

**План-конспект семінарів з дисципліни
«Історія зарубіжної літератури:
Література II половини ХІХ століття»**

Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора



Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора

**План-конспект семінарів з дисципліни
«Історія зарубіжної літератури:
Література II половини XIX століття»
для студентів-філологів.**

**Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II
Кафедра філології. Українське відділення**

Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора

**План-конспект семінарів
з дисципліни «Історія зарубіжної літератури:
Література II половини XIX століття»**

Берегово, 2023

У посібнику подано тематичний план курсу «Історія зарубіжної літератури: Література II половини XIX століття», список обов'язкових творів для прочитання, базову літературу, короткі тези лекцій та інструктивно-методичні матеріали, які допоможуть студентам підготуватися до семінарів та іспиту з літератури II половини XIX століття. До кожного семінарського заняття запропоновано різноманітні завдання: теми для обговорення, для підготовки творчих проєктів та написання творів; практичні та творчі завдання для підсумкової модульної контрольної роботи.

Посібник стане у нагоді студентам філологічних спеціальностей (українська, англійська, угорська та німецька філологія).

Затверджено до використання у навчальному процесі
на засіданні кафедри філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці II
(протокол №7/92 від 25 квітня 2023 року)

Розглянуто та рекомендовано Навчально-методичною радою
Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II
(протокол №8 від 19 травня 2023 року)

Рекомендовано до видання в електронній формі (PDF)
рішенням Вченої ради Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II
протокол № 5 від "24" травня 2023 р

Підготовлено до видання у друкованій та електронній формі (PDF) кафедрою філології спільно з
Видавничим відділом Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

Розробники:

БЕРЕГСАСІ АНІКО – професор; доктор габілітований з галузі мовознавство, професор кафедри
філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

КЕЙС МАРГАРИТА – кандидат історичних наук зі спеціальності етнологія, доцент кафедри
філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

ЧОНКА ТЕТЯНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Закарпатського
угорського інституту імені Ференца Ракоці II

МОВНУШ ДОРА – викладач кафедри філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца
Ракоці II

Рецензенти:

БАРАНЬ АДАЛЬБЕРТ – доцент; кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

ЧОРДАШ ВАСИЛЬ – доктор філософії з галузі гуманітарні науки, доцент кафедри філології
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

За зміст антології відповідальність несуть розробники.

Відповідальні за випуск:

ОЛЕКСАНДР ДОБОШ – начальник Видавничого відділу ЗУІ ім. Ф.Ракоці II

Видавництво: Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II (адреса: пл. Кошута 6,
м. Берегове, 90202. Електронна пошта: foiskola@kmf.uz.ua)

© Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора, 2023

© Кафедра філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці II, 2023

A segédkönyv tartalmazza „Világirodalom története kurzus: A19. sz. 2. felének irodalma” tantárgy tematikus tervét, a kötelező szakirodalom jegyzékét, a kiegészítő irodalmat, az előadások rövid téziseit és azok instrukciós-módszertani anyagait tartalmazza. A módszertani segédlet megfelelő alapot biztosít a diákok számára a szemináriumok és a vizsgához való felkészüléshez a „19. sz. 2. felének irodalma” tantárgyból. Mindegyik szemináriumi foglalkozáshoz különböző szintű feladatok kerültek kidolgozásra: megbeszélésre szánt témakörök, alkotói projektek, szövegalkotásra javasolt munkáltató feladatok. A mellékletekben a tantárgy alapfogalmai is megtalálhatóak.

Az oktatási segédlet a filológus (ukrán, angol, magyar és német szakos) hallgatók számára készült.

Az oktatási folyamatban történő felhasználását jóváhagyta
a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszéke
(2023. április 25., 7/92. számú jegyzőkönyv).

Megjelentetésre javasolta a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola
Oktatási és Módszertani Tanácsa
(2023. május 19. 8. számú jegyzőkönyv).

Elektronikus formában (PDF fájlformátumban) történő kiadásra javasolta
a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Tudományos Tanácsa
(2023. május 24. 5. számú jegyzőkönyv).

Kiadásra előkészítette a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola
Filológia Tanszéke, valamint Kiadói Részlege.

Szerkesztők:

DR. HABIL. BEREGSZÁSZI ANIKÓ – professzor, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének tanszékvezető professzora

DR. KÉSZ MARGIT – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

DR. CSONKA TETYÁNA – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

MÓNUS DÓRA – a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének oktatója

Szakmai lektorok:

DR. BÁRÁNY BÉLA – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

DR. CSORDÁS LÁSZLÓ – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

A tartalomért kizárólag az antológia szerkesztői felelnek.

A kiadásért felel:

DOBOS SÁNDOR – a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Kiadói Részlegének vezetője

Kiadó: II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola (cím: 90 202, Beregszász, Kossuth tér 6. E-mail: foiskola@kmf.uz.ua)

© Beregszászi Anikó – Kész Margit – Csonka Tetyána – Mónus Dóra, 2023
© A II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszéke, 2023

ЗМІСТ

Тематичний план курсу.....	6
Питання до іспиту.....	8
Список обов'язкових творів для прочитання.....	9
Базова література.....	9
Дидактичний матеріал:	
Тема 1. Реалізм. Загальна характеристика. П. Меріме «Кармен».....	10
Тема 2. Ф. Стендаль «Червоне і чорне».....	22
Тема 3. Оноре де Бальзак «Гобсек». «Батько Горіо».....	30
Тема 4. Г. Флобер «Пані Боварі».....	39
Тема 5. Гі де Мопассан «Пампушка».....	47
Тема 6. Ч. Діккенс «Домбі і син». «Різдвяна пісня у прозі».....	51
Тема 7. Уільям Мейкпіс Теккерей. «Ярмарок суєти».....	65
Тема 8. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	71
Тема 9. Збірка У.Уїтмена «Листя трави».....	78
Тема 10. Шарль Бодлер. «Квіти зла».....	85
Тема 11. Естетична програма символізму. Поль Верлен. Артюр Рембо.....	92
Тема 12. М. Метерлінк. П'єса М. Метерлінка «Синій птах».....	101
Тема 13. Творчість Г. Аполлінера.....	107
Тема 14. Е. Золя «Жерміналь».....	110
Практичні та творчі завдання до курсу.....	113
Рекомендована література та інформаційні ресурси.....	114

