гру, якою керує розум, на гру долями жінок, які повинні жертвувати собою, відчувати «відданість і страх» і тим тішити «нашу гордість». Він теж готовий жертвувати собою заради жінок, але відмовляється жертвувати своєю свободою заради чужого щастя. Через це він не здатний і на щире дружбу. Для Вернера Печорін лише приятель, який зберігає дистанцію у стосунках. Свою сторонність він дає відчути й Максиму Максимичу, уникаючи дружніх обіймів. Так Печорін мимовільно, несвідомо стає егоїстом.

Хто винен у тому, що Печорін перетворився на «розумну непотрібність», на зайву людину? Сам герой відповідає на це запитанні, так: *«Во мне душа испорчена светом»*, тобто світським суспільством, у якому він жив і піти від якого не зміг. *«Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои*

*чужства, боясь ни смешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли».* Автор постійно підводить нас до думки: Печорін не навчився визначати для себе високу, шляхетну мету. А це робить його у житті «зайвою» людиною. Печорін – людина 40-х рр., типовий герой свого часу.

По завершенні обговорення у групах пропонується визначити репрезентанта від кожної з них, який буде записувати на дошці тези дискусії. У результаті з відповідей представників груп складається спільний проект, який рецензується та доповнюється групою експертів. Викладач пропонує створити «раду експертів», по одному з кожної групи (4-5 осіб). Опрацьований матеріал можна представити у вигляді розгорнутого плану-конспекту заняття, стінгазети тощо.

Обговорення критичних відгуків на поезію М. Лермонтова «Дума». Викладач назначає для роботи з матеріалом спікера та секретаря для роботи з групою студентів.

Спікер. У коментарі до вірша «Дума» Лермонтова І.Л. Андроников пише: «Як декабристи, Лермонтов по поверненні із заслання друкує вірш, у якій звертається до своїх сучасників з докорами в байдужості і відмові від громадянської боротьби».

Секретар працює з аудиторією: задає питання, дає можливість висловитися, уточнює, узагальнює відповіді. Приклад запитань для роботи з коментарем:

- Як ви вважаєте, чому дослідник підкреслює, що, пишучи вірш, Лермонтов наслідував декабристів?

- Чи згодні ви з тим, що у поезії є докір сучасникам у байдужості і відмові від громадянської боротьби? Якщо так, уточніть, як про це говорить митець?

Спікер. Літературознавець І.Л. Андроников вважає, що в вірші «Дума» Лермонтов докоряє сучасникам, які

не бажають служити самодержавству, але у той же час відмовилися від боротьби з ним і від будь-якої участі у суспільному житті.

- Що, на вашу думку, у поезії свідчить про те, що сучасники поета не бажають служити самодержавству?

- Як Лермонтов розповідає про відмову його сучасників від боротьби, від участі у суспільному житті?

Спікер. Критик С.П. Шевирьов відносив більшість ліричних творів Лермонтова до похмурих і сумних, і «особливо цю чорну, цю траурну, цю фатальну поезію «Дума».

- Чи могли б ви назвати цей вірш «чорним»? Чому? Яким вам бачиться колір, який переважає у вірші?

- Чи могли б ви назвати поезію «фатальною» і «траурною»? Обґрунтуйте свою відповідь.

Спікер. Літературознавець О.М. Титов пише про фінал поезії «Дума»: «Нащадок», який стане «суддею і громадянином», повинен жити в іншу епоху».

- Чи можете ви погодитися з такою думкою? Чому Лермонтов не дає права на суд комусь із своїх сучасників, чому знадобився «нащадок»?

- Яким, на думку Лермонтова, повинен бути «нащадок», щоб мати право на суд? Чи не лишає за собою такого права Лермонтов? Обміркуйте Вашу відповідь.

Спікер. Уявіть собі, що початок вірша «Дума» Лермонтова звучить так: *«Печально я гляжу на ваше покоління!...»*

- Чи суттєво зміниться смисл рядків? Чи впливає така заміна на зміст всього вірша? Якщо так, то в чому?

- Як характеризує самого Лермонтова, його людські якості всього один займенник «наше», а не «ваше»?

Обговорення критичних відгуків на роман «Герой нашего времени» пропонуємо провести за участю спікера та секретаря, яких викладач обирає з аудиторії.

Лермонтов почав писати свій роман у 1838 р. на основі кавказьких вражень. Це не був роману традиційному смислі: з єдиною сюжетною лінією, яка співпадає із зовнішньою і внутрішньою біографією героя. Важко сказати, чи передбачав письменник спочатку запропонувати читачеві цілісну і зв'язну оповідь: він писав окремі повісті, до того ж не у тому порядку, у якому вони постали у романі, і друкував їх у «Отечественных записках». У 1839 р. журнал повідомив, що Лермонтов готує до видання «зібрання своїх повістей». Отже, не роман, а саме «зібрання повістей», цикл, подібний, наприклад, до «Повестей Белкина», але, на відміну від них, об'єднаний фігурою головного героя.

Кожна з цих повістей спиралася на певну літературну традицію. «Бела» об'єднала у собі риси «дорожнього нариса» і романтичної новели про любов європейця до «дикунки», – сюжет цей набув широкого розповсюдження разом з русоїстськими ідеями. «Княжна Мери» – світська повість, вже добре відома російській літературі. «Тамань» – лірична новела, більше наближена до «поетичної прози», зі слабко виявленим зовнішнім сюжетом і атмосферою таємничості, яка надає оповіді особливої напруги. Нарешті, «Фаталист» – повість про «таємничий випадок», яка також закріпилася вже у російській прозі 1830-х років.

Всі ці жанрові форми і сюжетні варіації у романі Лермонтова наповнилися особливим, новим змістом, ставши частиною єдиного цілого – дослідження духовного світу сучасного героя.

Герой – Печорін – не розвивається, а розкривається, і вже перші дослідники роману помітили, що розкривається він по-різному, послідовно наближаючись до читача – від розповіді про нього у випадковій розмові подорожніх («Бэла») до прямого



спостереження зовнішніх рис його поведінки («Максим Максимыч») і далі – до його «журналу», щоденника, сповіді. Історія його подана мовби пунктиром, не у зв'язній розповіді, але в кількох вершинних епізодах його біографії, до того ж поза хронологічною послідовністю.

Втім, хронологічний ряд тут вибудовується важко і для сприйняття роману не потрібний, як не потрібна і попередня біографія Печоріна, на яку зроблено натяк у первісному тексті частини «Княжна Мери». Всі ці художні особливості служать одній меті: створенню атмосфери деякої недовомвленості і легкої таємничості навколо образу головного героя. І сам метод, і «вершинність» композиції йдуть від байронічної поеми.

Образ Печоріна також певною мірою підготовлений поетичною творчістю Лермонтова. Рефлексивні «сповіді» його ранніх віршів були тим зерном, з якого розвивався печорінський самоаналіз.

Уже в поезії «Дума» Лермонтов зробив спробу узагальнити свої суб'єктивні роздуми, усвідомивши їх як характерні риси духовного обличчя цілого покоління, – і образ Печоріна став ніби їхнім матеріалізованим втіленням, про це Лермонтов написав у передмові до роману. Цей тип несе на собі і «байронічні риси», як відбувалося і з героєм ранньої лірики. Характер і поведінка Печоріна співвідносні з індивідуальним характером Байрона і з літературним характером його персонажа.

Спікер. Літературознавець Г.М. Фріндлер пише: «Печорін водночас актор і режисер своєї життєвої драми; потрапляючи в нові обставини, він кожного разу ставить нову п'єсу, у якій виконує головну роль. Кожна новела, яка входить до складу «Героя нашого часу», стає черговою такою «п'єсою», яка поставлена і розіграна самим героєм».

- Як ви розумієте думку дослідника про те, що Печорін водночас актор і режисер своєї життєвої драми? Чи можете ви з цим погодитись?

- Які за жанром п'єси поставив Печорін і зіграв у них «головну роль»? Чи є серед них комедія, драма, трагедія, фарс?

- Яка із поставлених і розіграних Печоріним п'єс, на вашу думку, йому найбільше вдалася? В якій із ролей герой показав своє справжнє людське обличчя?

Спікер. Цей же дослідник вважає: «Композиція роману має «дроблений» характер. Таке ж і життя Печоріна».

- Як ви розумієте думку дослідника про «робленість» композиції роману М. Лермонтова? Чи можете ви з нею погодитися? Якщо так, проілюструйте цю думку зверненням до тексту роману «Герой нашего времени».

- Прокоментуйте думку критика про «дробленість» життя самого Печоріна. Чи можете ви з нею погодитися? Аргументуйте свою відповідь.

Спікер. Критик О.Д. Григор'єв, відкидаючи усталену думку про «комічність» характеру Печоріна, писав: «Основи його характеру трагічні, навіть страшні, але аж ніяк не смішні».

- Чи можете ви погодитися з тим, що основи характеру Печоріна страшні? Якщо так, то у чому ви це помітили?

- Ви згодні з тим, що в характері героя немає нічого смішного? Аргументуйте свою відповідь.

Спікер. І.А. Гурвич стверджує, що у романі Лермонтова герой, що пише «журнал», гранично щирий, доходячи до заборонених відвертостей, до зізнань цинічного характеру; це оголює контрасти його характеру, крайнощі його морального обличчя.

- Чи згодні ви з тим, що Печорін у своєму журналі гранично щирий? Обґрунтуйте свою відповідь.

- Чи зустрічали ви у романі «заборонені відвертості», «зізнання цинічного характеру»? Якщо так, наведіть приклади.

- Що ви розумієте під «крайнощами морального обличчя героя»? Проілюструйте своє розуміння прикладами з біографії Печоріна.

Спікер. Дослідник С.М. Дурилін запитує: «Героєм якого саме «часу» чи покоління, яке діяло в історії, міг бути Печорін?»

- Яку відповідь ви дасте на поставлене питання? Які найважливіші вказівки на це дає автор роману?

- Героєм якого часу був сам Лермонтов? У чому головному він відрізняється від свого персонажа?

Спікер. Сучасник Лермонтова критик С.П. Шевирьов стверджував: «Віра – особа, яка не приваблює нічим».

- Чи згодні ви з такою думкою? Може, ваша думка про Віру інша, ніж у сучасників Лермонтова?

- Чим відрізняється і чим схожа Віра на інших героїнь роману?

- Що нового ми дізнаємося про Печоріна завдяки Вірі?

Спікер. С.П. Шевирьов пропонував у свій час автору роману «злити Белу і княжну Мері. Якби можна було злити Белу і Мері в одну особу, ото був би ідеал жінки».

- Як ви вважаєте, якби можна було здійснити цей експеримент, чи дійсно у результаті міг би вийти «ідеал жінки»? Спробуйте це зробити.

- Як ви думаєте, з якою метою Лермонтов зіштовхує свого героя з такими відмінними жіночими характерами?

Спікер. Прислухайтесь до думки літературознавця В. Марковича: «Максим Максимович – діаметральна йому протилежність. Його ставлення до життя наївне, несвідоме, стихійне. Але у структурі оповіді він займає те ж місце, що і Печорін».

- Чи можна погодитися, що ставлення Максима Максимовича до життя «наївне, несвідоме, стихійне»? Обґрунтуйте свою відповідь.

- Чи правильно, що Максим Максимович займає у романі «те ж місце, що і Печорін»? Поміркуйте над цим.

Спікер. У критиці, присвяченій роману Лермонтова, побутує думка, що «Грушницький у ряді моментів... мов би повторює особливості образу Печоріна. Три риси пов'язують ці образи між собою...»

- Чи можете ви погодитися з такою думкою? Якщо так, то про які три риси, що повторюються у Грушницького, може йти мова?

- Може, перед нами герої, близькі один до одного за характером, думками, поведінкою, герої одного часу?

Спікер. Микола І після прочитання роману написав: «Це те ж найбільш перебільшене зображення огидних характерів, яке зустрічається в нинішніх іноземних романах. Такі роман псують характер».

- Які характери роману «Герой нашого времени» могли, на вашу думку, здатися імператору огидними? Чому?

- Можливо, такі романи, як «Герой нашого времени», справді «псують характер»? Обґрунтуйте свою відповідь.

Спікер. Барон Е. Розен незабаром після загибелі Лермонтова висловив «радість» із приводу цієї події, оскільки «Лермонтов уже не напише другого Печоріна».

- Чому, на ваш погляд, дворянство та верхи були ображені образом головного героя роману?

- Чи міг Лермонтов написати «другого Печоріна»? Чи була у цьому необхідність? Якщо так, то про що ще можна було розповісти у характері і долі героя?

Спікер. Відомо, що первісно роман Лермонтова називався «Один із героїв початку століття».

- Чому, на ваш погляд, автор відмовився від такої назви? У чому принципова відмінність первісного і остаточного заголовку роману?

- Який із заголовків вам подобається більше? Чому?

Спікер. Літературознавець М. Ломунов пише: «Заголовок роману Лермонтова виявився крилатим. Поет зумів розповісти про долю свого покоління з такою силою правди і такою щирістю, що ми мимохіть порівнюємо героїв нашого часу з його героями, зіставляючи своє життя з його життям».

- Ви згодні з тим, що Лермонтов розповів «про долю свого покоління» з більшою силою правди і більшою майстерністю? Аргументуйте свою відповідь.

- Чи правильно, що Печоріна можна порівнювати з героями нашого часу? Якщо так, то за якими ознаками можливе таке порівняння?

Спікер. Академік В.В. Виноградов писав у 1941 р.: «Пейзажний малюнок у прозі Лермонтова майже завжди символічний. Він не лише лірично зображає фон дії, але і символічно відтворює почуття головного героя...».

- Як ви розумієте думку про символічність пейзажного малюнка Лермонтова? Для відповіді зверніться до конкретних прикладів із тексту роману.

- Які пейзажні малюнки роману «Герой нашего времени» пов'язані з почуттями і думками героїв? Чи можна погодитися з тим, що даний зв'язок саме такого характеру, як про нього пише В.В. Виноградов?

Спікер. Л.М. Толстой говорив про Лермонтова: «У нього немає смішинок... смішинки писати неважко, але кожне слово його було словом людини, «влада імущої».

- Як ви думаєте, що розумів під «смішинками» у літературі Л.М. Толстой? Чи доводилося вам зустрічати «смішинки» у творчості когось із класиків? Якщо так, то розкажіть про них.

- Про яку, на ваш погляд, владу Лермонтова говорить Толстой? Чи можете ви проілюструвати, як видно цю «владу» у поезії і прозі письменника?

Спікер. Знайдіть опис дуелі у поемі «Евгеній Онегин» Пушкіна.

- Наскільки і в чому вона схожа на лермонтівську? Чи між ними різниця?

- Чий опис душі справив на вас більше враження? Як ви думаєте, з чим це пов'язане? Чи не здається вам, що Лермонтов наслідував Пушкіна. Обґрунтуйте свою відповідь.

Засідання експертів. Викладач формує групу зі студентів (4-5 осіб) для обговорення критичних статей Белінського

Завдання для дискусії:

- Які гострі і насущні проблеми порушує критик у своїх критичних статтях?

- Перерахуйте основні художні та ідейні «переваги» творчості Лермонтова над модною літературою того часу і проаналізуйте їх з позиції сьогодення.

- «Перехідний стан духу» – характеристика доби, чи особливості світогляду митця?

- Наведіть приклади з роману «Герой нашего времени», що підтверджують, або спростовують думку Белінського.

Матеріал для засідання експертів. Відразу ж після опублікування повісті «Бэла» Белінський на сторінках журналу «Московский наблюдатель» публікує критичну статтю на повість. Критик відзначає, що «проза Лермонтова гідна його високого поетичного обдарування». Він звернув увагу на простоту і природність розповіді, на його стислість і багатозначність. Белінський побачив у повісті протиотруту модній на той час романтичній літературі про Кавказ і насамперед повістей Марлінського. Він пише, що на відміну від останніх «такі розповіді

знайомлять з предметом, а не зводять наклеп на нього».

Після виходу у світ окремого видання роману у журналі «Отечественные записки» (1840, № 5) і в «Литературной газете» (1840, № 42) були надруковані дві рецензії Белінського. Він підкреслив самотність і оригінальність «Героя нашого часу» і з різкою сміливістю і прозорливістю заявив, що роман справляє враження «абсолютно нового світу мистецтва».

Тут критиком вперше було висловлено судження, що стало згодом загальноприйнятим, про поступове розкриття від повісті до повісті характеру головного героя. Белінський побачив у романі Лермонтова «глибоке почуття дійсності, вірний інстинкт істини», глибоке знання людського серця і сучасного йому суспільства.

Далі від його імені було надруковано ще одну статтю «Герой нашого часу» в «Отечественных записках» (1840, № 6, 7). Тут стан Печоріна критик розглядав як тимчасову хвороба, яка відображатиме «перехідний стан духу». Однак, незважаючи на це, Белінський своєю характеристикою Печоріна відразу ж намітив прогресивну лінію в оцінці роману.

Ще до того, як реакційна критика оголосила образ Печоріна наклепом на російську життя, він виступив з палким захистом Печоріна, доводячи, що це образ життєвий, глибоко пов'язаний із дійсністю.

Першим відгуком реакційного табору на роман Лермонтова з'явилася стаття С.О. Бурачка («Разговор в гостиной»), опублікована у журналі «Маяк» (1840, ч. IV).

Ототожнивши автора роману з Печоріна, критик з обуренням писав, що у романі «немає ні релігійності, ні народності», що образ Печоріна є наклепом на російську дійсність, «на ціле покоління людей», що «отакі бездушні, безсовісні люди не існують на справді:

«У кому сили духовні хоч трохи живі, – визначав критик, – для тих ця книга огидно нестерпна!».

Єдиним винятком з числа «огидних і брудних» героїв, на думку Бурачка, є у романі образ Максима Максимович.

Двозначна рецензія на роман «Герой нашего времени» належала О.І. Сеньковському. «М. Лермонтов, – писав дослідник, – щасливо виплутався із найбільш скрутного становища, у якому тільки може перебувати ліричний поет, поставлений між перебільшеннями, без яких немає ліризму, та правдою, без якої немає прози.

Він одягнув плащ істини на перебільшення, і цей наряд дуже личить їм». Чого варті похвали Сенковського, можна судити з його різко негативного відгуку на друге видання цього роману.

Він писав, що після смерті Лермонтова можна міркувати про його творчість об'єктивно і що «не можна видавати «Героя нашего времени» за що-небудь вище наївного учнівського ескізу».

Особливе місце у виступах реакційної критики займає позитивна рецензія Ф.В. Булгаріна, надрукована у «Северной пчеле» (1840, 30 червня). «Кращого роману, – писав літературознавець, – я не читав російською мовою».

Найбільш повна і розгорнута оцінка роману «Герой нашего времени», яка виходить із реакційного табору, належить С.П. Шевірьову. Свою основну тезу він сформулював у статті «Взгляд на современное образование Европы» («Москвитянин», 1841, № 1) і потім розвинув його у спеціальній статті, присвяченій роману Лермонтова («Москвитянин», 1841, № 2).

«Весь зміст повістей пана Лермонтова, крім Печоріна, – стверджував Шевірьов, – характеризує справжнє життя; але сам Печорін, за винятком його апатії, яка була тільки початком його моральної хвороби, належить світу мрійливому, виробленому у



нас хибним відображенням Заходу. Цей привид, тільки у світі нашої фантазії має істотність».

# ТЕХНОЛОГІЯ ОПРАЦЮВАННЯ ДИСКУСІЙНИХ ПИТАНЬ НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ ТЕМИ «ФІЛОСОФІЯ ВЛАДИ ГРОШЕЙ У ПОВІСТІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «ГОБСЕК»

Тема: «Філософія влади грошей у повісті О. де Бальзака «Гобсек».

Мета: окреслити основні факти життєвого і творчого шляху О. де Бальзака, проаналізувати проблематику «Людської комедії» на прикладі повісті «Гобсек».

Обладнання: портрет Бальзака, ілюстрації до творів письменника.

## Література

1. Алексеєнко Л. «Гобсек» О. де Бальзака. Історія створення, проблематика, композиція та система образів // Зарубіжна література. – 2005. – № 34.

2. Бабенко К. Відтворити епоху у всій її повноті // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – № 9.

3. Бальзак О. Передмова до «Людської комедії» // Оноре де Бальзак. Твори: У 10 тт. – Т.1. – К, 1989.

4. Боева Н. Таємниця графині де Ресто. Триумф і трагедія жінки у повісті Оноре де Бальзака «Гобсек» // Зарубіжна література. – 2004. – №6.

5. Давиденко Г.Й, Чайка О.М. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ ст.: Навч. посіб. 3-тє вид. – К: Центр учбової літератури, 2011. – 400 с.

6. Затонський Д. Творець людської комедії // Оноре де Бальзак. Твори: У 10 тт. – Т.1. – К, 1989.

7. Коваленко Р. Таємна ціна векселя Анастасі де Ресто // Всесвітня література та культура. – 2000. – №3.

8. Моруа Андре. Прометей, або Життя Бальзака. – К, 1969.

Вивчення повісті «Гобсек» на практичному занятті пропонуємо провести у процесі їх активного обговорення. Закріплення одержаних під час самостійного опрацювання знань здійснюється різними способами. По-перше, у процесі підготовки до практичного заняття студенти читають художні тексти, повторюють матеріал, який вивчався на лекціях чи за підручником. По-друге, промовляння в слух (озвучування записів) навчального матеріалу на заняттях підвищують ступінь їх засвоєння. По-третє, обговорення одержаних знань робить їх більш міцними.

Розширення і поглиблення знань відбувається тоді, коли студенти готуються до практичних занять за першоджерелами. У процесі читання і конспектування вони одержують більше інформації, ніж міститься в лекціях і підручниках. Розширенню і поглибленню знань також сприяє написання студентами рефератів чи повідомлень за спеціальними темами чи питаннями, а також підготовка всіх студентів за однаковими питаннями.

### План практичного заняття

1. Історія створення та структура «Людської комедії» О. де Бальзака.
2. Історія написання повісті «Гобсек».
3. Багатоаспектність у трактуванні образу головного героя.
4. Тема влади грошей у суспільстві.

## Завдання для підготовки до заняття

- Запишіть у зошити тлумачення понять: лихвар, вексель, деградація.
- Підберіть цитати для характеристики Гобсека.
- Визначте епізод із твору, який вам найбільше запам'ятався і прокоментуйте його.

У процесі підготовки до заняття варто подбати про використання портрета Бальзака, супроводжуючи його демонстрацію спогадами відомого французького поета Ламартіна, який захоплено згадував про першу свою зустріч з Бальзаком: «Я забув про все на світі, побачивши Бальзака... Він був високий, але сляво, яке випромінювало його обличчя, і надзвичайна рухливість робили його зріст непомітним... Він то нагинався до самої землі, ніби для того, щоб підняти сніп думок, то зводився навшпиньки, щоб полинати услід за летом своїх ідей у безмежність... Це промовисте обличчя, від якого не можна було відвести очей, зачаровувало і захоплювало. Головною рисою його була ... добрість. На ньому не могла відбитися ні зненависть, ні заздрість... Життєрадісна дитячість – ось що переважало у цьому обличчі...»

Шляхетність, життєрадісність Бальзака, «дитячий сміх і ніжність серця» цього невтомного «героя-трудівника» підкреслював неодноразово також і видатний французький письменник Е. Золя, якого вражали неосяжні масштаби творчого доробку великого реаліста.

Викладач може використати ефективний прийом: презентацію двох книг про Бальзака – роману французького прозаїка та есеїста А. Моруа «Прометей, або життя Бальзака» та життєпис «Бальзак» австрійського письменника і критика С. Цвейга.

Важливу увагу доцільно приділити питанню: Бальзак в Україні.

Доцільно доручити сильнішим студентам на основі змісту цих творів підготувати повідомлення. Викладач визначає, на його думку, найважливіші фрагменти.

«Привітайте мене. Адже щойно з'ясувалося, що я – геній». Так сповістив Бальзак своїй сестрі Сюрвіль про появу нового задуму – бажання об'єднати свої романи в одну грандіозну епопею – «Людська комедія».

Осягнути грандіозність загального задуму Бальзака дає змогу «Передмова. «Первісна ідея «Людської комедії» постала переді мною, як мрія, як один із тих туманних задумів, що їх плекаєш, але виразно уявити собі не можеш...»

Основні положення «Передмови» зводяться до таких сентенцій:

- Відтворення величної панорами суспільства на засадах закону егоїзму;
- Заперечення ідей Руссо про «природну доброту людини»;
- Порівняння людства з тваринним світом;
- Виділення трьох форм буття людини: «чоловіки, жінки і речі».

«Людська комедія» складається із трьох частин, кожна з яких письменник назвав етюдами: «Етюди про звичаї», «Філософські етюди», «Аналітичні етюди».

Центральне місце в ній займають «Етюди про звичаї», які прозаїк розділив на різні сцени життя. Загалом вони складають загальну історію суспільства, де зібрано всі події та діяння. Кожен із шести розділів відповідає одній із головних думок. Кожен має свій смисл, своє значення і охоплює певний період людського життя.

Розглянемо конкретно кожна із сцен:

1. Сцени приватного життя зображують дитинство, юність і властиві цьому віку помилки («Подружня

згода», «Побічна сім'я», «Гобсек», «Силует жінки», «30-річна жінка», «Покинута жінка», «Батько Горіо», «Шлюбний контракт» та ін.);

2. Сцени провінційного життя подають пристрасні у їхньому зрілому віці, описують розрахунки, інтереси й амбіції («Ежені Гранде», «Провінційна муза», «Стара діва», «Життя холостяка», «Втрачені ілюзії» та ін.);

3. Сцени паризького життя змальовують картину вподобань, пороків і невгамовних проявів життя спричинених звичаями, що процвітають у столиці, де водночас можна зустріти і добро, і зло («Історія тринадцяти», «Блиск і злидні куртизанок», «Ділова людина», «Принц богеми», «Кузина Бетта» та ін.);

4. Сцени політичного життя відбивають інтереси всіх, у кого життя, що тече ніби у загальному річищі («Зворотний бік сучасної історії», «Темна справа», «Епізоди доби терору»);

5. Сцени військового життя показують грандіозну картину, коли суспільство у стані найвищої напруги – боротьбі з ворогами, чи участі у завойовницькому поході («Шуани», «Пристрасність у пустелі»);

6. Сцени сільського життя показують, як потрібно втілювати у життя високі принципи порядку, політики і моралі («Сільський лікар», «Сільський священник», «Селяни»).

До «Філософських етюдів» відносяться такі твори: «Шагренева шкіра», «Прощений Мельмот», «Невідомий шедевр», «Прокляте дитя», «Пошуки Абсолюту», «Прощай», «Кат», «Еліксир довголіття».

У складі «Аналітичних етюдів» – «Філософія шлюбу», «Дрібні незгоди подружнього життя».

План епопеї визрівав поступово. Спочатку автор мав назвати головну працю свого життя «Соціальні етюди», але «Божественна комедія» Данте навела його на іншу думку.

Сам письменник так пояснював обрану тему: «Величезний розмах плану, що водночас охоплює історію і критику суспільства, аналіз його вад та обговорення його основ дозволяє, я думаю, дати йому той заголовок, під яким він з'явиться, – «Людська комедія». Чи претензійний він, чи тільки правильний? Це вирішать самі читачі, коли праця буде закінчена.»

У листі до сестри Лори Сюрвіль 1833 р. Бальзак писав, що він задумав «грандіозну споруду, для якої поки що обтесує окремі камені».

Очевидно, це були двадцятитомні «Етюди звичаїв ХХ століття», над якими Бальзак працював у 1834-1837 рр. Одночасно він видав багатотомні «Філософські етюди».

Десь наприкінці 1837 р. у нього виникла ідея об'єднання названих видань, якому він дав назву «Соціальні етюди». Це принципово важлива віха на шляху виникнення «Людської комедії».

Письменник так пояснював свій задум: «Нове видання буде складатися з трьох частин, зведених «у вигляді ярусів», що височітимуть один над другим». Перший ярус – це «Етюди звичаїв», де будуть зображені всі соціальні явища, так що жодна життєва ситуація, жодна фізіономія, жодний чоловічий або жіночий характер, жоден життєвий уклад, жодна професія, жодна суспільна верства, жодна французька провінція, усе, що стосується дитинства, зрілого віку, старості, політики, правосуддя, війни, – усе це не буде забутим... тут не буде місця видуманим фактам, я буду описувати лише те, що відбувається всюди».

За тим ітимає другий – «Філософські етюди», оскільки після показу наслідків треба розкрити їхні причини. В «Етюдах звичаїв» виступають типізовані індивідуальності, у «Філософських етюдах» – індивідуальні типи.

Таким чином, я покажу життя в його загалі – зберігаючи в ньому індивідуальні риси; індивіда – перетворюючи його в тип. Я вдихну думку у фрагменти, а в думку вдихну життя індивіда.

Далі, після наслідків і причин, ітимуть «Аналітичні етюди» (сюди ввійде «Фізіологія шлюбу»). Оскільки після всього цього повинні досліджуватися начала речей. Звичаї – це спектакль, причини – це куліси й механізми сцени. Начала – це автор, але в міру того, як твір сягає висот думки, він, наче спіраль, стискається й ущільнюється.

Якщо для «Етюдів звичаїв» потрібні двадцять чотири теми, то для «Філософських етюдів» достатньо буде п'ятнадцять томів, а для «Аналітичних етюдів» – лише дев'ять томів. Таким чином людина, суспільство, людство будуть без повторень описані і досліджені у творі, який стане чимось на зразок «Тисячі й однієї ночі «Заходу».

Цікавим є свідчення про величезну працездатність Бальзака. Вісімнадцять років писав Бальзак свою «Людську комедію». То була титанічна праця. Ця «скала розчавила би будь-кого, тільки не його», – писав Еміль Золя.

Бальзак у листах до матері так свідчив про свою роботу:

«З півночі до півдня я працюю, тобто сиджу дванадцять годин у кріслі, творю і переробляю.

Потім з півдня до четвертої години виправляю гранки, о п'ятій обідаю, о пів на шосту я в ліжку, опівночі встаю і знову починаю працювати.

Ти, мабуть, не уявляєш як я живу. Тоді коли в мене є можливість писати, я пишу свої рукописи, а в ті хвилини, коли я не пишу, я обмірковую свої твори. Я ніколи не відпочиваю.



Я каторжник, до ноги якого прикуте гарматне ядро... Я ув'язнений у стінах свого кабінету, мов корабель, затертий у льодах...»

28 лютого 1832 р. Бальзак одержав листа, який був відправлений з Одеси. У ньому загадкова кореспондентка хвалила «Сцени приватного життя» і водночас закидала авторові, що у «Шагреновій шкірі» він забув про благородство і витонченість почуттів.

7 листопада «Іноземка» прислала нового листа.

«Я читала Ваші твори, а серце моє палало. Ви показуєте переконливо високу гідність жінки, її кохання – дар небес, божественна еманція. Мене захоплює у Вас надзвичайно чутлива душа, адже завдяки їй Ви розгадали душу жінки».

Так у життя Бальзака увійшла Евеліна Ганська, уроджена Ржевуська, тридцятилітня дружина багатого поміщика Ганського, старшого за неї на двадцять два роки. Між письменником та красунею встановлюється жваве листування, а в кінці серпня відбулася їхня перша зустріч у Швейцарії.

Уперше Бальзак приїздить у Верхівню 13 вересня 1847 р. і перебуває там до 1 листопада 1848 року, навідавшись у листопаді до Києва, який справив на нього сильне враження.

У 1848 р. Бальзак удруге прибуває у Верхівню і залишається там до 23 квітня 1850 р., під час цього перебування він двічі відвідує Київ.

Лише 14 вересня 1859 р. Бальзак і Ганська обвінчалися у Бердичівському костелі св. Варвари. Наприкінці квітня того ж року вони виїхали у Париж, куди Бальзак прибув у такому тяжкому стані, що довелося скликати консилиум лікарів. Утім медицина вже не могла допомогти, здоров'я старого поступово погіршувалося.

Французький письменник Віктор Гюго так згадував свою останню зустріч із Бальзаком: «Я попросив

дозволу побачити пана де Бальзака. Ми перейшли коридор, зійшли сходами, засланими червоним килимом, оздобленим витворами мистецтва – вазами, статуями, картинами, дзбанами з емаллями. Потім пройшли ще один коридор, я побачив відчинені двері і тієї ж миті почув лиховісне хрипіння. Я увійшов до спальні Бальзака.

Посеред спальні стояло ліжко. У ногах і в голові ліжка із чорного дерева висіли перекладки і ремені, за допомогою яких підіймали хворого. Його голова покоїлась на купі подушок, серед яких були й диванні подушки з червоними узорчастими пошивками. Його заросле обличчя було синювате, майже чорне, і схилилося праворуч; посріблене волосся коротко підстрижене, широко розплющені очі дивилися невиразним застиглим поглядом. Я бачив його у профіль – він так скидався на імператора.

Стара жінка-доглядальниця і слуга стояли з обох боків ліжка. У головах, на столі, горіла свічка, друга стояла на комоді коло дверей. На нічному столику стояла срібна миска. Чоловік і жінка мовчали, стояли в якомусь заціпенінні і слухали гучний храп умираючого.