**Тематика практичних занять з курсу
«Література 2 половини 19 століття» (30 г.)**

<p>Тема 1. Реалізм. Загальна характеристика.</p> <p>П. Меріме «Кармен». Правдивість зображення місцевого колориту і справжнього іспанського характеру</p> <p>1. П. Меріме – засновник реалістичної новели у французькій літературі XIX ст. 2. Своєрідність композиції новели «Кармен». 3. Характеристика Кармен і Хосе. 4. Поєднання рис новели і роману. 5. Образ Кармен у світовому мистецтві</p>
<p>Тема 2. Ф. Стендаль «Червоне і чорне». Показ трагедії сучасної людини у побутовому злочині</p> <p>1. Історія написання роману. 2. Символічний зміст назви твору. Проблематика твору. 3. Життєві істини Сореля та їхній вплив на формування характеру героя. 4. Художній метод Стендаля.</p>
<p>Тема 3. Оноре де Бальзак «Гобсек». Тема золота і деградації особистості</p> <p>1. «Людська комедія» О. де Бальзака і місце в ній повісті «Гобсек». 2. «Гобсек» – діагностика хвороби суспільства, стосунки в якому базуються на грошах. Особливості композиції твору. 3. Гобсек – скнара, Гобсек – філософ. Причини деградації особистості Гобсека. 4. Образи протилежного плану, їхній зв'язок з головним героєм. 5. Гобсек, Чічков, Пузир... спільність героїв, їхнє життєве кредо.</p> <p>Гроші як рушійна сила і фатум суспільства у романі О. де Бальзака «Батько Горіо»</p> <p>1. Тематика і композиція роману. 2. Дві взаємопов'язані сюжетні лінії, розкриття в різних аспектах теми влади грошей. 3. Гроші як рушійна сила і фатум суспільства, що склалося після революції XVIII століття. 4. Доля молодого людини, її формування суспільством, де панують гроші. Образ Растіньяка, його моральна драма. 5. Історія старого Горіо, її соціальний і моральний сенс.</p>
<p>Тема 4. Г. Флобер «Пані Боварі». Конфлікт між мрією і реальністю</p> <p>1. Історія написання роману, його проблематика. 2. Критика буржуазно-обивательського середовища в романі. 3. Оме – типовий представник провінційної верхівки. 4. Трагедія Емми Боварі. 5. Образ Шарля Боварі в ідейному задумі і композиції роману.</p>
<p>Тема 5. Гі де Мопассан «Пампушка». Патріотизм французів, ненависть до загарбників і війни взагалі</p> <p>1. Особливості композиції новели «Пампушка», провідна думка. 2. Причини від'їзду пасажирів з Руана в небезпечний час. Характеристика їх. 3. Ставлення до них автора. 4. Образ Пампушки. 5. Характеристика прусського офіцера, його роль у новелі.</p> <p>МКР</p>
<p>Тема 6. Ч. Діккенс «Домбі і син». Ідея згубності людської пихи</p> <p>1. Проблематика роману «Домбі і син». 2. Система образів. Життєві причини і мета: а) Домбі; б) Флоренс і Поль Домбі; в) Уолтер Гей і капітан Катль; г) Каркер і Едіт. 3. Роль щасливої кінцівки в поезії роману Ч. Діккенса.</p> <p>Гуманістичні традиції та їх утілення у повісті Ч. Діккенса «Різдвяна пісня у прозі».</p> <p>1. Знедолене життя родини Кретчитів. 2. Подорож Скруджа в різдвяну ніч у часі та просторі як можливість досягнути своє життя. 3. Деградація особистості Скруджа, її причини. 4. Реальне та фантастичне в повісті.</p>
<p>Тема 7. Уільям Мейкпіс Теккерей. «Ярмарок суєти».</p> <p>1. Життєвий шлях письменника. 2. Етапи творчості В.Теккерей. Майстерність Теккерей-романіста. 3. «Ярмарок суєти» – «роман без героя». 4. Цілісний аналіз роману.</p> <p>МКР</p>

Тема 8. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

1. Історико-літературний процес кінця ХІХ– початку ХХ століття. 2. Поняття модернізму. Течії модернізму, їх характеристика. 3. Поняття авангардизму. Авангардистські течії у світовій літературі.

Тема 9. Філософська течія трансценденталізму: витоки, характерні риси, представники.

Уолт Уїтмен – поет-трансценденталіст.

Збірка У.Уїтмена «Листя трави»: назва, побудова, провідні мотиви, образ ліричного героя.

Тема 10. Принципи «чистого мистецтва» у поезії. Світоглядно-естетичні зрушення у мистецтві та літературі. Поняття про декаданс.

Шарль Бодлер – предтеча символізму, його життєвий шлях. Збірка Ш.Бодлера «Квіти зла» – вияв протиставлення Добра і Зла, символічний зміст поезій збірки.

Тема 11. Естетична програма символізму. Поль Верлен. Артюр Рембо.

Тема 12. М. Метерлінк. Втілення принципів символістської драми у п'єсі М. Метерлінка «Синій птах»

1. Концепція «театру мовчання» та її подальше переосмислення, створення «п'єси – бесіди душі». 2. «Синій птах» – світла лірична феєрія про вищі цінності людського буття. 3. Символічний сенс сюжету пошуків Синього птаха та символістська картина світу в п'єсі. 4. Проблеми людських можливостей пізнання царини Невідомого, справжніх і штучних радощів життя. 5. Образи Тільтіля та Мітіль – символ людства, що робить перші кроки в осягненні сенсу й гармонії буття. 6. Багатозначність образу Синього птаха.

Тема 13. Пошуки нових засад і форм зображення світу й відтворення людських почуттів у творчості Г.Аполлінера

1. Гійом Аполлінер як чільна постать європейського авангарду; сутність його поетичної реформи 2. Характеристика збірки «Звіролов, або Почет Орфея» (1911). 3. Відтворення світосприйняття людини початку ХХ століття у збірці «Алкоголі. Вірші 1898 – 1913 років» (1913). а) Візитна картка любовної лірики ХХ століття – «Міст Мірабо». б) Цикл «Рейнські вірші». Звернення до образу Лорелєй у однойменній поезії. 4. Ідея створення віршів у формі малюнків, що відбивали б основний зміст текстів, у збірці «Каліграми. Вірші Миру та Війни». 5. Найхарактерніші риси аполлінерівської поетики.

Тема 14. Е. Золя «Жерміналь» 1.Течія натуралізму у французькій літературі ХХ століття. 2. Витоки творчості Е.Золя. 3. Історія написання роману. 4. Образи головних героїв. 5. Трагедія кохання. 6. Трагічна доля французького народу.

Підсумкова МКР

Питання до іспиту (VI семестр)

1. Критичний реалізм у французькій літературі ХІХ століття.
2. Проспер Меріме – представник критичного реалізму у Франції.
3. Розвиток французького реалістичного роману ХІХ століття, його характерні ознаки.
4. Ф.Стендаль – майстер французького реалістичного роману.
5. Панорама суспільного життя Франції часів Реставрації у романі Стендаля «Червоне і чорне».
6. Життя і творчість О. де Бальзака. О. де Бальзак і Україна.
7. Задум і обґрунтування О. де Бальзаком змісту та структури «Людської комедії».
8. Проблема життєвих цінностей і людських пристрастей у повісті О. де Бальзака «Гобсек».

9. Г.Флобер – викривач буржуазно-обивательського середовища.
10. Ч.Діккенс – видатний англійський романіст XIX століття. Витоки творчості Ч.Діккенса.
10. Історія написання та проблематика роману Ч.Діккенса «Домбі і син».
11. Показ Ч.Діккенсом деградації особистості у «Різдвяній пісні у прозі».
12. Історія створення та ідейно-тематичний аналіз роману Г.Флобера «Пані Боварі».
13. Загальна характеристика новелістики Гі де Мопассана: «Симонів батько», «Пампушка», «Два товариші».
14. Характеристика англійської реалістичної літератури XIX століття.
15. Філософська течія трансценденталізму: витоки, характерні риси, представники.
16. Уолт Уїтмен – поет-трансценденталіст.
17. Збірка У.Уїтмена «Листя трави»: назва, побудова, провідні мотиви, образ ліричного героя.
18. Течія натуралізму у французькій літературі XIX століття, її характерні риси.
19. Е.Золя – теоретик натуралізму в художній літературі.
20. Шарль Бодлер – предтеча символізму, його життєвий шлях.
21. Збірка Ш.Бодлера «Квіти зла» – вияв протиставлення Добра і Зла, символічний зміст поезій збірки.
22. Особливості розвитку літератури кінця XIX – початку XX століття.
23. Поняття модернізму та авангардизму, їх особливості та течії.
24. Загальна характеристика творчості французьких поетів-символістів.
25. Філософські питання про сенс життя і всемогутність людини у п'єсі М.Метерлінка «Синій птах».