Свічка в головах добре освітлювала портрет усміхненої молоді людини, що висів над каміном.

Доглядальниця сказала «Удосвіта він помре.»»

Так і сталося, у неділю 18 серпня 1850 р. він спочив вічним сном.

«Гобсек» – найвизначніший твір у збірці «Сцени приватного життя» – прекрасний зразок психологічної філософської новели з глибоким соціальним змістом. Тут у центрі уваги автора проблема, яка стане основною у творчості Бальзака – фатум золота і влада грошей.

Твір має цікаву творчу біографію. Характерно, що це новела-повість виросла із нарису-фізіології (ранній варіант її, що був перетворений у перший розділ,

надрукований у журналі «Мода» у 1830 р., під назвою «Лихвар»).

У збірнику «Сцени приватного життя» новела була надрукована під назвою «Небезпека безпутства», яка після ґрунтовної переробки 1835 р. перетворилася на повість «Гобсек». У першому варіанті твору переважає романтичне тлумачення образу головного героя, який виглядає не стільки живим і багатогранним характером, скільки символічною персоніфікацією фатальної влади золота.

Повісті «Гобсек», як і всім творам великого реаліста, властива багатоплановість. Це дає можливість письменникові в межах невеликого твору якнайширше охопити зображення дійсності, показати прояви страхітливої влади грошей. Ця потворна влада з винятковою силою і правдивістю розкривається у стосунках старого лихваря Гобсека та його численних жертв, що марно змагаються з ним, спробувавши навіть кричати, щоб потім замовкнути назавжди. Великий реаліст змальовує і світ, і людину в дії, у русі, у динаміці.

Причини деградації особистості старого лихваря:

- Гроші – мрія. Замолоду мріяв про багатство і гроші, щоб мати можливість насолоджуватися усіма радощами життя.

- Гроші – пристрасть. Вона переросла у скупість. Гобсек був казково багатий і водночас безмірно бідний.

- Гроші – ідол. Божество, якому поклоняється головний герой – золото.

Особливості руйнування морального образу людини, що майстерно втілені в Гобсеку пов'язані із жадібністю та егоїзмом героя. Навіть будучи старим він не знає спокою – бігає цілий день по місту і збирає гроші у боржників. Фактично володіє усім світом – але боїться втратити маленьку монетку. Його переповнює мрія про владу, адже він упевнений, що влада і

насолюда – найвища мета людського життя. Втім йому доводиться це відчувати лише у зв'язку з гнобленням інших.

Це розкриває гротескний характер образу і символічно захламлену душу. Не впорядковану людськими чеснотами і цінностями.

Проблемна ситуація 1. Академік Д. Затонський так визначає основну проблематику твору письменника: «Бальзак належав до тих небагатьох, що збагнули і переконалися: суть влади полягала у перерозподілі багатства, тобто у феномені, насамперед, економічному... Але вирішальні зміни відбувалися (або принаймні готувалися) не в тронних залах, не на бойовищах, не на конгресах дипломатів, а в царині побуту – у нотаріальних та адвокатських конторах, навіть у будуарах співачок, серед родинних драм та ідилій. Приватне стало раптом надзвичайно вагомим.»

Пропонуємо студентам прокоментувати думку відомого літературознавця. На основі прочитаних першоджерел поглибити і розширити її. Буде цікаво знати, що про життєву основу та тему повісті переконливо говорить письменник А. Моруа у згаданому життєписі Бальзака, виокремивши у першій частині проблему «Гроші».

«Гроші, спосіб їхнього здобування, гонитва за спадщиною і посагом, торгівля, банк, лихварі, фальсифікація заповітів, шахрайство посідають у «Людській комедії» стільки ж місця, як і кохання.»

Проблемна ситуація 2. Замальовуючи образ Гобсека Бальзак неодноразово підкреслював його обізнаність щодо жінок. Так, Гобсек говорить Дервілю: «Я знаю чимало історій, які вже можна розповісти, із них ви багато чого навчитесь, пізнавши людей, а надто жінок.»

- Чий ж історії обирає для розповіді Гобсек?

- Розкрийте історію графині Анастазі де Ресто та швачки Фанні Мальво.

Далі студентам можна запропонувати таке завдання: «Запишіть думку письменника, біографа і критика А. Моруа, прокоментуйте її». «Він описував цей світ, але не засуджував його. Йому докоряли за це, а його мовчання розцінювали як знак згоди. Але він інстинктивно відчував, що занадто вивершені судження автора знижують цінність твору.

Роль мистецтва полягає у тому, щоб створити безпристрасну картину. Якщо письменник повчає або гудить, твір втрачає свою красу, якщо ж автор перебуває на певній відстані, виступає у ролі нібито незацікавленого спостерігача, читач мимохідь проймається хвилюванням і сприймає твір як непідробну правду життя. Мораліст повинен уміло ховатися під плащем історика.»

# ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ КОЛЕКТИВНО-ГРУПОВОГО НАВЧАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ГАМСУНА

Тема: «Художнє слово як сповідь: роман «Голод».

Мета: окреслити основні факти життєвого і творчого шляху К. Гамсуна, проаналізувати риси Імпресіонізму у романі «Голод».

## Література

1. Будур Н. Гамсун. Мистерия жизни. Серия: Жизнь замечательных людей / Н. Будур // - М.: Изд-во «Молодая гвардия». - 2008. - 206 с.
2. Доценко Р. Гамсун, голод і колаборантство / Р. Доценко // Київ. старовина. - 2007. - № 5. - С. 123-133.
3. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття: Навч. посіб. для студ. вузів. Ч. 2. Зарубіжна література / М.В. Моклиця. - Луцьк: Вежа, 1999. - 181 с.
4. Сергеев А. О Гамсуне / А. Сергеев // Гамсун К. Избранные произведения. - М., 1992.
5. Циховська Е. Руссоїзм та францисканізм у творчості Леопольда Стаффа і Кнута Гамсуна / Е. Циховська // Слово і Час . - 2010. - № 2. - С. 54-59.

Вивчення творчості письменника-імпресіоніста, лауреата Нобелівської премії з літератури за 1920 рік Кнута Гамсуна передбачає проведення одного лекційного та двох практичних занять.

Тема лекції може мати таку назву «Слава і ганьба Норвегії (роман «Голод» Кнута Гамсуна)». Студентам пропонується план викладу лекційного матеріалу:

1. Відомості про життя та творчість Кнута Гамсуна.
2. Світоглядні та філософські погляди класика.

3. Індивідуальна художня манера норвезького письменника-імпресіоніста.

4. Загальна характеристика роману «Голод».

Вступне слово викладача може містити відомості про велику популярність творчості Кнута Гамсуна серед українських митців у кінці XIX – на початку XX ст. Далі варто зачитати студентам слова поета Євгена Маланюка «Гамсун. У цім слові – юність, рідні краєвиди, подих весни в степовім вітрі, місячні ночі, осінні сузір'я, запах дівочої коси і перший поцілунок. Гамсун! Середня школа в степовій станиці, дискусії про імпресіонізм («декадентство»), музика Гріга і спільне (з «нею») читання «Вікторії» – а «вона» теж мала нареченого, і теж були «соціальні різниці». І були вже перші вірші. Словом, усе було таке подібне, що аж страшно ставало. Але й солодко... Гамсун!»

Чим полонив відомого українського письменника та культурного діяча К. Гамсун? Певно, не лише захоплюючою манерою оповіді, колоритними образами, а й близькістю суспільних і громадських процесів, надій, сподівань і розчарувань.

Вивчення творчості Кнута Гамсуна передбачає насамперед розгляд суперечливих віх його тривалого і насиченого життя, що становлять неабияку проблему для літературознавців, адже політичні спекуляції навколо імені письменника, інсинуації та зневага, з якими він зіткнувся у своєму житті, стали справжнім випробуванням його особистих якостей, славою і ганьбою, вплинули на його добробут.

Сам романіст не переймався написанням автобіографії, а нечисленні відомості у друкованих виданнях про себе сприймав з іронією. Окремі критики переконані, що лише творчий доробок письменника варто вважати найоб'єктивнішою його біографією, подібні сентенції можна підтвердити, розглядаючи

роман «Голод», який насичений автобіографічними фактами.

Послугуючись засобами програми PowerPoint, можна запропонувати студентам відеоряд фото та інших цікавих документів, які стосуються життя Кнута Гамсуна: сім'я, юність, нестатки сім'ї письменника, заробітки, переїзд до Сполучених Штатів, хвороба, повернення до Осло, походження псевдоніму, пошуки власного творчого почерку та місця у літературному світі у Сполучених Штатах та Копенгагені.

Зокрема, важливо зазначити, що справжнє прізвище класика – Педерсен. Літературний псевдонім Гамсуна походить від назви хутора Гамсунд, де він проживав зі своєю сім'єю. Під час публікації однієї газетної статті у псевдонімі загубилася остання літера. Оновлений псевдонім дуже сподобався романістові і під ним Кнут Педерсен увійшов у світову літературу.

Народився письменник у м. Ломі, сільськогосподарському районі Центральної Норвегії. Батько Кнута був сільським кравцем. Сім'я з шістьма дітьми декілька разів переїздила у пошуках житла. Згодом вони орендували Гамсунд, маленьку ферму, що належала дядькові Кнута. Змалечку хлопець пас корів, насолоджувався красою норвезьких краєвидів.

Сім'я була неспроможною вчасно сплачувати оренду за землю, злидні та голод стали її постійними супутниками. Дев'ятирічний Кнут був змушений працювати на свого дядька, від якого зазнавав побоїв. Через деякий час дядько ослаб від серйозної хвороби, не втримав дармового робітника і юнакові вдалося утекти. У пошуках заробітку він змінив безліч професій. Освіту здобував у сільській школі, де опанував грамоту, а решту знань отримав із книг, які постійно читав.

Літературний досвід Кнута Гамсуна почав формуватися з дитинства. Перші літературні спроби – повість «Загадкова людина» та балада «Побачення» –



не мали значного успіху, насамперед тому, що були представлені обмеженому загалу читачів, які не шкодували схвальних відгуків і дали письменнику стимул продовжувати літературну діяльність. Утім ні повість, ні балада не мали великої художньої цінності через значний вплив літературних авторитетів того часу.

Життя продовжувало випробовувати юнака перешкодами, безробіттям та голодом, таким чином викристалізовуючи його літературний хист. Поїздка до Копенгагена та спроба видати любовну повість «Фріда» теж були приречені на провал. Жодний із видавців не виявив бажання її публікувати.

Заручившись рекомендаційним листом впливових емігрантів з Норвегії, Гамсун вирушає до Сполучених Штатів, де працює спочатку наймитом, а потім секретарем норвезького проповідника. Пише літературознавчу розвідку про Марка Твена. Серйозно хворим повертається на батьківщину, але через декілька років повторно вирушає до Сполучених Штатів, де знову не знаходить ні фінансової, ні літературної підтримки.

Публікація роману «Голод» у 1890 році в одному з датських журналів стала відправною точкою літературного злету Гамсуна. Автора помітили, і стало зрозуміло, що у літературі з'явився талановитий норвезький письменник.

За короткий час виходять романи «Містерії» та «Пан», які утвердили Гамсуна на літературному олімпі. У 1904 р. юнак видає збірку віршів «Дикий хор», що теж не поступається його найкращим прозовим творам.

Нетривалий шлюб з Берглют Бех подарував Гамсуну доньку. З актрисою Марією Андерсен, яка була молодшою за нього на 22 роки, Гамсун одружився у 1908 р. Вона народила письменнику двох синів і дві доньки. Саме з нею він прожив до останніх днів.

Незадовго до початку Першої світової війни Гамсун зі своєю сім'єю переїздить на південь Норвегії. Особливі стосунки селян із землею, природою, традиціями наповнили життя романіста душевним затишком та стабільністю, що вилилося в один з найбільш монументальних творів літератури початку ХХ ст. – роман «Соки землі», за який у 1920 році Гамсун одержав Нобелівську премію.

Протягом декількох наступних років у творчості письменника позначився зламом і кризою світосприйняття. Скептичне ставлення класика до повоєнної дійсності позначилося на проблематиці таких його творів, як «Жінки біля колодязів» (1920), «Останній розділ» (1923) та романі «Коло замкнулося» (1936).

Ідеологія нацистського руху заповонила життя післявоєнної Європи і була схвально прийнята Кнутом Гамсуном. Численні зустрічі з лідерами націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини, факт дарування Нобелівської медалі Геббельсу, заклик припинити діяльність Опору – те, що згодом стало мотивом політичних переслідувань, показовою екзекуцією письменника.

Вирок суспільства – колабораціоніст, тавро «зрадник батьківщини» звів нанівець усі заслуги видатного митця. Єдиним порятунком для нього від бажаних правдивого і чесного суду стала психіатрична лікарня та медичний діагноз «інтелектуальна деградація».

На розореного, старого, глухого, напівсліпого чоловіка поклали відповідальність за спричинені війною країні збитки. Втім попри всі негаразди останніх років свого життя, митець залишив по собі ще один привід для Норвегії ним пишатися. Його невтомний геній породив останню книгу про страждання і самотність, про старече життя без скарг і

виправдань. Поет Нудаль Гріг відзначав: «...Гамсун віддав реакції головне, що в нього було: і своє ім'я. А ми зберегли ті скарби, які він подарував світові».

Доцільно запропонувати студентам випереджальні завдання, які допоможуть викладачу розкрити світоглядні і філософські погляди письменника.

Вони можуть передбачати підготовку повідомлення на тему:

- «Вплив філософії Ніцше на роман Кнута Гамсуна «Голод». Аналіз людської психіки у зв'язках із давньою міфологією»;

- «Розкриття філософії буття у романі «Голод»;

- «Втілення ніцшеанської філософії у романі Кнута Гамсуна «Голод» тощо.

Тематика роману «Голод» відображає незадоволення письменника тими ідеалами, які нав'язувала людині середньовічна «деспотична» мораль, коли демократична «свобода», закріплена американським законодавством, як одне з непорушних прав людини, перевернула уявлення суспільства про високі та благородні речі, перетворивши фінансовий матеріалізм в основу найвищої моралі.

Гамсун, услід за філософами того часу А. Шопенгауером, Ф. Ніцше та ін., пропонує вивчати «потаємні порухи душі, що виникають у найвіддаленіших глибинах підсвідомості, аналізувати незліченний хаос вражень, через збільшуване скло розглядати вишукане життя уяви, потік думок і почуттів».

Роздуми про індивідуальну свободу в ніцшеанській філософії змінили розуміння місця митця та його твору у житті суспільства. Гамсун вважав, що нав'язує людині і митцю несправжні цінності і повернувся у пошуках відповідей на нагальні питання до природи, розвиваючи високоморальну світоглядну позицію та

систему цінностей, заснованих на органічному, природному законі буття.

Для письменника було огидним користолюбство третього стану – бідняків, і він намагався знайти у філософії їхнього життя те, чого уже не було у дрібнобуржуазного люду. Звідусіль лунає ненависне «забрати, зберегти, придбати, примножити», і головний герой роману «Голод», дивуючи своєю незграбністю та недолугістю оточуючих, продовжує свій шлях серед збіднілих духом та нікчемних лихварів і торговців.

Далі викладач пропонує одному зі студентів виголосити повідомлення на тему: «Вплив філософії Ніцше Кнута Гамсуна «Голод». Аналіз людської психіки у зв'язках з давньою міфологією».

Повідомлення може містити такий фактаж.

У творчості Кнута Гамсуна та Ніцше простежується ще одна спільна риса – аналіз людської психіки у зв'язку з давньою міфологією.

Образність та метафоричність творів Ніцше розкриває ідею дуалістичної суті культури, де ведуть боротьбу вічні супротивники: Аполлон і Діоніс. Перший символізує собою порядок та гармонію, це бог світла, мудрості, Сонця. другий – темряву, первісний хаос, надмір сили, він – бог виноградарства, виноробства, родючості, природи. Ці сили не рівнозначні. Темний бог – давнє божество, творчий хаос, який породив всесвіт. Сила викликає порядок, Діоніс породжує антагоніста – Гармонію, Світло, Мудрість.

Воля Діоніса до влади – інтерпретація онтологічної основи існуючого. Хід еволюції та боротьби за виживання, описаної англійським науковцем Ч. Дарвіном у праці «Походження видів шляхом природного добору», не що інше як прояв цієї волі до влади. Слабкі та хворі повинні загинути, а найсильніші

– перемогти у боротьбі за життя. Звідси афоризм Ніцше: «Падаючого штовхни!»

Цей вираз не потрібно сприймати у тому спрощеному сенсі, що слід допомагати ближнім, він переконує нас у тому, що найбільш ефективна допомога – дати можливість бідоласі дістатися дійсно скрутного становища, коли той зможе покластися лише на власні інстинкти, а вже потім відродитися, або загинути. Так проявляється у творчості Ніцше віра у життя, у її можливість самовідродження та супротив фатальному. «Те, що не вбиває, робить нас сильнішими!»

Подібно до процесу творення діонісійською волею розумної людини з мавпи, у боротьбі повинно відбуватися творення Надлюдини. Розум, духовні та моральні цінності – це все лиш зброя для досягнення панування. Тому Надлюдина відрізняється від простих людей перш за все незламною волею. Така людина – швидше геній чи бунтар, ніж правитель чи герой.

Справжня Надлюдина – руйнівник застарілих цінностей і творець нових. Він панує не над стадом, а над поколіннями. Але воля не має поступального руху вперед. Її головними ворогами є власні прояви, за Марксом, сила відчуження духу. Єдині пута вольової людини – її власні обіцянки. Створюючи нові цінності, надлюдина породжує культуру, що подібно льоду сковує ріку волі. Тому на зміну повинна прийти нова Надлюдина, якій немає необхідності руйнувати старі цінності, адже вони вичерпали себе самі. Наступила епоха європейського нігілізму, якій теж вичерпується строк панування. А потім прийде нова Надлюдина... і так буде до безкінечності, оскільки у цьому – прояв вічного повернення.

Життя Кнута Гамсуна припало на роки найбільших хвилювань у Європі, що, звичайно, критично вплинуло на трансформацію його філософських поглядів. З часом

романіста будуть піддавати різкій критиці, його погляди та політичну діяльність засуджуватимуть, йому випаде на долю політичне ув'язнення та літературна смерть. Але Гамсун – ніцшеанська Надлюдина, вольова особистість і талановитий прозаїк.

Видатний норвезький романіст увійшов у літературу як представник імпресіонізму. Імпресіонізм (від фр. *impression* – враження) розглядається як течія у мистецтві модерністів, яка основним завданням вважала «ушляхетнене, витончене відтворення особистих вражень та спостережень, мінливих, миттєвих відчуттів та переживань». Його виникнення пов'язують із французьким малярством другої половини XIX ст. (Едуард Мане, П'єр Огуст Ренуар, Клод Моне та ін.). Датою «народження» імпресіонізму вважається 15 квітня 1874 р., коли у Парижі відкрилася перша їхня виставка. Як стиль і творчий метод імпресіонізм проявив себе також у літературі та музиці.

Письменники-імпресіоністи послуговувалися здобутками художників-імпресіоністів, які першими стали використовувати манеру витонченого відтворення відчуттів, вражень від свідомого сприйняття сцен життя, подій, речей тощо. Імпресіоністи, вважали основним завданням митця найприродніше зображення зовнішнього світу, точну передачу власних вражень від предмета, явища, мінливих настроїв. Головним завданням для Гамсуна було вміння передати, через призму суб'єктивного світосприйняття, враження від світу у певний момент часу. Як результат, художній опис змінився композиційно, став більш епізодичним, фрагментарним. Змінилася і його функціональна характеристика.

Студентам пропонуємо занотувати найхарактерніші риси творчості Гамсуна:

- бажання витончено передати суб'єктивно-миттєві враження, настрої;
- психологізм, передача внутрішніх почуттів;
- підкреслений ліризм;
- епізодичність, фрагментарність описів;
- зображення не типового, а особливого.

Основна тематика творчості: змалювання світу у процесі безпосереднього бачення, у мінливості, швидкоплинності.

Одним із перших прозових творів Кнута Гамсуна став психологічний роман «Голод». Роботу над ним класик розпочав після повернення з Америки до Європи влітку 1881 р. Мова в ньому йде про події 1886 р., одного з найскладніших періодів у житті письменника, коли він знаходився на межі голодної смерті. Його герой відчуває не лише фізичний, а й духовний голод. Розповідь ведеться від першої особи, яка стоїть поза звичайним людським існуванням і не може знайти в ньому свого місця. Голод загострив його внутрішній зір, він помічає найдрібніші факти зовнішнього життя, проти волі здвигаючи і збільшуючи їхні масштаби. Герой відчуває фізичну муку від голоду, стикається майже з повним презирством до власної особистості з боку оточуючих людей. Лише десь на «дні» життя знаходить співчуття чи розуміння його становища. Суспільство не бажає нічого знати про тих, кого викинуло за межу життя, тому що кожна людина у цьому світі зайнята собою, власними думками і справами. Замкнутість людини в полоні своєї індивідуальності робить майже неможливим людське взаєморозуміння.

Об'єктом авторського дослідження є розгорнута карта нервових імпульсів свідомості персонажа, особливості сприйняття подій якого для автора важливіше, ніж самі події роману. Героя оточує світ, гранично звужений можливостями його особистісного

сприйняття. У ньому майже немає границь, панує хаос, який викликає у героя відчуття дискомфорту. Це призводить до різких змін настрою, безконтрольних асоціацій, мимовільних реакцій і вчинків.

Душевна вразливість героя загострюється вкрай скрутними життєвими обставинами, відчуттям голоду, який пробуджує у ньому «якісь дивні, незвичні відчуття», «найвигадливіші думки». Дійсність же постає перед очима головного героя барвистою: згорнута газета у руці незнайомого дідуса виглядає як «небезпечний документ», вродлива панянка – неземною красунею з екзотичним ім'ям «Ілаялі». Уява героя розфарбовує навколишній світ за допомогою прекрасних мрій, де він віддається майже екстатичному відчуттю повноти життя, забуваючи на певний час про похмуру, огидну дійсність, як герой французького письменника А. Камю.

Однією з перших літературознавців на теренах царської Росії, хто написав біографію Кнута Гамсуна, була М. Благовещенська, яка так коментує літературний стиль прозаїка: «Художні твори цього незвичайного, і, до цього часу, єдиного у своєму роді письменника, є настільки оригінальними, у них настільки проявляється індивідуальність автора, що сама його особистість мимоволі стає предметом зацікавленості читача і критика. У кожному рядку «Голоду» відчувається тонка душа письменника. Читач розуміє, що так міг писати лише той, хто сам пережив ці страждання і радощі, зазнавши усіх цих хвилювань та мінливість долі».

На її переконання, роман «залишається загалом незрозумілим та недооціненим серед його співвітчизників – твір сумний і загадковий, надто посередній для них. Його тонка, надзвичайно складна і заплутана психологія не зрозуміла для норвежців. Зате слов'янам імпонує його незалежність у поглядах,



протестне звучання прози, презирливе ставлення до традицій, пошук нового».

Запропонувавши свою програму оновлення національного мистецтва, Гамсун, передусім, критикував відсутність у літературі, на його погляд, належної психологічної глибини творів. Називаючи персонажів норвезьких класиків першої величини, він вважав їх «характерами», «типами», але ніяк не «психологічними індивідуальностями». «Уся справа у тому, – підкреслював письменник, – що наша література наслідувала демократичний принцип і, залишаючи у стороні поезію та психологізм, була призначена для духовно зубожілих людей».

Відкинувши мистецький принцип, зорієнтований на створення «типів» та «характерів», Гамсун перейняв художню манеру класиків Ф. Достоєвського та Ю. Стріндберга: точні психологічні характеристики, що розкривають потаємний сенс слів та вчинків літературних персонажів Достоєвського та метод «психологічного ясновидіння» Стріндберга – живе втілення «сучасної нервової людини».

Дослідження таїн підсвідомого відкривало Кнута Гамсуну широке поле для самовираження. Представлення читачу порушеної автором проблеми через призму авторського сприйняття – особлива характерна риса суб'єктивно-психологічної прози письменника. «Правдивість – це не об'єктивність, а скоріше безкорисна суб'єктивність» – епіграф до книги Гамсуна «Духовне життя сучасної Америки» (1889 р).

У листах до датського літературознавця Г. Брандеса Гамсун детально описує власний новаторський підхід до використання «психологічного аналізу» душі людини. Вперше у центрі уваги автора ірраціональне начало духовного життя особистості з її майже невловимими психічними станами, раптовими змінами настрою. Автор відмовився від традиції і створив «не

роман, а книгу», у якій немає «якихось письменницьких вигадок: балів, весіль, прогулянок на природі та ін.» На думку Гамсуна, роман «Голод» – не є традиційним художнім твором, це, так би мовити, «серія досліджень» душевного стану героя.

Кнут Гамсун пояснює власну індивідуальну художню манеру в есе «З несвідомого життя розуму» (1890 р.): «У багатьох людей, що займаються напруженою інтелектуальною діяльністю і, до того ж, особливо до цього вразливих, часто з'являється особливого виду душевний стан: тихий безпідставний захват, легке відчуття душевного болю, галюцинація, коли здається, нібито хтось кличе тебе здалека, з неба чи з моря, хворобливе загострення слуху, коли навіть шерхіт невидимих оку атомів приносить страждання, а внутрішній зір починає неочікувано, надприродно споглядати приховані світи, а серед безтурботного спокою з'являється передчуття наближення небезпеки. Ці всі явища мають велике значення, але грубий примітивний мозок нищих торгашів не здатний зрозуміти їх».

Біль та розчарування, які супроводжували Гамсуна протягом багатьох років, стали чи не найкращим стимулом для їх зображення саме в імпресіоністичній манері та за допомогою властивих їй художніх засобів.

Науковці вважають, що особливість творчої манери, а саме навмисна суб'єктивність, фрагментарність думки, ліризм, порушення послідовності дії художнього твору – ознака нової прози. Американський критик А. Густафсон підкреслює «чисто літературні достоїнства» прози Гамсуна. «Завдяки винятковому багатству літературних прийомів персонажі художніх творів письменника проступають живими образами з власними чітко сформованими характерами. Стиль норвезького

класика вражає своєю щирістю, який можна порівняти хіба що зі справжньою поезією», – продовжує критик.

Окремі дослідники вважають, що оповідна манера Гамсуна у романі «Голод» має дещо спільне, з представленою через деякий час ірландським прозаїком Д. Джойсом, технікою «потoku свідомості».

За словами американського письменника Р. Блая, «Голод» написаний короткими та ємними фразами, виразні та чіткі описи чергуються із навмисне суб'єктивними, багатозначними.

Письменник озброївся великою кількістю метафор, розширив арсенал стилістичних засобів та прийомів, вдавався до звуконаслідування, збагатив запас мовних барв і тонів, що передають його почуття.

У романі «Голод» можна виокремити такі риси художньої манери романіста:

- сприймання природної краси світу через абстрагування, виокремлення себе від світу, споглядання його «зі сторони»;

- передача людських почуттів, дисгармонії внутрішнього світу людини, конфлікту взаємин через відчуття персонажів;

- насичений ліризм і мелодійність художнього слова;

- зображення масштабних, узагальнених, емоційно забарвлених характерів персонажів;

- запровадження у мистецтво слова імпресіоністичної манери письма;

- спроба відтворення процесів підсвідомого людини;

- аналіз внутрішнього життя особистості;

- розроблення прийомів оповіді, у словесну тканину якої вплетені дублювання лейтмотивних ідей, думок, почуттів.

Вивчений матеріал можемо систематизувати та узагальнити у вигляді короткої творчої роботи.

Запитання для творчої роботи:

- Назвіть особливості прози Гамсуна?

- У чому полягає новаторство видатного норвежця?

- Що нового запропонував письменник для норвезької літератури та західноєвропейської прози загалом?

- Який вплив на творчість романіста має філософія Ф. Ніцше?

- Які відчуття викликає письменник у читача, зображуючи нестатки, голод, безробіття, байдужість, у романі «Голод»?

## Запитання для закріплення знань студентів

- Яке значення має творчість Кнута Гамсуна у розвиткові світової літератури?
- Яка подія стала переломною в житті класика?
- Які перешкоди траплялися на літературному шляху митця і як він їх долав?
- Розкрийте світоглядні засади романіста.
- З якою метою письменник зображує нестатки, голод, безробіття, байдужість у творі?
- Що змушує читача прослідкувати зв'язок між описаними у романі «Голод» подіями та власним досвідом митця?
- Розкрийте філософське підґрунтя роману «Голод».
- За допомогою яких засобів вибудовується індивідуальна художня манера письменника?

Оголений нерв художника слова бринів яскравими імпресіоністичними описами дійсності впродовж життя Кнута Гамсуна. Перший твір, поданий на суд читацькому загалу, подарував письменнику визнання. Остання його художня сповідь була старечим «прощавай» зненавіснілому від власних амбіцій світу.

У генія інше бажання – донести свої відчуття до кожного. Той факт, що класик так і не написав жодної автобіографії свідчить лише про одне, кожний його твір – це перш за все біографія його відчуттів і переживань. Митець щораз переконує читача, що такі твори може писати людина справді надзвичайно тонкої душевної організації, неймовірного літературного та творчого хисту.

Тема: Роман «Пан» як містерія кохання.

Мета: проаналізувати імпресіоністичну техніку письма К. Гамсуна й особливості трактування теми кохання у романі «Пан».

## Література

1. Градовський А.В. Українська палітра на європейському тлі: формування у майбутніх вчителів-словесників навичок компаративного аналізу художнього твору. – Черкаси, 2011. – 220 с.

2. Гурдуз А.І. Мета героїв романів Кнута Гамсуна: динаміка пантеїстичного світосприйняття // Всесвітня література. – 2004. - № 2. – С. 54-57.

3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с. (Nota bene)

4. Кнут Гамсун. Пан (переклад з норвезької Г. Кирпи): [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: [http://aelib.org.ua/texts/hamsun\\_pan\\_ua.htm](http://aelib.org.ua/texts/hamsun_pan_ua.htm)

## План практичного заняття

1. Історія написання роману «Пан», жанрові особливості.

2. Тема і проблематика, міфологічний підтекст.

3. Особливості трактування теми кохання (образи Глана, Едварди, Єви, Мака, лікаря, барона). Сутність протиставлення кохання Едварди та Єви.

4. Природа і людина в романі. Функція пейзажу. Імпресіоністична техніка письма.

Найбільш традиційною формою роботи з художнім текстом є визначення жанрових особливостей, композиційних елементів, сюжетного руху, характеристики образів.

Історія написання роману. «Пан» був написаний Кнутом Гамсуном під час перебування у Парижі у 1894 р. Підготовлений до друку рукопис твору мав назву «Едварда», втім перед публікацією автор вирішив змінити назву.

За жанром «Пан» – це перший у європейській літературі психологічний роман. Це роман-сповідь, який дозволив письменнику заглибитися у власні внутрішні переживання, світ Глана, свого Alter ego. Відомо, що прототипом Едварди слугувала Лаура Валсе, перше кохання прозаїка. Ускладнена символічність образів дає підстави стверджувати, що «Пан» – це роман-притча.

Композиція роману. Твір має особливу композицію: складається з 38 глав, які не мають назв і написані від імені головного героя, та епілогу, у якому виділено ще 5 глав. Цей досить об'ємний епілог був написаний пізніше і носить назву «Смерть Глана». Тут мова ведеться не від імені головного героя, а іншої людини, знайомого мисливця і його вбивці, який досить зухвало, але й об'єктивно і безпристрасно намагається повідати читачам про останні дні життя і смерть Глана.

Кнут Гамсун – визнаний новатор, письменник-імпресіоніст. Його особлива авторська художня манера багато в чому асоціювалася з набутками художників-імпресіоністів. Вважаємо доцільним запропонувати студентам підготувати коротку літературознавчу довідку щодо історії виникнення імпресіонізму, розкрити особливості «імпресіоністичної манери» автора, ролі відчуттів та колективно обдумати спосіб її представлення для студентської аудиторії.

Літературознавча довідка. Імпресіонізм (франц. *impression* – враження) – напряму мистецтві, який основним завданням вважав ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Сформувався у Франції в другій половині XIX ст., насамперед у живописі (назва пішла від картини К. Моне «Імпресія. Схід сонця», 1873). Його представники (художники К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега та ін.) основним завданням вважали

найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої. На межі ХІХ–ХХ ст. він став вагомим компонентом європейського письменства. Втім у літературі не знаходив такого програмового характеру, як у малярстві, не мав свого окремого угруповання, наближався то до натуралізму (у прозі), то до символізму (у поезії). Його представники змальовували світ таким, яким він видавався в процесі перцепції. Ставилося за мету передати те, яким видався світ у даний момент через призму суб'єктивного сприйняття. Це зумовило функціональні та композиційні зміни опису: він став епізодичним, фрагментарним, суб'єктивним. Імпресіоністичні тенденції викликали також зміни в характері оповіді епічних жанрів: вона певною мірою ліризувалася, що спричинило піднесення ролі й розширення функції внутрішнього монологу, у французькій прозі представляють брати Гонкури, А. Доде, Г. де Мопассан, в австрійській – С. Цвейг, А. Шніцлер, у польській – С. Віткевич, С. Жеромський та ін. Естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими художніми засадами. У ліриці імпресіоністичні тенденції найвиразніше виявилися у французького поета П. Верлена, але без таких модифікацій, як у епічному жанрі.