Художня література:

1. П. Меріме «Кармен».
2. Ф. Стендаль «Червоне і чорне».
3. Оноре де Бальзак «Гобсек». «Батько Горіо».
4. Г. Флобер «Пані Боварі».
5. Ч. Діккенс «Різдвяна пісня у прозі».
6. Гі де Мопассан «Пампушка».
7. Ф. Достоевський «Злочин і кара».
8. Лев Толстой «Анна Кареніна»
9. Михайло Булгаков «Майстер і Маргарита».
10. Б. Пастернак «Доктор Живаго».
11. М. Метерлінка «Синій птах»
12. Б. Золя «Жерміналь».
13. Бодлер, Шарль. Квіти зла.
14. Рембо, Артюр. Поезії.
15. Верлен, Поль. Поезії.
16. Малларме, Стефан. Поезії.

Базова література:

1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX ст. : навчальний посібник / Давиденко Г. Й., Чайка О. М. – К. : Центр учбової літератури, 2007.

2. История зарубежной литературы XIX века: учеб. для вузов / А.С. Дмитриев, Н.А. Соловьева, Е.А. Петрова и др. ; [под ред. Н.А. Соловьевой]. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2000.
3. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2006.
4. Павличко С. Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті / Павличко С. – К., 2001.

Додаткова література:

1. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : [у 2 т.] / [за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005.

Тема 1. Класичний реалізм і його художня специфіка

Якщо романтизм починався з теорії, то шляхи становлення класичного реалізму були іншими. Сам термін (від лат. “тілесний”, “конкретний”) виникне лише наприкінці XIX ст., тоді коли реалізм вже досягне вершин свого розвитку. Великі реалісти XIX ст. (Стендаль, Бальзак, Діккенс, Теккерей) реалістами себе не називали. Існує проблема, яка є пов’язаною із часом появи реалізму. Коли він з’явився? І чи можна вважати первісне мистецтво реалістичним, адже зображення диких тварин, які археологи знаходять у печерах, безумовно можна визнати тілесними, наслідуючими природу. Існує також проблема, пов’язана із визначенням античного мистецтва. Чи можна його вважати реалістичним? Адже воно зображувало людину і природу, не нехтуючи реальними пропорціями, було зосередженим саме на тілесному зображенні людини. Або часом появи реалізму вважати епоху Ренесансу, коли перед художниками постав вибір: яким шляхом йти – шляхом середньовічної алегоріки або шляхом “природного”, “тілесного” зображення світу? Адже говорити про певний напрямок в мистецтві можна тільки тоді, коли він усвідомлює себе як напрямок, тобто має альтернативу. Альтернатива з’явилася за часи Ренесансу, попередні прояви мистецтва її не знали. Тому більшість дослідників вважає часом появи реалізму все ж таки ренесансну епоху. Незалежно від часу появи, реалізм XIX ст. є етапом загальносвітового розвитку реалізму.

Реаліст Стендаль вважав себе романтиком і взагалі не усвідомлював власне мистецтво як дещо відокремлене від романтизму. Бальзак усвідомлював своєрідність стендалівської і своєї творчості і в “Етюді про Бейля” охарактеризував її як “еклектичну”. Він розділяв розвиток французької літератури на “літературу ідей” (класицизм, просвітницький реалізм), “літературу образів” (романтизм) і “літературу еклектики” (від гр. “той, хто обирає”). Бальзак стверджував, що він запозичує в попередників те, що йому подобається: від Мольєра в його творчість прийшов “маніакальний характер”, від Вальтера Скотта – принцип зображення життя пересічних людей на фоні могутнього розвитку історії. Діккенс, особливо на ранньому етапі своєї творчості, настільки міцно був пов’язаним із романтичними прийомами зображення, що, наприклад, Теккерей не визнавав творчість Діккенса реалістичною.

Хоча письменники класичного етапу розвитку реалізму і не визнавали себе реалістами, це не означає, що реалізм не розвивався. У 10-20 рр. реалізм почав визрівати у надрах романтизму, а у 30-40 рр. він вже існував як певний напрямок.

Батьком класичного реалізму вважають “фізіологічний нарис”. Цей публіцистичний жанр був широко розповсюджений у різних країнах наприкінці XVIII – на початку XIX ст. В Англії Стіл та Аддісон видавали журнал “Балакун”, який розходився у різних країнах. Наприклад, на початку XIX ст. його отримували всі відомі російські письменники і поети. “Балакун” був популярним в середовищі освічених людей у Франції, Німеччині, доходив він і до скандинавських країн. Стіл і Аддісон брали яку-небудь подію, яка відбулася у реальному житті (частіше за все це був якийсь кримінальний злочин) і інтерпретували її у моральному дусі. У французькій пресі були дуже популярними схожі нариси Бретона. Саме у Франції “фізіологічний нарис” і отримав своє наймення.

Іншим джерелом розвитку класичного реалізму став соціальний роман, який визрів у надрах романтичного мистецтва (див. тв. Гюго, Жорж Санд) і увібрав у себе багато досягнень В.Скотта. Таким чином схему виникнення класичного реалізму умовно можна визначити наступним чином: романтичний історизм Скотта синтезувався із досягненнями

“фізіологічного нарису” і поєднався в єдиний принцип зображення, який показав долю людини на фоні історії, розкрив таємні зв’язки між внутрішнім духовним світом окремої людини і навколишнім середовищем. І тут може виникнути закономірне запитання: адже просвітницький реалізм теж звертався до проблеми “особистість - середовище”, і вона була однією з визначних у просвітницькій літературі. Відповідь може бути наступною: ренесансний і просвітницький реалізм по-різному вирішували означену проблему. Просвітники перебільшували роль середовища у процесі формування особистості, їх, взагалі, цікавила не стільки особистість, скільки середовище, аристократичне або буржуазне. Реалісти XIX ст. об’єктом зображення вважали людину та її внутрішній світ, який досить глибоко досліджували. Умовно класичний реалізм можна визначити, як спадкоємця реалізму просвітницького, але спадкоємця, збагаченого досягненнями художньо-психологічними, які почали визрівати ще в надрах реалізму ренесансного і набули особливо глибокого розвитку в літературі романтизму. Але, якщо романтиків цікавили переважно аномальні психічні явища, то реалісти розкрили психологію, звичайної, типової людини.

Класичний реалізм має унікальну якість: він піднімається над своїми творцями і залишає їх далеко позаду. Рояліст Бальзак не є таким у своїх романах, захисник патріархальних цінностей Толстой не міг пояснити власної моральної позиції при створенні роману “Анна Кареніна”. І це тому, що романи Бальзака, Толстого, Достоевського говорять не тільки від імені Бальзака, Толстого, Достоевського, вони говорять від імені Природи, Космосу, Всесвіту. Образи великих реалістів розвиваються автономно, часто не підкоряючись своїм творцям. Залишаючи конкретні твори, вони набувають сили вічних супутників людства.

У романі “Пошуки Абсолюту” (1834) Бальзак стверджує: “З якого боку не починай, все є пов’язаним, переплетеним одне з іншим. Причина примушує здогадуватися про наслідки, і всякий наслідок дозволяє підніматися до причини”. Класичний реалізм не випадково виріс із “фізіологічного нарису”. Він розглядає світ як єдиний, живий організм, в якому все є пов’язаним, і стан однієї частини якого провокує стан іншої. У Теккерея в “Ярмарку суети” (1848) є таке місце: “Проте наша оповідь неочікувано попадає до кола славетних особистостей і подій і стикається з історією. Коли орли Наполеона Бонапарта, вискокчи-корсиканця, вилетіли з Провансу... і потім, перелітаючи з дзвіниці на дзвіницю, досягли, нарешті, собору Паризької Богоматері, то, навряд, ці царствені птахи хоча б краєчком ока помітили крихітний прихід Блумсбері в Лондоні...” Однак “в літо від різдвя Христового 1815-те Наполеон висадився у Каннах, Людовик XVIII утік, вся Європа прийшла у збентеження, державні папери упали, і старий Джон Седлі розорився”. Містер Седлі розорився тому, що історія надає вплив на людей, на їхні думки і вчинки, на їхню сферу побуту.

Бальзак ставив основною метою своєї творчості “відтворення рис грандіозного обличчя свого віку через зображення характерних його представників”. Він створював сотні, тисячі несхожих одне з одним персонажів, життя яких, на перший погляд, може здаватися безпорядним, хаотичним, дифузним рухом. Але увесь цей рух стихійно вкладався у певне русло, підкоряється певним законам. Бальзак інтуїтивно проник у суть соціальних процесів, через художній аналіз дійшов до синтезу, причому його вивчення законів розвитку суспільства виявилось настільки глибоким, що спеціалісти (соціологи, економісти, юристи) визнають його першість над ними.

Світ романів Бальзака, Діккенса, Толстого є сповненим речами, які представляють своїх володарів, відображають їхню суть. Першорядне значення реалісти надавали також

архітектурі й інтер'єру житла. Гоголівські Собакевич і Манілов, бальзаківський Гобсек, Домбі Діккенса стають одним цілим із своїми речами. Правда, у класичному реалізмі так було не завжди: у Стендаля деталі побуту позначені досить скупо. Його твори є зосередженими на внутрішньому світі героя, на його особистості, через яку відбивається епоха. Лермонтов намагався “через історію душі відобразити історію цілого народу”. Теж саме можна сказати про Стендаля.

Існує розповсюджене визначення реалізму як зображення “типових особистостей в типових обставинах”, і ця думка здається правильною, хоча у деякому ступені спрощеною. Але важливим є ще такий момент: письменник схоплює типові риси свого часу через типових представників суспільства і показує нам цих типових представників. Але його власне ставлення до них далеко не завжди можна визначити певно. Яскравий приклад – “Мадам Боварі” Флобера, який вважав, що письменник повинен “у кожному атомі, у кожному образі відчувати нескінчену і приховану безпристрасність”. Авторське невтручання має прямий зв'язок із “саморухом”, “саморозвитком”, з “автономним існуванням” образів, воно створює граничну “життєвість” створених картин. Тут можна згадати Стендаля, який по-своєму осмислив шекспірівську вимогу “*mirror up to nature*” (“тримати дзеркало перед природою”). Стендаль вважав, що дзеркало перед природою тримати треба, але яким чином? Адже той, хто тримає, може повернути його тим ракурсом, який йому подобається, і об'єктивність таким чином буде скасовано. Стендаль порівнював письменника із мандрівником, який йде дорогою життя, а за спиною несе дзеркало. Мандрівник не бачить відображення і не може ним керувати, так досягається правда в мистецтві.

Спрямованість письменників-реалістів на зображення правди не означає відмови від фантастики, гіперболізації, мономанії характерів. “Я знаходжусь у кращому положенні, ніж історики, - я вільніший за них”, - стверджував Бальзак. Художник завжди є вільнішим за вчених, тому що він може відзначати реальні тенденції, які існують у суспільстві через фантастичні образи, або через загострення окремих рис. Мистецтво завжди перетворює життя, робить його сценічним, панорамним і т. д. Але творчість реаліста завжди зберігає якість, яка відрізняє її від творчості романтика - реаліст завжди об'єктує творчий процес, на відміну від романтика, який показує власне, суб'єктивне бачення світу. Тому основною формою творчості романтиків стала поезія, основною формою реалістів – роман як “епос нового часу”.

Довгий час реалізм ХІХ ст. визначали як “критичний”. З одного боку через тяжіння корифеїв реалізму до аналізу суспільства (слово “критичний” в перекладі з грецького означає “розібраний на частини”, за значенням воно є близьким до слова “аналіз”), а з іншого боку через засуджуюче забарвлення творчості великих реалістів. Дійсно, Бальзак, Діккенс, Теккерей зображували світ, в якому нехтували честю, совістю, людською гідністю, в якому дружба, любов, вірність, навіть родинні зв'язки, мало що означали, де всім заправляли гроші, пристрасть до наживи, до володіння майном, до влади над собою подібними, де “продаж тіла” і “продаж інтелекту” набули значення своєрідного культу, де ілюзії втрачалися, і життя жорстоко ламало наївних мрійників, поки вони не гинули або не перетворювалися на безсовісних егоїстів, на подобу Растіньяку. Але творчість Бальзака, Стендаля, Меріме, Діккенса, Теккерей критичним началом не вичерпується. Наприклад, Бальзак вважав свої романи світом, “кращим” за світ реальний. Стендаль закохувався у створені ним “італійські характери”, а Діккенс поряд із жахом робітничих домів зображав чарівну патріархальну Англію, затишну і сповнену диваків. Тому для визначення реалізму ХІХ ст. в останній час більш використовують термін “класичний” (від лат. “взірцевий”, “першокласний”). Реалізм

XIX ст. надав твори мистецтва такої художньої сили, з якою можна порівняти лише мистецтво титанів Ренесансу. Він увібрав у себе творчі досягнення попередніх етапів розвитку реалізму, збагатився досягненнями мистецтва романтизму і модифікував їх по-своєму, він надав величезну кількість прийомів зображення світу і, фактично, виступив синтезом, який узагальнив попередні етапи розвитку мистецтва.

Підбиваючи підсумки, можна сказати наступне: кожний художник класичного реалізму творив свій власний художній світ, але всіх їх об'єднує низка загальних рис, а саме:

- історизм (усвідомлення неповторності певної історичної епохи, зображення особистості на фоні руху історії);
- соціальний аналіз, який часто проводився через показ взаємодії типових особистостей з типовими обставинами;
- “саморозвиток” характерів, самостійний рух дії, автономне існування образів;
- показ світу як непростого, але єдності, як протирічної цілісності.

Французький класичний реалізм

Формування французького романтизму пов'язане з важливими історичними подіями, які відбувалися у Франції у XIX ст. Липнева революція 1830 р. набула значення вирішальної літературної віхи. Гюго писав: “Коли-небудь липень 1830 року буде визнано датою настільки ж літературною, як і політичною”. Три дні на барикадах билися дрібні буржуа, ремісники, робочі, студенти, однак перемогу на режимом Реставрації використали крупні буржуа й банкіри. Стендаль сказав про результати революції 1830 р.: “Банк став на чолі держави”. Країною почав правити “король банкірів” Луї-Філіпп. Але надалі виявилось: буржуа стали іншими. Якщо під час Великої Французької революції кінця XVIII ст. всі простолюдини загалом відстоювали право на гідність, то тепер вони розслоїлися на бідних і багатих. Задовільнення інтересів однієї половини неминуче вели до пригноблення іншої. Країна рухалась до революції 1848 р.

Період 1830–1848 рр. був надзвичайно цікавим з точки зору розвитку літератури. Незадоволення більшої частини населення результатами революції 1830 вилилось на сторінки преси (адже після 1830 вона, нарешті, стала вільною). Журнал “Карикатура”, де працювали знамениті художники Ш.Філіпон та О.Дом'є, створив сатиричний символ “банкірського правління”. Ним стала груша. Адже голова Луї-Філіппа нагадувала саме цей плід. Там же виник образ Свободи, простої жінки на ім'я Франсуаза Ліберте. Саме її зобразив Делакруа на своїй знаменитій картині “Свобода на барикадах” (1831).

Журналістика починає усвідомлювати себе “четвертою владою”. Журналісти, письменники, поети безжально бичують новий режим. Народний поет Беранже зі сторінок преси висміює своїх друзів, з якими колись разом бився на барикадах. Тепер вони стали міністрами і перетворилися на нових гнобителів народу.