Майстер психологічного аналізу, тонкий лірик, Гамсун умів передати ледь помітні порухи людської душі. Заглиблюючись у світ людських переживань, він показує кохання на тлі чудової північної природи, яка мала б стати взірцем гармонії та досконалості. Неодноразово підкреслюючи те, що людина – невід'ємна частина природи, автор закликає підкорятися її законам, не порушувати гармонію навколишнього світу.



Гамсун стверджував, що створює людський характер, який підпорядковується внутрішнім, іноді – фізіологічним, імпульсам. Для письменника важливим був не тільки психічний стан, а й фізіологічні відчуття, які разом керують настроєм і навіть думками та вчинками людей.

Наприклад, звернімося до опису моря, яке уособлює буремну вдачу головного героя. *«За островами важко й спокійно дрімало море. Скільки разів я дивився на нього з гір, вибираючись на саму вершину! Тихими днями кораблі майже не рухались, впродовж трьох днів я міг бачити те саме вітрило – білу цятку, завбільшки з чайку, на воді. А як налітав ураган, то гори вдалині немов розтавали, розходжувалась буря, південно-західний шторм, – таке собі видовище, де я був за глядача. Все огортав туман. Земля і небо зливались до купи, хвилі витинали химерні повітряні гопки, витворюючи силуети людей, коней і пошматованих корогов... Бойозна, гадав я собі, очевидцем чого мені доводиться сьогодні бути і чом це море відкривається моїм очам? Може, цієї миті я бачу нутро головного мозку землі: що там діється і як усе клекоче!.. І нізвідки не чулося ні галасу, ні людської мови, нічогісінько, крім оцього могутнього гулу понад моєю головою. Ген-ген у морі стирчала скеля – одним одна; коли ту скелю нагортало хвилею, з неї показувалась якась безумна химера, ні, либонь, не химера, то зводився на рівні бог моря, мокрий до кісток, і споглядав світ, пирхаючи так, що чуб і борода оберталися навкруг його голови колесом. А тоді він знов потопав у виру».* Зорієнтованість на відчуття читачів – основна риса роману «Пан».

Перед студентами ставимо завдання: прочитайте цей уривок і прокоментуйте його. Яким постає перед читачем образ природи? Яких рис людського характеру набуває море? Чи гармоніюють описи природи із почуттями головного героя?

Сюжет роману розкриває еволюцію почуттів Глана й Едварди упродовж визначених часових рамок. Зміна пір року, що відображена у творі має велике значення для розкриття задуму автора, його бажання розгорнути поліфонію теми кохання, подати її відповідно природному порядку. Є символічним те, що навесні відбувається зародження почуттів головних героїв, палке кохання та романтичні зустрічі припадають на літню пору і розрив стосунків осінньої пори.

На початку роману Глан постає перед читачем задоволеним життям молодиком. Від першої особи автор подає такий опис головного героя: *«волю щось записати, аби якось заповнити час і самому втішитися. Час ледве суне... і не має в мене ніяких турбот і живу я безжурно, мов дитина. Більш-менш я всім задоволений, а тридцять років – хіба це вік?!»*

Далі бурхливі картини минулого Глану навіюють надіслані поштою *«дві зелені пір'їни, загорнені в аркушик поштового паперу з короною, що був запечатаний облаткою»*. Він «задля власної втіхи» описує події дворічної давнини: *«У великому білому будинку над морем я стрів людину, що ненадовго полонила мої думки. Тепер я вже не думаю про неї так часто, ні, я зовсім її забув; натомість згадую щось інше – крик морських птахів, своє полювання в лісі, свої ночі, теплу літню пору»*.

Запитання для обговорення роману:

- Як би Ви описали характер Глана, прочитавши першу сторінку роману?

- Які картини минулого є найважливішими для головного персонажа? Обґрунтуйте свою думку.

- Які відчуття справляють картини норвезької природи?

- Який, на Вашу думку, настрій у лейтенанта?

Подальшу роботу з текстом роману можна інтенсифікувати за допомогою таких завдань:

- Проаналізуйте першу зустріч Глана з Едвардою та Євою.

- Який епізод можемо визначити як початок стосунків Глана та Едварди? Доведіть уривками із роману.

- Розкрийте поняття «лірична проза» на прикладі перших десяти глав.

Далі студентам пропонуємо розглянути конкретні епізоди роману з позицій трансформації життєвої позиції головного персонажа. У роботі з епізодом, де Глан прострілює собі ногу слід звернути увагу на техніку «розпикання пристрасті». Момент вистрілу та декілька хвилин опісля позбавлені опису відчуттів героя: *«Я стою посеред хатини, зводжу на своїй рушниці курок, повертаю її дулом до підйому лівої ноги й вистрілюю. Куля прошиває ступню і застряє в підлозі. Езоп з переляку гавкнув. Трохи згодом хтось стукає в двері. Прийшов лікар... – Що це таке? Боже правий, ви сходите кров'ю? – Та ні, пuste. Я збирався відставити рушницю, а вона з доброго дива стрельнула. А хай вам чорт, хіба я повинен вам усе пояснювати?.. То ви забрали свій ціпок?»*

Утім обставини, що передували цьому, навпаки, яскраво представлені в імпресіоністичному дусі.

Ось як змінюється тональність оповіді, коли Глан помічає у домі Едварди ціпок лікаря: *«Зрештою її бере шалений нетерпець, і вона з трепетом у голосі каже: – Ваш ціпок. Не забудьте свого ціпка. І вона простягає до мене лікарів ціпок. Я глянув на неї, вона все ще тримала поперед себе той ціпок, її рука тремтіла. Щоб покінчити з цим, я взяв ціпка й поставив його назад у куток. І сказав: – Це лікарів ціпок. Не можу збагнути, як це кульгавий чоловік міг забути свого ціпка. – А вам що до того кульгавого чоловіка?! – спересердя крикнула*

*вона й ступила до мене крок ближче. – Ви не кульгаєте, ні! Але якби ви навіть кульгали, то й тоді вам би було далеко до нього, о, далеко, вам би було далеко до нього. Отак!»*

До обговорення цього епізоду можна запропонувати такі запитання і завдання:

- Що передувало самоушкодженню Глана?

- Чи були, на Вашу думку, серйозні підстави для пострілу у ногу? Обґрунтуйте від імені сучасного діяча мистецтв, імпресіоніста ХІХ ст., лікаря.

- Визначте градацію емоційного руху сюжету. Завдяки чому вона досягається? Обґрунтуйте.

- Дайте характеристику Глану, лікарю, Едварді в цьому епізоді.

Вважаємо доцільним подібним чином зупинитися на аналізі ряду інших важливих епізодів роману «Пан», зокрема охарактеризувати причини обвалу та емоційний стан головного героя після смерті Єви, обставини убивства Езопа та смерті Глана, простежити трансформації в описі природи, відчуттів головних персонажів, наростання конфліктності, ускладненість проблематики тощо.

Оскільки дослідження пов'язані із скандинавським міфом про Дидеріка та Іселіну, доцільно запропонувати індивідуальне самостійне завдання, зокрема:

- Які нагальні проблеми намагається вирішити Гамсун, запозичивши деякі епізоди із міфу?

- Чому, на Вашу думку, автор вдається до міфічного трактування внутрішніх переживань та опису стосунків персонажів роману?

- Несвідоме у коханні – міф і реальність.

- Кохання – суспільна чи біологічна сутність людини?

Студенти можуть сформулювати інші питання для свого дослідження. Вважаємо цей етап роботи дуже важливим для формування у студентів навичок

молодого науковця. Належним чином сформована і відредагована доповідь може бути надрукована у студентських збірниках наукових статей та заслухана на студентських наукових конференціях.

Коротко проаналізувавши образи та сюжет роману, ми не торкнулися найважливішого образу, що невидимо керує усіма персонажами, є призвідником усіх конфліктів – бог Пан.

Читачу здається, що Глан у своєму любовному стражданні увесь час думає про Едварду, чи Єву, але це не так. Прикладом, що зруйнує цю поверхову думку є епізод із Генрієтою: *«...вона мовчки проходить мимо. Вона вся в сповитку осені й зими, її почуття заснули»*. І можливо було дуже влучним висловлювання Едварди, що у нього *«звірячий погляд»*, його *єство безперерійно здиблювало жіночу натуру, безпомилково знаходили відклик у тих дівчат, що стрічалися йому на шляху. Лейтенант запитує себе у спробах виправдатися: «чи сам я винен? Так, моя зірка збила мене з дороги»*.

Вплив ніцшеанської філософії, спостережливість та блискуча здогадка митця надає роману «Пан» нового звучання.

Від античної культури до модернізму. За своїм первісним змістом бог грецького пантеону козлоногий Пан – володар лісів і пасовищ, покровитель пастухів, мисливців і пасічників, веселий бог, що грає на сопілці, танцює і бавиться з німфами. У дитинстві Пан з'явився на Олімпі завдяки Гермесу, який приніс туди свого малого сина. Він потішив усіх своїм виглядом та жвавистю, але серед могутніх олімпійців завжди виглядав більш ніж скромним богом.

Пан – зовні непримітний лісник, який ніс свій життєвий тягар у нетрях Аркадії, центрального регіону грецького півострова. Він рідко з'являвся на очі олімпійським богам, але декілька разів героїчно підтримував армію Зевса, позганявши та приглушивши

ворогів звуком свого голосу. «Помер» після прийняття офіційним Римом християнства, оскільки йому не знайшлося місця у новій монотеїстичній парадигмі.

В античній літературі образ Пана, внаслідок співзвучності його імені з грецьким словом Pan («усе»), ускладнюється й абстрагується, стає символом усезагальності, цілісності світу, звідки бере початок поняття «пантеїзм».

Кант у своїх працях звернув увагу, що раннє християнство визнавши канонічним культ Аполлона-Христа розпочало гноблення образів Пана (нечисть, що живе у природі) та Діоніса (абсолютне зло – антагоніст Христа – Люцифер).

Гамсун робить спробу амністувати античного бога. Незрима присутність архаїчного божества у романі має свій глибинний зміст, він – персоніфікація стихійної життєтворної сили природи, всеохоплюючої і всепроявлюючої, котрій підлягає й людина. Пан – символ єднання людини із природою, сфера підсвідомого та біологічного існування людини.

Російський письменник О. Купрін у своєму нарисі зазначає, що головна особа «Пана» залишається майже не поійменованою, це могутня сила природи, великий Пан, дихання якого відчувається в морській бурі, в білих ночах із північним сяйвом, що повзе вверх по небу, і в прохолодних ночах осені, і в шепоті листя, і в його мовчанні, і в таїні любові, що нестримно з'єднує людей, тварин і квіти.

Згадуваний вітаїзм Гамсуна, якому природа приносила глибоке й радісне відчуття повноти буття, переростає в романі «Пан» у пантеїзм і виливається в гімн таїнствам довкілля, що інтенсивно переживаються героєм-оповідачем: *«Понад полем і лісом покоїлося якесь казкове сяйво, сонце сіло, відбарвивши небосхил густим червоним світлом, ніби застиглими фарбами. Небо було чисте від хмар; я не міг відірвати погляду від*

*цього ясного моря, і мені здавалося, начебто я лежав віч-на-віч із дном світу й моє серце аж тремтіло перед цим оголеним дном, відчуваючи там свою домівку».* Власне, перед нами світлі містерії природи, яка краєчком відкриває свої глибинні потаємності, в яких душа оповідача відчуває «свою домівку».

Цивілізований світ виглядає чимось чужим, ворожим. У такому оточенні Глан відчуває себе незатишно. Це надає головному герою своєрідної меланхолійності, яку не може побороти навіть життєлюбний Кнут Гамсун.

Важливим є протистояння сутностей культури і природи: Глан походить від природи, вона дає йому прихисток, душевну рівновагу, силу і почуття, а Едварда належить до культури людей, вона постійно прагне «хліба і видовищ», випробовує любов головного героя, висміює його почуття, байдуже ставиться до його кохання, оскільки готова вийти за старого барона, не розуміє почуття дружби і довіри, що призвело до смерті Езопа.

Величезна кількість навчального матеріалу знайде своє втілення на практичному занятті з елементами компаративного вивчення літератури, або інтегрованого уроку зарубіжної та української літератури.

Орієнтовна тема диспуту: «Кохання – як вода, – плавке та бистре, рве, грає, пестить, затягає й топить»

Ключові питання для організації диспуту:

- Тема кохання як лейтмотив усього роману.
- Символічний підтекст головних чоловічих та жіночих образів.
- Особливості трактування теми кохання. Сутність протиставлення кохання Едварди та Єви. Любовний трикутник.
- Імпресіоністична техніка письма у змалюванні почуттів.

Це питання можна використати для короткого обговорення або розробити окреме заняття-диспут із зазначеним епіграфом. Доцільно визначити зі студентами, які переваги і недоліки вивчення роману Кнута Гамсуна «Пан» можуть характеризувати диспут. Чи не знівелює філософська проблема, поставлена у темі заняття, повноцінного сприйняття модерністського роману з характерним гамсунівським психологізмом та імпресіоністичною манерою його оповідань? Як досягнути цього в умовах дискусійної тональності всього заняття?

Матеріали для проведення диспуту. Основна тема роману – кохання, яке постає у творі непереборною силою, не піддається контролю розуму, не знає перешкод і не визнає ніяких обмежень. Услід за влучними словами видатного російського письменника А. Чехова «Гамсун – натхнений співець кохання» викладач може надати нової тональності вивченню роману «Пан».

За словами літературознавця В. Поліщука, «Класичними мотивами пригодницької літератури є любовна інтрига, любовний «трикутник» і колізії, пов'язані з ним». Кожний «любовний трикутник» у романі, за своєю суттю, є складним, хаотичним, до кінця не розв'язаним.

Кнут Гамсун досягає всемірного розкриття глибини любовного конфлікту, його генези, вивчає протистояння, знаходить можливість зниження напруженості. Динаміка розвитку почуттів головних героїв, співвіднесеність описів природи з емоційним та фізичним станом Глана, життєві ситуації, що переплітаються із символами казково-міфологічного давньонорвезького світовідчування – в особливому художньому мареві.

У своєму творі автор розробляє проблеми сенсу буття, місця людини у світі, взаємодії з природою, втім



на першому плані – пошук головним героєм особистого щастя і кохання.

У процесі ознайомлення зі змістом роману читач поволі розкодує численні символи художнього твору. Розмірено відкриваються, картина за картиною, сфери складного художнього універсуму «Пана». Означена у назві роману міфічна постать присутня у кожному подиху людей, у шелестінні листя та співі пташок.

Читач, ступаючи крок у крок за автором із бажанням будь-що не розбудити напівсонне античне божество, яке прокинувшись видасть гучний оклик, чим викличе панічний жах кожного, не може передбачити катастрофу навіть тоді, коли свідомість Глана наповнюється спогадами давно забутого міфу про Дедеріка та Ізеліну. Химерне переплетіння віддалених міфологічних макрокосмів заворожує, надає усьому художньому тексту рис грандіозного архітектурного ансамблю.

Автор вивчає стосунки конкретних людей з ознаками протилежних гендерів, які знаходяться у реальних життєвих ситуаціях і якнайкраще розкривають свою глибинну природну і соціальну сутності.

Символічно, що Глан – військовий і мисливець. Військове звання підкреслює вихованість духу, наявність внутрішньої сили, імпульсу витримати надскладні фізичні навантаження та випробування долі. Традиційним для чоловічої особини у прадавні часи було полювання. Окремого навантаження на чоловіка покладено функцією продовження роду. Все це сукупно може позиціонувати мисливця Глана як шукача любовних пригод.

Ретельний пошук двоїстості жіночої сутності слід проводити на рівні давніх епосів та апокрифічних біблійних сказань. Найімовірніше, що збіг імен є випадковим: імені першої жінки, створеної Богом у

Книзі буття, та тендітної, сором'язливої і, найголовніше, уже заміжньої Єви. У романі вона повністю повторює покладений на неї обов'язок і перед чоловіком, а значить вона поважає суспільну волю і звичаї людської цивілізації, і перед героєм, піддаючись велінню природи бути щасливою і бажанню власного щирого серця. Єва зображена недооціненою, трохи меншовартісною у порівнянні з постаттю Глана, якою творці першої книги Біблії бажали змалювати праматір усіх людей.