Реалізм розвивався у Франції паралельно з романтизмом. Різні напрями не заперечували, а взаємно збагачували одне одного. Одним з основних джерел розвитку французького романтизму стали так звані “фізіології”: портрети крамаря, ремісника і т. д., з детальними описами кварталів, де вони мешкали. Фізіології створювались на подобу біологічних описів тварин. Письменники використовували досягнення романтиків, які відкрили явище колориту (неповторності). Вони передавали специфічні риси, які були притаманними певній соціальній персоні та місцю її проживання. “Фізіології” мали великий вплив на становлення реалізму Бальзака. Деякі моменти перейшли до класичного французького реалізму із класицистичної спадщини. Наприклад, характерна для класичної

трагедії боротьба між двома пристрастями. У Стендаля душа Сореля розривається між честолюбством й коханням; у Бальзака – в душі Растіньяка відбувається конфлікт між моральним обов'язком й честолюбством. Деякі характери Бальзака є побудованими за принципом доміанти однієї пристрасті (класицистичний закон однолінійного характеру). Наприклад, у Гобсека – це накопичення, в батька Горіо – батьківство. Але реалістичний характер, безумовно, є багатшим, ніж класицистичний.

Література революційної епохи була спрямованою на аналіз суспільства. “Поетичним правосуддям” займалися і романтики, і реалісти. Але робили вони це різними шляхами. Літературознавець Сент-Бьов дотепно охарактеризував різницю, яка існувала між романтичним і реалістичним соціальним аналізом: “Це вже не поет, який делікатно стягує покрови з інтимних таємниць, це – лікар, який без сорому дивиться на найінтимніші хвороби своїх пацієнтів”.

Проспер Меріме

Проспер Меріме ніколи не мав такої слави і авторитету як Стендаль або Бальзак. Але це не зменшує значення його творчості. Художній розвиток Меріме виявився найтіснішим образом пов'язаним із ходом суспільного життя його країни, хоча сам письменник не намагався цей зв'язок публічно обґрунтувати або публіцистично задекларувати. Важливу роль у творчому становленні Меріме зіграло його знайомство зі Стендалем у 1822 р. Стендаль затяг Меріме до лав республіканців своїм бойовим духом, непримиримим ставленням до режиму Реставрації.

У 1827 р. Меріме видав збірку “Гузла, або Збірка іллірійських пісень, записаних у Далмації, Боснії, Хорватії та Герцеговині”, яка нібито носила яскраво виражений романтичний характер. Насправді, тільки одна сербська пісня була насправді фольклорною, інші 28 були створені самим Меріме і видані за фольклорні.

У 1825 р. Меріме видав збірку “Театр Клари Гасуль”, яка являла собою нову містифікацію. Тепер Меріме ховався за іменем вигаданої іспанської письменниці і театральної діячки. Нібито іспанські п'єси дивують вмінням Меріме проникати в душу іншого народу. Іспанія стала для Меріме одним із естетичних орієнтирів ще із 1820-х рр. і набула особливого значення для його творчості. Французькому класицизму, який ще панував в ті часи на паризькій сцені, вироджуючись і навіваючи нудоту, Меріме протиставив живий заряд ренесансної естетики – іспанський театр. Меріме взагалі протиставив раціональну і цинічну Францію стихійній і “підсвідомій” Іспанії.

У 1825 р. в трактаті “Расін і Шекспір” Стендаль висунув перед французькою літературою завдання створення національних історичних жанрів, які, завдяки Шекспіру і Скотту, були вже давно розроблені у Британії, але через позаісторичність і космополітизм класицизму були практично відсутніми у Франції. На заклик Стендаля відгукнувся Гюго (“Собор Паризької Богоматері”), де Вінї (“Сен-П'єр”) та ін. Меріме у 20-х – 30-х рр. створює історичну драму “Жакерія”, дія якої проходить на фоні селянського повстання XIV ст., і історичний роман “Хроніка часів Карла IX” (релігійні громадянські війни XVI ст.). Революційні погляди письменника проступають особливо сильно у другому творі. Меріме показує, як церква перетворила націю на банду вбивць, адже не особисто Карл IX, Катерина Медичі та герцог де Гіз вирізали нещасних гугенотів під час Варфоломійської ночі. Це робили пересічні французи під впливом церкви, яка перетворила Бернара де Мержи (головний герой роману) на братовбивцю-Каїна.

Після революції 1830 р. велика кількість республіканців отримала державні посади. Стендаль почав служити консулом в Італії, Меріме зайняв посаду головного інспектора історичних пам'яток Франції. Він виконував цю місію протягом 20 рр. і зробив чимало корисного. Йому вдалося врятувати від руйнування багато архітектурних пам'яток, церков, скульптур, фресок. Він багато зробив для поширення інтересу до мистецтва середньовічної Франції, видав цілу низку археологічних, історичних та мистецтвознавчих праць. Служба вимагала стільки часу, що письменник практично не мав можливості займатися художньою літературою. Тому після 1830 р. із його творчості зникає велика літературна форма (роман, драма). Він звертається до жанру новели. Кожний такий твір Меріме довго обмислює і тільки потім переносить на папір. Новелістика Меріме зберігає тісний зв'язок із романтичною традицією. Це проявляється на рівні екзотики (“Таманго”), зображення звичаїв людей, із віддалених від цивілізованих центрів країн (“Матео Фальконе”, “Коломба”, “Кармен”, “Здобуття редути”), інтерес до проявів ірраціонального, містичного начала в дійсності (“Видіння Карла IX”, “Венера Ільська”, “Локіс”), аналіз непояснених душевних спонукань (“Партія у триктрак”), віддзеркалення колориту і духу напружених історичних епох (“Федеріго”, “Душі чистилища”), показ спустошеності духовного життя своїх сучасників (“Етрусська ваза”, “Подвійна помилка”), увага до долі людей “дна” (“Арсена Гійо”). Однак, романтична тематика у творах Меріме, як правило, вирішується у реалістичному ключі. Наприклад, в новелі “Таманго” (1829) надано реалістичну картину работоргівлі, проти якої виступали демократично налаштовані люди на початку XIX ст. Про те, що Меріме надає саме реалістичну картину, свідчить порівняння його новели із романами романтиків Бічер-Стоу (“Хатина дяді Тома”), Гюго (“Бюг-Жаргаль”), які є присвяченими такій же проблемі. У творах романтиків чорношкірі втілюють суб'єктивні авторські уявлення, намагання довести – раби-негри є такими ж дітьми божими, як і білі. Тому у творах романтиків чорношкірі нерідко подаються у гранично ідеалізованому вигляді. Меріме, як усі реалісти говорить “гірку правду”. Він не ідеалізує мешканців Африки, показуючи, як торговельник рабами капітан Леду вимінює людей на пляшки й намисто. Чорношкірі вожді торгують власними підданими, тому що брязкітки, які їм пропонує Леду, для них є набагато ціннішими, ніж люди. Але картина сліпого і одночасно величного пориву невільників до свободи, безумовно є сповнена романтики. Картина божевільного корабля, захопленого неграми, який, як Летучій Голландець, стихійно носить океанськими просторами, надала, як і вся новела, натхнення Рембо на створення поезії “П'яний корабель”, в якій безглузде і безпорадне людство, п'яне від власних пристрастей, узагальнюється в образі безпритульного корабля. Романтичний і реалістичний плани зіштовхуються також в новелі “Кармен”, де Меріме реалістично осмислює суть бродячого народу циган і автохтонних басків і одночасно створює один із найромантичніших у світовій літературі образів – образ Кармен. В “Матео Фальконе” виняткова подія (вбивство батьком малолітнього сина) осмислюється з реалістично-історичних позицій. Віддалені від цивілізації корсиканці цінують честь роду набагато вище, ніж життя окремих людей. Реалістичне забарвлення творам Меріме надає і особлива манера розповіді – підкреслено об'єктивна, безособова, протилежна суб'єктивній, пристрастній манері романтиків. Меріме не тільки створює образну картину, він досліджує національний характер, звичаї, менталітет циган (“Кармен”), африканців (“Таманго”), росіян (“Здобуття редути”), досліджує досить холодно, пропускаючи життєвий матеріал через свою холоднувату, іронічну свідомість. Стиль Меріме не мириться із сентиментами, пристрасті навіть найпристранистіших своїх персонажів він ніколи не розписує докладно, віддаючи перевагу короткому жесту або вчинку. Особливу роль в композиції новел Меріме грає

оповідач. Він приходить із звичайного, цивілізованого світу і бачить картини, які є цілком протилежними тому, до чого він звик. Антитеза між раціональною і буденною свідомістю оповідача і стихійністю його персонажів привела Меріме до створення форми еліпсу. Еліпс передбачає наявність двох центрів, в новелах Меріме “Подвійна помилка”, “Душі чистилища”, “Венера Ільська”, “Коломба”, “Арсена Гійо”, “Кармен” ми бачимо два сюжетних центри, які створюють єдиний твір.

Меріме увійшов в історію світової культури не тільки як письменник, а і як історик (“Історія козацтва” та ін. твори), літературний критик, перекладач. Особливо цікавими для нас є його зв’язки із східнослов’янською культурою. Володіючи російською мовою, Меріме вивчав в оригіналі і перекладав твори Пушкіна, Гоголя, Тургенєва, популяризував російську і українську культуру у Франції.

Правдивість зображення місцевого колориту і справжнього іспанського характеру в новелі П. Меріме «Кармен»

ПЛАН

1. П. Меріме – засновник реалістичної новели у французькій літературі ХІХ ст.
2. Своєрідність композиції новели «Кармен».
3. Характеристика Кармен і Хосе.
4. Поєднання рис новели і роману.
5. Образ Кармен у світовому мистецтві.

Завдання для підготовчого періоду

1. Повторіть особливості жанру новели.
2. Простежте, як автор для вирішення теми використовує специфіку жанру новели (гостро драматичний сюжет, «перевернуту» ситуацію, динаміку в розвитку дії, особливу роль фіналу), як через портрет, мовну характеристику, деталі побуту, вчинки і рішення героїв уточнює характери героїв.

Література

Кімова Л. Образ сильної особистості в новелістиці Проспера Меріме. 10 кл. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2001. № 6. С 19–21.

Ревнивецва Є. Галерея психологічних портретів у новелі П.Меріме. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2005. №6. С. 20–21.

Порицький Л. Любляче серце. Життя Проспера Меріме. 7 кл. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2005. № 6. С 18–19.

Інструктивно-методичні матеріали

Проспер Меріме (1803–1870) народився 28 вересня 1803 р. в Парижі в багатій родині. Батько і мати були мистецькі обдарованими людьми. Саме від них хлопець перейняв аполітичність і зберігав її протягом усього життя. У своїй творчості майбутній письменник сконцентрував увагу на вивченні мистецтва, духовної культури, історії та літератури.

Після закінчення ліцею в 1819 р. Меріме за бажанням батька вступив на юридичний факультет Паризького університету. У вільний час Меріме подорожує рідною Францією, Іспанією. У 1834 р. був призначений інспектором історичних пам’яток. Протягом 40–50 рр. написав цілу низку історичних праць з історії Стародавнього Риму, Росії та України, літературно-критичних статей про іспанську та російську літератури, перекладав Пушкіна, Гоголя. У 1844 р. – обраний членом Французької академії наук. Після революції 1848 року

письменник відходить від літературної творчості і взагалі нічого не пише. За рік до смерті ним була опублікована новела «Локіс», як підсумок літературної діяльності новеліста. У світській літературі Меріме прославився як новеліст (хоча один роман таки був написаний («Хроніка царювання Карла IX»). У 1833 р. П.Меріме опублікував книгу «Мозаїка», яка містила короткі енергійні новели різного характеру:

- реалістичні («Матео Фальконе»);
- фантастичні («Федеріко»);
- психологічні («Етруська ваза»).

Але найбільш відомі і досконалі новели письменника були створені у період з 1834 по 1845 р. («Подвійна помилка», «Душа чистилища», «Кармен»).

За сюжетом новели П.Меріме – це яскраві оповіді, що зображують сильні характери, «цілеспрямованих людей». Серед них є новели, в яких змальовується сучасна Франція, але здебільшого дія відбувається в екзотичних країнах. (Корсика, Іспанія, Алжир, Литва). Використовує автор і барвисті старовинні легенди або містичні історії. Отже, новели Меріме на перший погляд – романтичні. Однак письменник підриває цей романтизм стриманим, точним, іронічним і навіть сухим стилем оповіді. Ще один улюблений прийом Меріме – введення оповідача, який є своєрідним «Я» новеліста. Об'єктивна і дещо іронічна розповідь оповідача є водночас коментарем, який ставить під сумнів вірогідність незвичайних подій.

Однією з найпопулярніших новел Проспера Меріме є «**Кармен**» (1845 р.), але задум її виник набагато раніше – ще під час подорожі Проспера Меріме до Іспанії 1830 року. Там він зустрів прототип жіночого образу – циганку Карменсіту. Перш ніж розпочати написання твору, письменник здійснив велику дослідницьку роботу вивчивши наукові праці про історію циган, їхню мову, щоб забезпечити правдивість того «місцевого колориту» і справжнього іспанського характеру, що зображено в новелі.

Людей сильних, незвичайних, яскравих, жагучих, таких, які далеко не завжди відповідали загальноприйнятому розумінню норм, Меріме знаходив і серед жіноцтва. Мотив жорстокої чарівності дістав свій подальший розвиток у новелі «**Кармен**». За жанром це реалістична психологічна новела.

Сюжет. Мандрівник-француз, фахівець з давньої історії зустрічає колишнього солдата, а тепер розбійника Хосе Маріго, який розповідає йому про свою пристрасть і ревності до циганки Кармен. Хосе, який був тоді єфрейтором і сподівався стати офіцером, уперше побачив вродливу циганку серед робітниць тютюнової фабрики і був зачарований її вульгарною, безсоромною і водночас демонічною красою. В наступному епізоді Хосе змушений супроводжувати Кармен до в'язниці, бо вона під час бійки різонула ножом хрест-навхрест обличчя їхньої робітниці. Кармен, скориставшись з того, що Хосе закохався в неї, втікає з-під варти. Натомість до в'язниці вже потрапляє Хосе. Його понижують у званні до простого солдата. Кармен і далі переслідує його, як зла доля. Хосе йде за нею, мов слухняна дитина, і стає рабом пристрасті. Кармен грається бідним чоловіком, а той страждає від ревностей. Кармен є причиною бійки між Хосе і поручиком його полку, а це означає, що військова кар'єра Хосе остаточно зіпсована. Він стає контрабандистом, але це не є запорукою вірності Кармен у коханні до Хосе. Вона безупинно дає підстави для ревностей Хосе, який дедалі більше палає пристрастю. Усе завершується трагічно. У Кармен з'являється новий коханець Лукас. Не маючи більше змоги стримувати свій гнів, досаду і біль, він вбиває її ножом та віддає себе в руки правосуддя.

Тема новели – зображення життєвої долі циган та людей контрабандистів. **Ідея** новели – засудження деяких негативних рис циганського народу, возвеличення винахідливості, сміливості та вміння вистояти в скрутних обставинах.

Проблематика:

кохання; матеріального блага та його впливу на людину; помсти; товаришкості; зради; честі і чесності; обов'язку; цінності людського життя.