Едварда розкриває закономірності іншої іпостасі жінки, оспіваної у віках – демонічної Ліліт. Ця постать є ключовою у кабалістиці, де відіграє роль першої жінки Адама, створеної Ягве не із глини як Адама, а із вогню. У стосунках із ним вона не підкорилася своєму чоловікові і втекла, залишивши його з розбитим серцем. Ягве покарав Ліліт, а натомість створив Адаму із глини та його ребра Єву. Вважається, що кожний чоловік завжди мріє про стрімку імпульсивну спокусницю, але одружується переважно на сумирній, покірній, слабкій «Єві». Згадки про Ліліт дослідники знаходили у кабалістичній літературі, ранніх християнських апокрифах, сувоях Мертвого моря, Абетці Бен-Сіра, Книзі Зогар, арабських міфах та епосі про Гельгамеша.

Вплив на душу безпомічного перед жіночою вродою Глана можемо простежити в описі Єви (*«Трохи осторонь стояла молодесенька дівчина, запнута білою вовняною хусткою; вона була дуже темноволоса і та хустка якось по-особливому біліла проти її кіс»*), вона зворушила і симпатизувала лейтенанту, втім не викликала таку бурю емоцій, як Едварда (*«Едварда дивилась на мене, а я на неї. Тієї миті я відчув, як щось доторкнулося до мого серця: ніби, послане мимохідь, легеньке дружнє вітання. Он що витіває весна і цей*

*ясний день, подумав я згодом. Крім того, я милувався її дугастими бровами»).*

У романі не раз підкреслюється, що Глан самодостатня людина, «дитина природи». З розвитком сюжету він змушений принести в жертву і власне кохання, і подружню вірність Єви, і дружбу, довіру і життя пса Езопа, а згодом і власне життя. Кохання Глана до Едварда умертвило врешті-решт усе живе, відбулися зміни навіть у природі.

Твір заснований на переживаннях автора містичного єднання з космосом (міфологічне світосприйняття) і переконаністю, що виживання людини залежить від поновлення його зв'язку із Природою і повернення до більш органічного і здорового життя.

У міфології завдяки Пану природа отримує живий і динамічний образ, у романі ж образ бога і природи подається лише побіжно, окремими штрихами. Більше уваги Кнут Гамсун приділяє відчуттям Глана, розумінню природи, її спокійному, відстороненому і плинному життю.

Втім автор вдається ще до однієї художньої витонченої гри – гри образів. Так предметний світ природи майже не означений зовсім, натомість передано відчуття від цього предметного світу. Про звірів, птахів, листя дерев герой довідується лише здогадно за тими звуками, що линуть до нього.

Здається, що теза, закладена у романі «Пан»: насамперед чуттєве сприймання світу та власної особистості – художня програма письменників-імпресіоністів, найкраще зреалізована Кнутом Гамсуном. Втім історія кохання Глана, в основу якої лягла автобіографічна історія самого прозаїка, не є історією однієї людини, забутою у віках. Вона вражає читача своєю несподіваною новизною і повчальністю.

Тільки чуттєве сприймання світу відкриває Глану мудрість життя. Йому здається, що він проник у душу природи, зосередившись на одинці з божеством, від якого залежить подальший хід земного життя. Поклоніння перед природою, її невичерпними силами простежується в романі на кожному кроці.

Іншим аспектом, що дозволяє сформувати навички розуміння глибинного взаємопроникнення зразків художньої літератури та методики викладання, є поетапний аналіз любовних ліній роману.

Кохання, основна тема роману, постає у творі як непереборна сила, що не піддається контролю розуму, не знає перешкод і не визнає жодних обмежень. Гамсун зображує нові відтінки любовного почуття, сплутує любовні трикутники, переконливо доводить, що влада кохання визначає усе на світі – і стосунки, і вчинки персонажів.

Мотив невзаємності кохання, страждання і переживання літературних персонажів переломлюється у дзеркалах часу, епохи, проблем і представлений у вигляді любовних трикутників:

- Глан-Едварда-Єва;
- Едварда-Глан-лікар;
- Єва-Глан-Мак;
- Едварда-Глан-барон.

Викладач пропонує побудувати любовні трикутники та виявити мотиви вільного вступу в них персонажів.

Під час аналізу любовних трикутників роману можуть стати у нагоді такі запитання до студентів:

- Що таке любовний трикутник?
- Наведіть приклади любовних трикутників із уже вивчених літературних творів. (Наприклад, Тесеї-Федра-Іполіт у трагедії Расіна «Федра», Клод Фроло-Есмеральда-Квазімодо, Феб-Есмеральда-Флер-де-Ліс у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» та ін.).

- Як склалися та завдяки чому розвивалися взаємини учасників любовних трикутників? Обґрунтуйте свою думку цитатами із роману.

Під час розгляду любовних трикутників роману є велика спокуса вдатися до глибокого психологічного аналізу стосунків, що може знівелювати сприйняття художнього полотна. Тому вважаємо доцільним «триматися тексту», у обговоренні послуговуватися цитатами із твору.

У романі «Пан» кохання характеризується поетичним та ірраціональним змістом стосунків, почуттєвістю та романтичністю.

Поринаючи у кохання, Глан приносить себе в жертву власним почуттям і пристрастям. Він – дитина природи і стихій, не дарма його зустріч із Едвардою і Євою відбулася під час шторму і дощу. Зі спогадів можна зробити ще один висновок – Глан не планує закохуватися і його майбутні серцеїдки виглядають подитячому безпорадними (Едварда: *«Дитина, школярка. Я дивився на неї: висока, але не сформована, їй, може, років п'ятнадцять чи шістнадцять, на довгих засмаглих руках у неї немає рукавичок. Певно, сьогодні ж по обіді вона вчитала в довіднику про Езопу, щоб при нагоді попишатися знаннями»*; Єва: *«Трохи осторонь стояла молодесенька дівчина, запнута білою вовняною хусткою; вона була дуже темноволоса і та хустка якось по-особливому біліла проти її кіс. Дівчина зацікавлено дивилась на мене, на моє шкіряне вбрання, на мою рушницю; коли ж я заговорив до неї, вона зніяковіла й одвернулася... Цієї миті до неї підступив ближче кремезний чолові'яга в ісландській сорочці і назвав її Євою. Мабуть, вона його дочка»*).

Як же розвиваються почуття у любовному трикутнику Глан-Едварда-Єва? Здається, що почуття між цими персонажами виникають без їхньої

безпосередньої участі, неначе стихія: паралельно, спонтанно, безапеляційно.

Глан, на відміну від жінок, відчуває величезну відповідальність за свої вчинки, турбується про них, поважає їхні почуття. Єва та Едварда – дуже різні жінки, і їхня любов до головного героя відрізняється. Єву любов перетворює з покірної ковалевої дружини в особистість, яка стала самостійною. Виникає питання, чи не піддався письменник феміністичному впливові, який на той час був дуже популярним? Едварда має зовсім інший характер. Це сильна натура, вона не може розчинитись у коханні, як Єва. Вона чекає від кохання дива.

Едварда бачить лише корисливий аспект від стосунків. Вона тішить свою зацікавленість величезним внутрішнім світом Глана, який вона спостерігає під час їхніх зустрічей. Втім ця жінка не цінує ні його величезного кохання, ні часу, який вони провели разом, споглядаючи таїни природи і власного кохання. Єва ж пристрасно піддається пориву, її захоплює Глан, його підкреслено чоловіча зовнішність, манери і стрімкий, запальний дух.

У стосунках любовного трикутника Едварда-Глан-лікар відкриваються нові грані персонажів роману. Наприклад, лікар, має найбільш виважену модель поведінки. Рівень його самовладання дуже високий, що можна простежити протягом усього роману. На відміну від Глана та Едварди, які згорають у полум'ї власних любовних бажань, лікар виглядає навіть трохи байдужим і відстороненим. Він обережний і бажає будь-що не вразити ненароком почуття та гідність цих людей.

На думку Глана, Едварда вступає у дорослі, любовні стосунки і виростає в основному завдяки їм. Спершу нею керує підліткова цікавість, вона захоплена внутрішньою гармонією лейтенанта, його знаннями

про оточуючий світ. Згодом у неї виникає «перенасичення» байдужою манерою поведінки Глана, його відстороненістю від реального життя, надмірною споглядальністю.

Дивною для Глана є власна поведінка, коли він наближається до Едварди. Чому? Він вважає себе особою, яка має в усьому власну думку, уміло вправляє зброєю, є досвідченим рибалкою і мисливцем, але коли доходить справа до залицяння із Едвардою – розчиняється у ній, потрапляє під її вплив, перетворюється на незграбного, нерішучого, вкрай романтичного юнака. Едварда ж в усьому на один крок попереду: першою зізнається у коханні, знаходить шляхи щоб привабити лейтенанта, сама приходиться на побачення.

*«Цієї миті до нас хтось підбіг, усі бачили, що то Едварда. Вона підійшла просто до мене: щось лепече, кидається мені на шию, міцно обіймає її руками й кілька разів цілує мене в уста. За кожним цілунком вона щось каже, та я не чую що. Я нічого не збагнув, моє серце завмерло, мене вражав тільки її палкий погляд. Коли вона зняла з мене руки, я побачив, як схвильовано дихали її маленькі груденята. Вона – смаглява на виду, струнка, худенька, з блискучими очима – ще перебувала в цілковитому забутті. Всі дивилися на неї. А я вдруге замилювався її чорними бровами, що здіймалися високими дугами на чолі. Але ж, Боже ти мій, мене поцілували привселюдно!- Що таке, панно Едвардо? – спитав я, а сам чую, як пульсує моя кров, чує десь у горлі її клеті, що заважає мені розбірливо говорити.»*

Свою поведінку Глан виправдовує так: «Будьте милосердні, ви не розумієте мене, я здебільшого живу в лісі, це моя втіха. Тут, у моїй самоті, нікому не шкодить від того, що я такий, як є. Але коли я потрапляю в товариство інших, то доводиться з шкури пнутись, щоб поводитися так, як і заведено. За два роки я дуже

*мало був поміж людьми...», що у читача чітко вимальовується кодифікована пам'ятка для людини суспільної, тієї, яка входить у суспільство. Едварда не може вповні оцінити природний багатий світ Глана, який мусить прикидатися «дурнем» на догоду пустим балачкам у її «салоні».*

*Першим дзвіночком близького розлучення стали для Глана раптові зміни у природі: «Минула якась година. Синичка в горах замовкла, ліс наче вимер. Ні-ні, нічого не сталося; все, як і було; вона дала мені на прощання руку і глянула закоханим поглядом».*

*Детальнішу характеристику Едварди ніж та, що була запропонована Глану лікарем у приватній розмові, годі й чекати. «До Едварди не сватаються, вона сама накидає оком на кого схоче. Гадаєте, що вона якась там мужичка? Ви самі бачите, яке створіння зустрілось вам у нас в Нурланні. Вона ніби дитина, яку замало шмагали різками, й ніби жінка з купою примх. Чи холодна? Не бійтесь цього. Чи палка? Крига, скажу я вам. То хто ж вона? Дівча шістнадцяти-сімнадцяти років, правда ж? А спробуйте тільки вплинути на це дівча, і воно висміє всі ваші зусилля. Сам батько не може дати з нею ради: вона про людське око слухається його, а насправді сама ним верховодить. Вона каже, що у вас звирячий погляд...Їй двадцять років, хоча запросто можна дати й п'ятнадцять. Її душа не відає щастя, а в маленькій голівці вирують самі протиріччя. Коли вона дивиться на гори й на море, то її губи кривляться, як від болю; видно, вона нещаслива, але надто горда й затята, щоб заплакати. Її неабияк ваблять пригоди, у неї бурхлива фантазія, вона чекає принца».*

*У сні Глан бачить уривки міфу про Дідеріка та Ізеліну. З того матеріалу, що доноситься до читача можна зробити висновок, що їхня історія схожа на стосунки між Гланом і Едвардою.*



Занадто бурхлива поведінка і «скуйовджені» думки Едварди можемо спостерігати у її розмові з хворим лейтенантом: *«Все гаразд, Глане. Іноді напливають всякі такі думки. Ви розгнівались? Пам'ятайте: одні дають мало і для них це забагато, а інші віддають все і це їм за виграшки. То хто ж дає більше? Який ви похмурий після своєї недуги! Та з якого це дива ми завели таку балачку? – І раптом вона озирється на мене, незбагненна радість рум'янить її лице, і вона каже: – А тепер швидше видужуйте. Ми ще побачимось, – і простягла руку».*

Полемічною видається репліка Едварди: *«Пам'ятайте: одні дають мало і для них це забагато, а інші віддають все і це їм за виграшки».* Про що йдеться? Що мала на увазі дівчина?

У стосунках любовного трикутника Єва-Глан-Мак відсутня боротьба сторін за прихильність. Здається, що Єва – центр любовного трикутника – віддається Глану як її біблійна тезка Адаму в райському саду, без претензій, вимог і умов.

Лейтенант постійно згадує Едварду і навіть повноводне кохання Єви не рятує його від смутку. Він так описує свої відчуття: *«на землі валяється купка сухих галузок від зруйнованого пташиного гнізда. І душа моя достоту, як те гніздо».*

Життєві орієнтири Глана піддаються корекції: *«Далеко-далеко в морі лежить підводний камінь, із якої зводиться білий водяник і хитає головою вслід корабликові, що, діставши тріщину, пливе за попутним вітром у море. Лишенько! В море! В оте пустельне море...».* Проаналізуйте зміст цитати.

Глан не поціновує справжнього чистого кохання Єви, щоразу, коли вони залишаються наодинці, він згадує Едварду і її божевільні вчинки здаються йому вагомішими ніж кохання жінки коваля: *«- Ево, Ево, голубонько, з тебе зробили рабиню, а ти й не нарікаєш*

*Леле, ти знов усміхаєшся і в твоїй усмішці вирує життя, хоч ти й рабиня».*

Він згадує Єву після її смерті: *«пригадуєш її дівочу голівку з косами, як у черниці? Вона приходила тихо, як мишка, клала свою ношу додола й усміхалась. Чи бачив ти, як у тій усмішці грало життя?»* Втім у його душі немає відчуття втрати рівного по стану партнера. Вона для нього маленька, тендітна, беззахисна. Єва для лейтенанта ніколи не була рівною із Едвардою.

Лейтенант визнає, що вона стала ще однією жертвою безмежного, безумовного кохання, знову ж таки, словами безликого скандинавського міфу: *«Вона кохала одного пана. За що? Спитай вітру і зірок, спитай Бога життя, бо ніхто інший не знає відповіді...»*. Звернення Гамсуна до міфу, на наш погляд, відкриває перед читачем декілька окремих площин. З одного боку, і автор, і читач услід за Гланом скидає із себе відповідальність за смерть і не поціноване кохання Єви, мовляв, так повелося з давніх часів.

З іншого боку, на наших очах твориться новий міф – постать самотнього героя, який змагає під ярмом різних суспільних, культурних і т.д. ролей. Від свого народження до часу дії в романі лейтенант мав набути усіх рис «нової» людини. Вступ головного героя у любовний зв'язок не звільняв його від усіх вимог: поваги до жінки, відповідальності за її душевний та фізичний стан, за її становище у суспільстві і т. д. Втім Глан знехтував цим через необачність або не визнання за жінкою права гідності і доброчесності. Недарма в епілозі сказано, що лейтенанта задовольняло місце серед малолітніх непривабливих індінок.

Втім усі натяки на втрату культурного щабля у Глана розчиняються, коли читач разом із ним поринає у дивовиж споглядання природи: *«- Еге й, люди, звірі й птахи, будьмо! Я підіймаю тост за цю самотню ніч у лісах! У лісах! Мій тост за темряву й за тиху мову Бога*

*між деревами, за чари тиші, за нехитру милозвучність, що чують мої вуха, за зелений лист і за лист жовтий! Мій тост за гомін життя, що долинає до мене, за чийсь писок, що фиркає в траві, за пса, що нюшить землю! Мій палкий тост за того дикого kota, що припадає ниць у глибині фіорду і пантрує, коли б скочити на горобця в темряві! В темряві! Мій тост за лагідну тишу земного царства, за зірки й за півмісяць, атож, за них і за нього!...»*

Здається, що для лейтенанта немає нічого ціннішого за це. Чому ж тоді він постійно повертається до людей, до суспільства, у якому чиниться безглуздя, прострає розбрат і нещастя?

У любовному трикутнику Едварда-Глан-барон останній виглядає зовсім не виграно: «Прийшов барон. Це був чоловічок років, може, сорока, довгообразий, вилицюватий, з ріденькою чорною борідкою. Його погляд був колючий і проникливий, та він носив сильні окуляри. На запонках його сорочки також були п'ятикутні корони, як і на візитній картці. Барон трохи сутулився, на його худих руках виступали сині жили, а нігті були, наче з жовтого металу. Раз у раз вказівним пальцем правої руки він поправляв на носі окуляри з товстими скельцями і в золотій оправі».