На рівні сюжету – це типовий романтичний твір. Але в новелі головне не сюжет, а те, як він розробляється та викладається. Передусім немає нічого піднесеного в образі самої Кармен (вона не тільки гарна, у ній чимало непривабливих рис). Глибоко розкриває Меріме і образ чоловіка – жертви кохання. Тому стриманість, стилістична нейтральність початку й фіналу новели відтіняють пристрасну та напружену оповідь основних частин, змушують поставитись до них критичніше. Крім того, останній трактат, допомагає читачеві краще зрозуміти вплив на Кармен середовища й оточення.

Для образу Кармен характерне поєднання протилежностей: чарівності і жорстокості. На контрасті побудовані також характери Кармен і Хосе. Вони належать до народів з різною культурою, що дуже відрізняє їх одне від одного. Хосе – баск; а Кармен – циганка. Тут зіткнулися дві народності, відповідно, два погляди на світ. Меріме прагне типізувати психологію своїх персонажів, розглядати вчинки сильних вольових особистостей крізь призму часу й національної належності.

Кармен і Хосе по-різному ставилися до кохання, що поєднувало їх обох. Для Хосе кохання – це щось постійне, незмінне, на все життя. Заради кохання він пішов її дорогою, став контрабандистом – тільки б завжди бути поряд з нею. Прояви волелюбної натури і вільного духу Кармен позначилися не тільки на її повсякденному поведженні, на характері її дій, загалом на способі життя, а й на її уявленнях про кохання. Кармен не бачила в цьому прекрасному почутті чогось постійного, такого, що могло б заволодіти серцем назавжди. Це почуття виникло у неї імпульсивно, спонтанно, було не тривалим і могло також раптово зникнути, як і виникло.

Кармен уміла твердо обстоювати своє право бути вільною, самостійно вирішувати свої життєві проблеми, поводитися так, як самій подобається. Вона зовсім не сприймала чийось втручань у свої особисті справи, не любила, щоб хтось нею командував. Та ця жінка – не тільки волелюбна, рішуча, тверда. Вона ще й горда, її гордість така, що викликає повагу до свого носія, прикрашає людину, личить їй. Гордість Кармен дуже добре доповнює її зовнішні риси, дивовижним чином підсилює її вродливість.

Особливості новели:

1. Розповідь ведеться від імені оповідача.
2. Використаний прийом оповідання в оповіданні – обрамлення.
3. Подано детальну характеристику і опис циганського народу.
4. Введена велика кількість слів іспанського та циганського походження і подана їх етимологія.
5. Героїня – внутрішньо вільна, сильна, але лякає своєю жорстокістю, упертістю.

Художні особливості новел П.Меріме.

1. У центрі уваги – внутрішній світ, показ внутрішньої боротьби;
2. Поєднання психологізму та ідейності;
3. Прийом «мовчання», про важливі події, описані в новелі;

4. Скупість описів (особливо природи);
 5. Використання деталі, яка замінює просторово-описові характеристики;
 6. Герої з яскравими характеристиками, сильними почуттями;
 7. Характери та психологія людей постають як результат певної епохи і національної належності та умов виховання;
 8. Автор малює образи через їхні вчинки, дії, не висловлюючи свої оцінки;
- Еліпсна (двоцентрова) концепція новели

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Реалізм – характеристика стилю. Історія розвитку реалізму в ХІХ ст..
2. Порівняйте концепцію героя в реалізмі і романтизмі.
3. Розкрийте вплив суспільства на формування характеру людини в реалізмі.
4. У чому полягає специфіка французького реалізму? Назвіть його видатних представників.
5. П.Меріме – життєвий і творчий шлях.
- 6.Цілісний аналіз новели «Кармен».

Тема 2

Анрі-Марі Бейль (Стендаль)

”Жив, любив, страждав”, - написано на надмогильному пам’ятнику Анрі-Марі Бейля, який творив під псевдонімом Стендаль. Із 1800 до 1812 він служив сублейтенантом в армії Наполеона. Разом і іншими “орлами” пройшов Італію, Берлін, Відень, Москву. Після падіння Наполеона не зміг жити у Франції епохи Реставрації і поїхав до Італії, де брав участь у боротьбі карбонаріїв, товаришував із Байроном, у 1821 р. повернувся до Франції, а після перемоги республіканців, у 1831 р. отримав посаду італійського консула і до кінця життя мешкав в Італії, яка приваблювала його набагато більше, ніж Франція.

Вже перші кроки Бейля-письменника (“Життєпис Гайдна, Моцарта і Метастазіо” (1814), “Історія живопису Італії” (1817) “Рим, Неаполь, Флоренція” (1817), “Прогулянки Римом” (1829), демонструють особливості його творчої особистості. Його цікавить суспільство і неординарна особистість на фоні суспільства. Стендаль мав цікаву особливість стилю: розповідаючи про усе, руйнуючи пристрасті, він завжди звертається до максимально холодного, точного, синтаксично правильного мовлення, створюючи таким чином дивний ефект поєднання бурного темпераменту і холодного аналізу. (Письменник згадував, що перед тим, як сісти за роботу, він читав карний кодекс, щоб максимально налаштувати себе на “холодний стиль”). Тому твори Стендаля не захоплюють, вони вимагають детального, навіть дисциплінованого читання.

Стендаль вважав себе романтиком, і його творчість є реалізмом, тісно пов’язаним із романтизмом. Колись революційна Франція відштовхувала його. Він не бачив там справжніх характерів, а бачив анемічних, застиглих у сліпій покорі істот. Тому і вчинив “романтичну втечу” до Італії, яка відставала від Франції у плані соціально-економічного розвитку, але зберігала характери, нехай протирічні, жорстокі, але живі. Той, хто на початку життя зіткнувся з колосальним вибухом французької революції і наполеонівських походів, не міг примиритися із буденністю. Його приваблювали величні особистості Наполеона, пап і князів часів Ренесансу. Їх, безумовно, не можна вважати моральними взірцями: Наполеон знищив своїх колишніх товаришів по боротьбі за ідеали свободи, коли вони занурились у кровопролиття, і призначив себе імператором Франції. І Стендаль засудив його. Але на фоні нікчемних Бурбонів, які повернулися до влади за часи Реставрації, постать “маленького капрала” виглядала величною, і Стендаль цінував у ньому не самодержця, а республіканського генерала. В Бонапарті, також, як і в характерах часів Ренесансу, йому імпонувала пристрасть, яку Стендаль-письменник цінував вище за все.

Трактат “Расін і Шекспір” (1825) став настільною книгою для багатьох письменників ХІХ ст. Осмисляючи шлях розвитку французької літератури, Стендаль нібито включається у суперечку між “старими” й “новими” і пропонує Франції шекспірівський шлях розвитку. Класицизм, корифеєм якого вважався Расін, Стендаль називає “мистецтвом прадідів» і протиставить йому шекспірівську спрямованість на живе, реальне життя, на неповторність певного історичного відрізка, який проживає нація.

Роман “Арманс, або Сцени із життя паризького салону 1827 р.” (1827) можна вважати твором романтизму. Він не мав успіху. Але точна посилка на час і місце є симптоматичною. “Арманс” можна вважати пробою пера, підготовкою до епохального полотна “Червоного і Чорного”.