За передбаченням лікаря, барон – «наступний» після лейтенанта залицяльник. Утім у барона є перед лікарем і Гланом значна перевага – він має становище у суспільстві. А це Едварда справді уміє цінувати у людях.

# ЕФЕКТИВНІСТЬ МЕТОДУ РОБОТИ З МАЛИМИ ГРУПАМИ «ПОШУК ІНФОРМАЦІЇ» НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ РОМАНУ У. ЕКО «ІМ'Я ТРОЯНДИ»

Тема: Розбите дзеркало – твір літератури постмодернізму.

Мета: ознайомити студентів з філософськими й естетичними особливостями літератури постмодернізму у процесі аналізу роману У. Еко «Ім'я троянди».

Обладнання: фотопортрет У. Еко, підручник.

## Література

1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ ст.: навчальний посібник / Давиденко Г.Й., Чайка О.М. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 504 с.
2. Еко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович, Ю. Лотмана. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – 677 с.
3. Еко У. Ім'я Рози / Пер. М. Прокопович. – Х.: Фоліо, 2006. – 573 с.
4. Еко У. Ім'я Рози / Пер. М. Прокопович. – Режим доступу: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/eko\\_il\\_nome\\_della\\_rose\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/eko_il_nome_della_rose_ua.htm)
5. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. М. Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 652 с.
6. Суини М. Лекции по средневековой философии. Лекция 23. Обзор романа У. Эко «Имя розы». – Режим доступу: <http://krotov.info/history/13/suini/page23.htm>
7. Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? Випуск 5. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. – 94 с.

## План практичного заняття

1. Місце літератури постмодернізму у мистецьких шуканнях сучасності.
2. Жанрова та сюжетна ускладненість роману У. Еко «Ім'я троянди».
3. Іронічність центрального конфлікту роману «Ім'я Троянди»
4. «Адсон із Мелька» – перша назва роману.
5. Клубок алюзій та ремінісценцій у творі.

Вступне слово викладача. Роман У. Еко «Ім'я троянди» (1980) – перший і надзвичайно популярний роман письменника, за який було присуджено кілька премій, у тому числі й престижну – літературну премію «Стрега».

Книга італійського постмодерніста, на перший погляд, містить у собі усі ознаки детективного твору. Передусім це детективна зав'язка твору, де в основу фактично покладена історія розслідування серії загадкових вбивств, що сталися у листопаді 1327 р. в одному з італійських монастирів (шість убивств за сім днів, впродовж яких розгортається дія роману).

Завдання розслідувати злочини покладено на головного персонажа (у манері та засобах розкриття яких багато у чому подібного до Шерлока Холмса А. Дойля) Вільгельма Баскервільського. Це колишній інквізитор, філософ, інтелектуал, францисканський монах, якого супроводжує його малолітній учень Адсон, що одночасно виступає у творі і як оповідач, очима якого читач бачить усе зображене у романі (прототип – доктор Ватсон). Вільгельм і його учень сумлінно намагаються розплутати у творі кримінальний клубок, і це їм майже вдається.

Історичне тло роману становить опис політичних інтриг Папи Римського та імператора Людовіка

Баварського. У своєму протистоянні папі Людовік намагається прилучитися підтримкою францисканського ордену, який також перебуває в опозиції до папи.

Між Людовіком і францисканцями була досягнута політична угода, до якої пристали відомі у Європі філософи Вільям Оккам і Марсілій Падуанський. Вони почали збирати навколо себе у Мюнхені групу ідейних однодумців, так званих «імперських богословів», до яких приєднався і головний герой роману У.Еко Вільгельм Баскервільський. У монастир він прибуває з метою виявити політичні симпатії ченців і, по можливості, схилити їх на свій бік. Але його плани виявляються порушеними низкою вбивств, скоєних у монастирі.

Загинув чернець: чи сам плигнув із вікна, чи його викинули; незабаром знайшли другого ченця, якого втопили у бочці з кров'ю поросяти; потім двох ченців отруїли; ще одному розстрожили голову глобусом. Наставник монастиря зразу ж, коли знайшли труп, просить Вільгельма взятися за розслідування. Тим паче, що цього вимагають і зовнішні обставини: скоро до монастиря прийдуть почесні делегації, щоб вести переговори про примирення папи й імператора.

Доручене слідство Вільгельм проводить енергійно, кваліфіковано та уміло. Врешті-решт він все вияснює. Викриває він і винного у злочинах: це сліпий старець Хорхе із Бургоса. Встановлено і причину – єдиний примірник, який зберігся на землі, другої книги «Поетики» Аристотеля, що роками приховували у монастирській бібліотеці.

«Пошук інформації». Для роботи з романом У.Еко «Ім'я троянди» пропонуємо такий метод, як «Пошук інформації». Він є різновидом, прикладом роботи у малих групах командного пошуку і відбору навчальної інформації (зазвичай тієї, що доповнює раніше

прочитану викладачем лекцію або матеріал попереднього заняття, домашнє завдання), а потім обговорення відповідей на питання практичного заняття.

Кожній групі студентів пропонуємо одне з питань практичного заняття. Підготовка відповідей на них займає більшу частину аудиторного часу, решта – лаконічне представлення узагальненого навчального матеріалу.

Відповіді на питання можна знайти у різних джерелах інформації. До них можуть належати:

- роздатковий матеріал;
- підручники;
- довідкові видання;
- інтернет сайти, навчальні комп'ютерні програми тощо.

Отже, студенти об'єднуються у групи. Кожна з них отримує завдання і визначається час на пошук та аналіз інформації. Наприкінці заняття заслуховуються повідомлення від кожної групи. Представлення кожної групи може оцінюватися рештою студентів, що дозволить підключити змагальний компонент у роботі з навчальним матеріалом.

#### Фрагменти матеріалу для роботи першої групи:

У сучасному світі про постмодернізм почали говорити у 80-х роках ХХ ст., хоча сам термін з'явився набагато раніше. Про нього говорили як про оригінальну епістему західних суспільств ХХ ст., про певне світовідчуття, оригінальне бачення світу, певну модель спілкування. Термін «постмодернізм» – позначає тенденції і процеси, що намітилися в культурній самосвідомості розвинутих країн Заходу. Це світоглядно-мистецький напрям, що приходить на зміну модернізму в останні десятиліття ХХ ст.

Науковець М.В. Моклиця визначає постмодернізм як «мистецтво цитат, перифраз, літературних алузій, стилізацій, пародіювань тощо».

Постмодернізм – це багатозначний і динамічно рухливий комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних й емоціонально-естетичних уявлень, що залежать від історичного, соціального й національного контексту. Постмодернізм виступає як характеристика певного менталітету, певного способу світосприймання, світовідчування й оцінки як пізнавальних можливостей людини, так і її місця та ролі у навколишньому середовищі.

1960-ті роки є початком постмодерністських зрушень у мисленні людини. Молодь почала піддавати сумніву здобутки модерної цивілізації: технологію, асоціальне конструювання й ірраціональне планування. Натомість молоді люди прагнули до суто діонісійного життя, органічно пов'язаного з природою та свободою, вільного від моральних і раціональних обмежень. Західним світом заволоділа нова ідеологія – постмодернізм.

Науковець Т.Н. Денисова зазначає, що «домінантою постмодернізму стає абсолютний пріоритет індивідуально-унікального над універсальним, особистості – над системою, людини – над державою, повернення до людської повноти і неповторності».

У цілому в основі постмодернізму лежить ідея про занепад сучасної культури, що призвела до гібридизації літературних жанрів, форм, стилів, поетики, тому митці не намагаються просто наслідувати попередню літературну традицію, а й прагнуть створити щось нове.

Як було зазначено вище, термін «постмодернізм» вживався у різних значеннях: як певна реакція на модернізм (Ф. де Оніс, Д. Фітс, І. Хау та Г. Левін); як термін, що позначає новий цикл історії західної



цивілізації (А. Тойнбі). Таким чином, він мав довгу фазу латентного формоутворення, яка почалась приблизно з кінця другої світової війни. Тільки на початку 1980-х він був усвідомлений як загально естетичний феномен західної культури і теоретично відображений як специфічне явище філософії, естетики і літературної критики.

Дослідник О.С. Киченко пише, що «найголовнішим чинником переходу від модернізму до постмодернізму був суто стильовий фактор, який формував ідейно-філософську та естетичну систему європейської літератури 70-90-х років. Відтак проблема ідейно-художніх витоків творів постмодернізму пов'язується з актуалізацією ключової для минулого століття проблеми «ступеня письма» (Р. Варт), що окреслював, у свою чергу, «ступінь» художньої форми твору».

У мистецтві модернізм сприймався як напрям, який відмовлявся від традицій, намагався створити щось нове, нові форми, нові поняття, він характеризувався постійним пошуком унікального, дослідженням можливостей. Постмодерністи ж мали намір частково зберегти риси модернізму і одночасно повернутися до класичних форм минулого. Результат цього – поява іронічного твору-колажу, який поєднував декілька традиційних стилів в один і вирізнявся специфічним стилем письма. Виникнення нового, відмінного від модерністського, стилю письма і було ознакою остаточного становлення нової епохи постмодернізму.

У самому терміні «постмодернізм» вбачається певний зв'язок з модернізмом. У літературних дослідженнях представлені різні погляди на це питання:

- Постмодернізм розуміється як заключна стадія модернізму, з граничним вираженням його основоположних принципів (Ж.-Ф. Ліотар, С. Сулейман, Х. Летен).

- Постмодернізм протиставляється модернізму як за способом усвідомлення світу, так і за типом художнього переосмислення дійсності (І. Хассан, Д. Фоккема).

- Постмодернізм розглядається як цілком самостійне явище, що має оригінальний характер, власний філософський базис, своєрідну естетику (Г. Хоффман, Р. Кунов).

Постмодернізм – це те, що відбувається «після модернізму», хоча за своєю внутрішньою структурою він значною мірою відрізняється від свого попередника, адже в ньому суперечливо переплітаються всі ті явища культури, які заперечувалися модернізмом.

Реакцією постмодернізму на модерністську концепцію світу як хаосу стає освоєння цього хаосу, перетворення його на середовище існування людини. Якщо фундамент класичної традиції становили образність, ієрархія цінностей, суб'єктність, то постмодернізм спирається на конструювання, антиієрархічність, об'єктність.

Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження митця, то постмодерніст, упевнений у хаотичності навколишнього інформаційного світу, надає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами. У постмодернізмі авангардистській установці на новизну протистоїть бажання опанувати досвід світової культури шляхом її іронічного цитування.

Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову реальність. Сприйняття світу як грандіозного звалища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий колаж, який постулює хаос як спосіб організації.

Серед літературознавців існує думка про те, що «постмодернізм – це модернізм, який страждає через втрату віри». Насамперед, звичайно, тут ідеться про ренесансну віру в людину, розум, історію, про ніцшеанську смерть, Бога та майбутнє людини. Послаблення цієї віри породжує іронію, яка використовується для зображення суспільних проблем і у творах набуває тотального за своєю масштабністю характеру: там де модернізм був трагічним, постмодернізм іронізує. Така безкінечна іронізація над усім і вся є однією з найяскравіших рис постмодерністської течії.

Суперечки про постмодернізм тривають і до сьогодні, але при всіх розбіжностях у підходах основними можна визнати такі особливості поетики постмодернізму:

- підкреслена умовність образів та ситуацій;
- зображення «тексту як світу», а «світу як тексту» (твір постмодернізму подається не як готова річ, а як процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури і соціальним простором, тексту з митцем тощо);
- надання митцеві великої творчої сили (не він підкоряється законам часу і дійсності, а дійсність, різні простори й часи підкоряються його творчій уяві, думці і фантазії);
- фрагментарність, хаотичність у побудові твору;
- просторово-часові зсуви (вільний перехід від одних часів, просторів, культурних планів до інших);
- принцип естетичної гри (гра з «чужими» текстами, героєм, дійсністю, читачем);
- відчуження героя від оточення;
- протистояння «особистість-суспільство»;
- іронія;
- міфологізм;
- синкретизм традицій, концепцій, художніх систем;

- використання елементів масової літератури (фантастики, детективу тощо);
- інтертекстуальність (взаємодія одного тексту з іншими, широке введення цитат, ремінісценцій, алюзій, асоціацій з іншими текстами, епохами, культурами);
- поєднання різноманітних стилів;
- поліфонізм тощо.

Постмодернізм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у суспільстві, невпевненість у майбутньому, відчуження особистості від суспільства і світу в цілому, самотність. Дисгармонія і деструкція – такі основні ознаки постмодерного художнього світу, де немає нічого певного, сталого. Тому не випадково у постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, яма, прірва, глухий кут, стіна тощо.

Художній світ у постмодернізмі позбавлений завтрашнього, він не має розвитку, замкнений лише сам на собі, не цілісний і неорганічний. Тому хаотичність, фрагментарність, колаж у побудові сюжету стають характерною ознакою постмодерних творів. Хаотичність у композиції творів, з одного боку, відображає увесь хаос абсурдного світу, а з іншого – це крок до його усвідомлення.

Матеріал для роботи другої групи (Жанрова та сюжетна ускладненість роману італійського письменника У. Еко «Ім'я троянди»):

Дослідники зараховують роман У. Еко «Ім'я троянди» до історичних та детективних романів. Це пов'язане, з одного боку, з чіткою часовою визначеністю та зображенням життя XIV ст., а з іншого – деяким наслідуванням детективної спадщини А. Дойля про відомого всьому світу Шерлока Холмса.

Роман – це втілення на практиці теоретичних ідей Умберто Еко про постмодерністський твір. Він містить

декілька смислових пластів, доступних різній читацькій аудиторії. Для щодо широкої аудиторії «Ім'я троянди» – складно побудований детектив в історичних декораціях, для кілька більш вузької – історичний роман з безліччю унікальних відомостей про епоху і частково декоративним детективним сюжетом, для ще більш вузькою – філософсько-культурологічне роздум про відмінність середньовічного світогляду від сучасного, про природу і призначення літератури, її співвідношенні з релігією, місце того й іншого в історії людства тощо.

Автор у свою чергу відмовляється дати однозначну відповідь на питання про наслідування окремих письменників і жанрову характеристику твору.

Умберто Еко у «Заметках на полях «Імени рози» постулює: «Що значить написати історичний роман? Тут існують три способи розповідати про минуле.» Перший спосіб – романи бретонського цикла, «готичний роман» тощо. Тут минуле використовується як антураж, як привід, як фантастична передумова: середовище, що дає волю уяві. Тому дія такого роману не обов'язково має бути віднесеною в минуле. Для неї важливо тільки розгортатися не «зараз» і не «тут», а також, щоб про «зараз» і «тут» взагалі нічого не говорилося, навіть алегорично.

Потім, другий спосіб – це роман «плаща і шпаги» у дусі Дюма. Тут минуле «справжнє», впізнаване; що забезпечується наявністю відомих персонажів (Рішельє, Мазаріні), які тут здійснюють дії, не зафіксовані в історії (інтриги з міледі, суперництво з якимось Бонасьє), але й не суперечать цьому.

Звичайно, ці історичні персонажі повинні відповідати даним історіографії і робити те, що вони насправді робили: вели облогу Ларошель, вступати в любовний зв'язок з Анною Австрійською, домовлятися з Фрондою. У цю обстановку так званої «справжності»

поміщені і вигадані люди. Але діють вони згідно загальнолюдським мотивам, природним і для людей інших епох.

Історичний роман – третій різновид – навпаки, не обов'язково виводить на сцену фігури, знайомі з популярних енциклопедій. Однак будь-яка дія, що здійснюється ними, може відбутися тільки у Ломбардії і тільки у XVII ст. «Усі вчинки героїв необхідні для того, щоб ми краще зрозуміли історію – те, що мало місце насправді. Події і персонажі вигадані. У цьому сенсі я безумовно писав історичний роман» – резюмує автор.

У текст роману введено безліч замаскованих цитат з пізніших авторів. Виникає ілюзія, що персонажі середньовіччя – мислять більш сучасно, а читач – посередньовічному.

Роман У. Еко «Ім'я троянди» розпочинається як детектив і розігрує наївного читача до кінця. Але детектив митця має свої особливості: тут мало що з'ясовується про злочин, а слідчий зазнає поразки.

Сюжет роману – це завжди історія здогадки у чистому вигляді. Однак і медичний діагноз, науковий пошук, метафізичне дослідження – теж здогадки. Основне питання детектива: хто винен? Щоб дізнатися це (точніше, запевнити себе, що знаємо), треба почати зі думки, ніби всі речі об'єднані певною логікою, тією логікою, яку нав'язано і продумано заздалегідь.

Абстрактна модель здогадки у романі – лабіринт. Але не лабіринт Тесея чи маньєричний (на зразок дерева: розгалужені коридори з безліччю тупиків і одним виходом).

Це модель сітка, чи «ризом», яка влаштована так, що кожна доріжка має можливість перетнутися з іншого. Тут немає ні центру, ні периферії, ні виходу. Потенційно така структура безмежна. Простір здогадки – це простір ризоми. Світ, у якому Вільгельм мешкає, вибудований як ризома.

Непідготовлений читач не захищений теоретичними знаннями, що дозволяють критично аналізувати текст, прямо наштовхується на ту істину, що у книги не може бути тільки один сюжет. Це характерно для роману У. Еко «Ім'я троянди».

Фрагменти матеріалу для обговорення питання  
«Іронічність центрального конфлікту роману «Ім'я Троянди»:

«Ім'я троянди» – постмодерністський роман, тому його не можна сприймати лише як історико-детективний твір. Утім, письменник передбачав і таке прочитання свого твору. Адже його особливість у тому, що читач може знайти у творі не один чи декілька смислів, заданих автором, а нескінченну множину значень, асоціацій, відсилань до інших творів.

У своєму романі автор не лише виконував художні завдання, але й прагне сформувати активного, мислячого читача.

Тут змінюються не стільки зображувальні засоби і тематика, скільки глибинні художні принципи. Це стосується в першу чергу нової взаємодії автора з читачем, який у період модерну був об'єктом, на який спрямовувалися певні художньо-оформлені ідеї письменника. У новий період читач стає співавтором, не об'єктом впливу, а рівноправним суб'єктом, без існування якого не було б ні письменника, ні його твору.

Так, наприклад, символічний образ троянди, даний уже в назві роману, примушує читача згадати і біблійне значення квітки, і розенкрейцерів, і троянду як один із найулюбленіших образів романтиків XIX ст., і «Букет троянди» Рільке... У кожного виникають власні асоціації, не лише підказані текстом, але й залежні від літературно-культурного досвіду читача. При цьому він, читач, стає ніби співавтором письменника, і притому необхідним співавтором, тому що без нього

життя твору неможливе. Створення тексту відбувається не лише тоді, коли він задумується і пишеться, але й коли він прочитується.

Читач може бути добре обізнаним (і бачити у тексті роману безліч значень) чи наївним. Умберто Еко писав про те, що часом навіть найнаївніший читач бачить у творі найнесподіваніші значення і зв'язки, які можуть здивувати самого автора. Кожен читач іде далі тексту, і цей рух (нанизування нових значень) триває нескінченно.

У «Записках на берегах «Імені троянди» письменник писав, що кожен новий художній твір складається з усіх попередніх. В епоху постмодернізму, коли цивілізація вже накопичила такий величезний історичний досвід, практично неможливо створити щось нове. Адже кожний письменник водночас є й читачем інших творів. Тому, наприклад, в «Імені троянди» образ англійця Вільгема, який уже на початку роману (у сцені з ченцями, які шукають Гнідка) демонструє надзвичайне знання зв'язків між окремими явищами світу, асоціюється у автора і читачів з англійцем-детективом Шерлоком Холмсом.

Постмодерністський роман перетворюється на спільну гру автора і читача (великої кількості читачів), які, ніби м'яч, перекидають один одному свої значення та асоціації.

Умберто Еко вважав, що мистецтво (і література зокрема) є джерелом естетичного задоволення, тобто у певному смислі, «розважає». Однак одного може «розважити» філософський трактат, а іншого – бульварний роман. Таким чином, існує два види читачів: читач масової літератури ставиться до книги пасивно і споживацьки, і автори такої літератури підлаштовуються під його смаки. А читач літератури серйозної, навпаки, – є активним, намагається збагнути задум автора, що потребує певних зусиль і знань.



Письменник вважає, що так книга сама формує свого читача, тому твір повинен бути таким, щоб читач кожного разу відкривав у ньому щось нове.

Таким багатозначним твором зі складною структурою і є «Ім'я троянди». Роман нагадує колаж із окремих фрагментів знайомих нам творів, але водночас залишається цілісним, об'єднаним лінією авторського задуму. Твір завершений, але й відкритий для безмежної кількості нових значень, він не замкнений у собі, а починає діалог із кожним новим читачем.

В У. Еко роман виступає як космологічних структура, тобто для автора першим завданням було необхідно створити якийсь світ, якнайкраще облаштувавши його і продумавши у деталях. Наприклад, взявши річку з двома берегами і на лівому березі посадивши вудильника з кепським характером і декількома судимостями, можна вже починати писати. Починати фіксувати у словах те, що не може не статися. Що робить вудильник? Вудить. Слід більш-менш традиційна серія жестів. А потім що відбувається? Таким чином, завдання зводиться до створення світу. Слова прийдуть самі собою.

У. Еко зазначав, що перший рік роботи витратив на створення художнього світу свого роману. «Я повинен був знати в обличчя всіх мешканців монастиря, навіть тих, які у книзі не показуються. Читачеві з ними знайомитися нема чого, а от мені – необхідно».

«Скільки часу віддано архітектурним пошукам, проведено над знімками і планами, над сторінками енциклопедій! Я розробив план абатства, вивірів всі відстані, перерахував усі сходинки. Марко Феррері якось сказав, що мої діалоги кінематографічні. Вони тривають рівно стільки часу, скільки заявлено. Ще б! Якщо у мене герої починають розмовляти по дорозі з трапезної на церковне подвір'я – я стежу за ними за

планом і, коли бачу, що вони вже прийшли, обриваю розмову.»

«У створеному мною світі особливу роль грала Історія. Тому я безмежно перечитував середньовічні хроніки і в міру читання розумів, що у роман неминуче доведеться вводити такі речі, яких спочатку у мене і в думках не було, – наприклад, боротьбу за бідність і гоніння інквізиції на Фратічеллі.»

Саме з цим пов'язана ціла низка авторських поступів під час написання роману. Всі реалії взаємопов'язані між собою: «Скажімо, чому у мене в книзі з'явилися Фратічеллі, а з ними – XIV ст.? Якщо вже складати середньовічний роман, мені б взяти XIII або XII ст. – ці епохи я знав набагато краще. Але був потрібний детектив. Найкраще англієць (інтертекстуальна цитата). Він мав відрізнятись любов'ю до спостережень і особливим умінням тлумачити зовнішні ознаки. Такі якості можна зустріти тільки у францисканців, і то – після Роджера Бекона.

Водночас розроблену теорію знаків ми знаходимо тільки в оккамістів. Раніше вона теж існувала, але раніше інтерпретація знаків або носила чисто символічний характер, або вбачали за знаками одні ідеї і універсалії. І тільки від Бекона до Оккама, у цей єдиний період, знаки використовувалися для вивчення індивідуальностей. Так я зрозумів, що сюжет доведеться розгортати в XIV ст., і залишився дуже незадоволений. Це мені було набагато важче...

Далі. Чому дію датовано саме кінцем листопада 1327 р.? Тому що до грудня Михайло Цезенський був вже в Авіньйоні. Ось що значить до кінця облаштувати світ історичного роману...

Але листопад – це було для мене зарано, так як я зібрався колоти свиню. Навіщо? Потім, щоб увіткнути труп догори ногами в бочку з кров'ю. А це навіщо? Так тому, що друга труба Апокаліпсису сповіщає... В

Апокаліпсисі я нічого міняти не міг. Це частина умовного світу. Ну, а свиней колють, як я з'ясував, тільки в холоди. Значить, листопад – для мене рано. Якщо тільки не розташувати абатство в горах, так, щоб в листопаді вже малося скільки треба снігу. Якби не це умова, дія з тим же успіхом розгорнулося б на рівнині...».

Створений автором світ часто сам вказує, куди повинен йти сюжет. Наприклад, ось як каже У. Еко про Хорхе: «коли я садив Хорхе в бібліотеку, я ще не розумів, що він стане вбивцею. Як прийнято виражатися, він дійшов до цього сам».

«Морока була і з лабіринтом. Всі відомі мені лабіринти були без даху. Але мені потрібен був лабіринт з дахом (хто бачив бібліотеку без даху!). І не дуже важкий. У лабіринті, перевантаженому коридорами і тупиками, майже немає вентиляції. А вентиляція була необхідна для пожежі. Цей-то момент, тобто що Храмина зрештою повинна згоріти, був мені зрозумілий з самого початку.

Зокрема, і по космологічно-історичним причинам. У середні століття собори і монастирі палахкотили, як сірчані сірники, і уявити собі розповідь про цю епоху без пожежі так само важко, як фільм про війну на Тихому океані без охопленого полум'ям винищувача, що пікірує у хвилі. Протягом двох-трьох місяців, я сам побудував потрібний лабіринт. І все в решті пронизав щілинами-амбразурами, інакше, як дійде до справи, повітря могло б не вистачити».

Фрагменти матеріалу для обговорення питання «Адсон із Мелька» – перша назва роману»:

Вільгельм Баскервільський і його юний супутник Адсон Мелькський, прибувають до бенедиктського монастиря і розслідують, окрім іншого, загадкову смерть ченця Адельма, яка стала не останньою у вервечці загадкових смертей. Вільгельм володіє вищою

мірою проникливим розумом і спостережливістю, і завдяки цьому здатний розплутувати навіть найбільш заплутані проблеми.

Вісімдесятирічний чоловік переповідає всю історію читачеві.

Автор надає своєму оповідачу ряд характеристик. Вісімдесятирічний Адсон розповідає, що він пережив, будучи юнаком вісімнадцяти років. Хто тут оповідач: вісімдесяти- чи вісімнадцятирічний? Обидва відразу. Так вийшло, так і замишлялося. Еко зазначає, що «моя гра полягала у тому, щоб якомога частіше висвічувати фігуру Адсона у старості, давати йому коментувати те, що він бачить і чує в якості молодого Адсона. Зразок у даному випадку – Серенус Цейтблом із «Доктора Фаустуса». Подвійна гра з оповідачем для мене була цікава і важлива. Зокрема і тому, що, роздвоюючись в Адсона, я вдвічі збільшував набір куліс і ширм, що відгороджують мене як реальну особу або мене як автора-оповідача від персонажів оповідання».

Автор дозволяє вісімдесятирічному чоловікові розповісти сюжет з усіма його незрозуміlostями, з політичними і релігійними складнощами, з його двоплановістю – від особи, яка бере участь у всіх подіях, фіксує їх у своїй пам'яті, але не все розуміє навіть ставши старим (недарма він вибирає втечу до божественного ніщо, а не ту втечу, до якої закликав учитель).

Еко зізнається, що на початку написання роману найкращою йому видавалась назва «Адсон із Мелька». «Найбільш нейтральним є цей заголовок, оскільки він як оповідач стоїть осібно від інших героїв. Але у наших видавництвах не люблять власних назв.»

Також письменник виступає проти будь-яких спроб інтерпретувати свій твір. «Або він не повинен був писати роман, який за визначенням є машиною-

генератором інтерпретацій. Цьому твердженню, втім, суперечить той факт, що роману потрібен заголовок.

Назва, на жаль, – вже ключ до інтерпретації. Сприйняття задається словами «Червоне і чорне» або «Война і мир». Найкращі тактовні, по відношенню до читача, заголовки – ті, які зведені до імені героя-епоніма. Наприклад, «Давид Копперфільд» або «Робінзон Крузо». Але й відсилання до імені епоніма буває варіантом нав'язування авторської волі. Назва «Батько Горію» фокусує увагу читачів на фігурі старого, хоча для роману не менш важливі Растіньяк або Вотрен-Колен. Напевно, краще така чесна нечесність, як у Дюма. Там хоча б ясно, що «Три мушкетери» – насправді про чотири. Рідкісна розкіш. Автори дозволяють собі таке, здається, тільки помилково.

У моєї книги було інше робоче заголовок – «Абатство злочинів». Я забракував його. Воно налаштувало читачів на детективний сюжет і збило б з пантелику тих, кого цікавить тільки інтрига. Ці люди купили б роман і гірко розчарувалися. Мрією мого було назвати роман «Адсон з Мелька».

Назва «Ім'я троянди» виникло майже випадково і підійшло мені, бо троянда як символічна фігура до того насичена смислами, що сенсу у неї майже немає: троянда містична, і «троянда ніжна жила не довше троянди», війна Червоної та Білої троянд, «троянда є троянда є троянда є троянда», розенкрейцери, «троянда пахне трояндою, хоч трояндою назви її, хоч нет», *rosa fresca aulentissima* тощо. Назва, як і задумано, дезорієнтує читача. Він не може визначитися з однією інтерпретацією. Навіть якщо він дістанеться до смислів номиналістського тлумачення останньої фрази, він все одно прийде до цього тільки у самому кінці, встигнувши зробити масу інших припущень. Назва повинна заплутувати думки, а не дисциплінувати їх.»

Фрагменти матеріалу для роботи п'ятої групи  
(«Клубок алюзій та ремінісценцій у творі»):

Коло алюзій, що містяться у романі, виключно широке і ранжоване від загальнодоступних до зрозумілих лише фахівцям. Головний герой книги Вільгельм, з одного боку, нагадує В. Оккама та А. Кентерберійського, а з іншого – явно відсилає читача до образу Шерлока Холмса, який використовує дедуктивний метод.

Крім того, очевидна паралель між іменами Адсон і Ватсон. Його головний супротивник, сліпий монастирський бібліотекар Хорхе – складно влаштована пародія на образ класика постмодерністської літератури Хорхе Луїса Борхеса, який був директором національної бібліотеки Аргентини, а до старості осліп (крім того, Борхесу належить вражаючий образ цивілізації як «вавилонської бібліотеки», з якого, можливо, і виріс весь роман Умберто Еко).

У романі не міститься великої кількості зносок, що дозволили б більш точно зрозуміти смисли закладені автором. Втім крилаті вислови на латині, що періодично з'являються на сторінках роману, дають можливість запідозрити надмірну ускладненість філософських узагальнень автора.

Безсумнівно, Еко значну перевагу надав середньовічним письменникам, філософам. Зокрема, цитуються роботи Б. Лієбанського, Ф. Аквінського, Г. Августодунського, В. Оккама, Р. Бекона, св. Брандана, Сугерія тощо.

Втім не оминув увагою і представників XIX-XX ст., зокрема Ф. де Соссюра, Т. Манна, М. Пруста, Р. Барта, А. Мандзоні, Дж. Лампедуза. К. Кассола, Дж. Бассані, Р. Барілі, Г. Грасса. А. Роб-Грійє тощо.

Окремі аспекти у романі майстерно наслідуються від інших майстрів слова. Це свідчить про багатий читацький досвід автора.

Так, втеча від надмірного оголення, від особистого почуття у Адсона пряме наслідування Джойса й Еліота. Він вимовляє свою любовну драму виключно чужими словами, тільки тими, які вживали, говорячи про любов, доктора церкви.

Боротьба з особистим почуттям передається у вигляді молитви за зразком «Плачу природи» Алана Лілльського.

### Запитання і завдання

- У другій половині ХХ ст. з'являється постмодерний роман. Спробуйте розкрити сенс поняття на прикладі роману У. Еко «Ім'я троянди».

- Складіть тезисно-цитатний план однієї із статей «Заметки на полях «Имени розы» У. Еко.

- Охарактеризуйте ставлення автора до передачі простору і часу у романі; особливості інтерпретації назви, алюзії та ремінісценції. У чому полягає мистецька позиція письменника?

- Як впливає методологія аналізу явищ мистецтва на саме мистецтво?

- Підготуйте анотацію до роману У.Еко «Ім'я троянди».

Навчально-методичний посібник

**ГРАДОВСЬКИЙ АНАТОЛІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ  
ГАЛУШКО МАКСИМ ВІКТОРОВИЧ**

**ПРОЦЕДУРА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ  
ЯК ОБ'ЄКТ УПРАВЛІННЯ**

В авторській редакції

Дизайн і верстка – М.В. Галушко

Підписано до друку .07.2014  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офсетний. Умов. друк. арк.  
Гарнітура Calibri. Зам. № . Тираж 300.

Видавець: Чабаненко Ю.А.  
Свідоцтво про внесення  
до Державного реєстру видавців  
серія ДК №1898 від 11.08.2004 р.  
Україна, м. Черкаси, вул. О.Дашкевича,39  
Тел: 0472 / 45-99-84; 56-46-66  
E-mail: [office@2upost.com](mailto:office@2upost.com)

Друк ФОП Чабаненко Ю.А.  
Україна, м. Черкаси, вул. О.Дашкевича,39  
Тел: 0472 / 45-99-84  
E-mail: [office@2upost.com](mailto:office@2upost.com)