Роман “Червоне і Чорне” (1831) народився від газетної хроніки про карний злочин. Цікаво, що злочинів, подібних тому, що скоїв Жульєн Сорель, у Франції періоду Реставрації

відбулося декілька. Хлопці (збереглися імена Берте, Лаффарга) заради кар'єри і місця у суспільстві йшли на вбивство, на зраду, на обман, і це були не жалюгідні, а досить сильні особистості. Суди над злочинцями широко висвітлювала преса і часто інтепретувала їх як типовий приклад низької моралі плебеїв, які, мовляв, народжуються із прихильністю до злочинної діяльності. Республіканця і наполеонівського солдата, який писав під псевдонімом "барон де Стендаль, кавалерійський офіцер", глибоко обурювали подібні тлумачення, і він створив роман, в центр якого поставив простолюдина із гарячою кров'ю (Червоне), який народився в епоху, коли старі форми життя знову повернулися на арену, в мертвий сезон епохи Реставрації (Чорне). Стендаль підняв "досить буденний карний злочин на рівень історико-філософського дослідження суспільного устрою на початку XIX ст." Судову хроніку Стендаль перетворив на "хроніку XIX ст.", показав провінційні Вер'єр і Безансон, аристократичний Париж через їхніх типових представників, а ланкою, яка пов'язує між собою окремі картини суспільства став Жюльєн Сорель та його доля. Вся суть Франції епохи Реставрації втілюється в його короткому житті. Трагедія життя Сореля полягає в тому, що він народився не у свій час. І тут можна згадати концепцію людини, яка існувала в творчості Ж.-Ж. Руссо і відобразилась у його "Сповіді". Згідно із поглядами Руссо (а для республіканця Стендаля Руссо був величезним авторитетом) людина народжується із певним духовним ядром, яке надається від Бога і складає безсмертну душу. Ядро не змінюється, ані за життя однієї людини, ані за життя всіх тих людей, які стають його носіями протягом розвитку історії. А от оболонка ядра змінюється постійно, залежно від обставин, у яких опиняються люди. Концепція Руссо яскраво підтверджується романом Стендаля. Якби Жюльєн народився в епоху Наполеона, він міг би стати генералом або пером Франції, завдяки природному таланту і хоробрості. Але він народився в епоху Реставрації, яка перехресує усі його природні здібності і прирікає його на залежне існування через плебейське походження. Тому і кипить кров Сореля, тому і ховає він під матрацом портрет Наполеона, за який його можуть вигнати із роялістського дому Реналів. Схильність Сореля до ризику взагалі не може не викликати поваги. Ця людина не знає страху. Але на що спрямована сила його характеру? На те, щоб вабити і зачаровувати жінок. І якщо роман з мадам де Реналь виникає спочатку через честолубство хлопця-простолюдина, якому приємно закохати в себе даму із суспільства, перед яким його родичі повинні ламати капелюхи, то роман з Матильдою де ля Моль є вже справжньою грою із долею. Шлюб з Матильдою міг би надати Сорелю усе: можливість увійти у вище середовище, кар'єру, гроші. І читача захоплює ця смертельна гра двох сильних і талановитих особистостей, які не люблять одне одного, але голови згодні віддати за перемогу одне над іншим. Спочатку Сорель може здаватися справжнім кар'єристом: він прагне грошей, слави, страждає він прихованого, але розриваючого його із середини гонору. Але ми, знаючи, завдяки Стендалю, про все що відбувається в його душі, чомусь поважаємо його. Чому? Тому що у Жюльєні не має холодного розрахунку, тому що всі його вчинки говорять про гарячу душу, тому що він людина пристрасті. Він бажав закохати у себе мадам де Реналь, то й сам закохався, він мріяв використати Матильду, але їхні відносини переросли у справжній двобій двох гордих душ, двобій двох індивідуальностей. Саме пристрасть і жива кров згубили Жюльєна, тому що народився він в епоху, яку автор оцінює як епоху, коли добре може існувати тільки труп на кладовищі. Промова Сореля під час суду є одночасно і кульмінацією і розв'язкою роману. Він в цей час схожий на лицаря, який тривалий час штурмував фортецю, а коли перемогу було вже майже досягнуто, повернувся і пішов із думкою: "а навіщо мені ця фортеця потрібна?" Коротке життя Сореля пройшло в полюванні за щастям, яке він розумів як реалізацію своїх

честолюбних комплексів. Але коли Матильда зробила усе, щоб врятувати його, коли “такому принадному юнаку”, портрети якого продають на вулицях у вигляді вітанок, потрібно просто сидіти, мовчати і чекати оплесків і ридання експансивних жінок під час його звільнення у залі суду (який не випадково відбувається у театрі), він неочікувано просить слова і говорить правду. Про те, що він є сином теслі із села, про те, що сільський священник із благодійних цілей допоміг йому здобути гарну освіту, про те, як він зрозумів, що якою б не була освіта, без зв'язків у післяреволюційної Франції ніяк не пробитися. Він не виправдовується. Йому смішно те, що його збираються помилувати. “Я посягнув на життя жінки, яка заслуговує тільки поваги. Я задалегідь обдумав мій злочин і намагався вчинити його”, - кидає Сорель у зал, і тим самим сам собі підписує смертний вирок. Він сміливо йде назустріч долі, іронізує на лавці підсудних над суспільством, до якого належать присяжні (“суспільство, яке називають вищим”), він знімає маску, повертається до своєї природи. Він сам відправив себе на гільотину, розірвавши зв'язки із суспільством, яке намагається його судити. Епіграф, який письменник надав роману про долю Сореля (“Правда, гірка правда”) узято із останньої промови республіканця Дантона у Конвенті, після якої його було засуджено на смерть. Але Сореля не слід повністю ототожнювати із діячами Великої Французької революції, так само, як маркіза де ля Моля не слід ототожнювати із силами реакції. Кожен із них: і Жул'єн, і маркіз, і мадам де Реналь, і старий янсеніст абат Пірар, виступають неповторними, сповненими протиріч особистостями. Особливо цікавим є характер Матильди де ля Моль, який називають “італійським” і порівнюють із цілою низкою “італійських характерів”, яка існує в творчості Стендаля. Тут можна згадати героїню новели “Ваніна Ваніні” (1829), а також героїв “Скрині й привида” (1830), “Любовного напою” (1830) та ін. “Італійський характер” не можна вважати моральним. Його носії мають бурхливий, нерозсудливий характер, який може штовхнути навіть і на злочин. Але “італійський характер” є саме характером, який цікаво сприймати і який протистоїть облудництву та анемії почуттів.

У 1834–1836 рр. Стендаль створює роман “Люс'єн Левен” (“Червоне і біле”). Люс'єн – характер частково автобіографічний. Він у багатьох моментах повторює вчинки Анрі Бейля під час влади Наполеона у Франції. Так само, як колись Бейль, Левен спостерігає Францію “на видиханні” революції, коли красиві ідеї перетворюються на бажання побільш урвати від республіканського пирога. Використання мотиву “роману дороги” надає автору можливість показати широку панораму суспільства часів Липневої Монархії. Стендаль не дописав цей твір до кінця з невідомих причин.

У 1839 р. виходить у світ роман “Пармський монастир”, дія якого проходить у Ломбардії (Північна Італія) у 1796 р., під час наполеонівських походів. “Монастир” прославився як друге велике творіння Стендаля і як твір, у якому вперше в історії світової літератури війну було вперше показано із суто реалістичних позицій. Л.Толстой, автор “Севастопольських оповідань”, “Війни і миру”, “Хаджі Мурата”, говорив: “Я більш, ніж хто-небудь інший, багато чим зобов'язаний Стендалю. Він навчив мене розуміти війну. Хто до нього описав війну такою, якою вона є насправді?”. Е.Хемінгуей теж бачив війну і теж показав її у своїх антивоєнних романах як брудну і важку буденність, яка знищує все живе, і він сказав про автора “Пармського монастиря” так: “Стендаль бачив війну, і Наполеон вчив його писати. Він учив тоді всіх, але більше ніхто не навчився”.

Показ трагедії сучасної людини у побутовому злочині за романом Фредеріка Стендаля «Червоне і чорне»

ПЛАН

1. Історія написання роману.

2. Символічний зміст назви твору. Проблематика твору.
3. Життєві істини Жульєна Сореля та їхній вплив на формування характеру героя.
4. Художній метод Стендаля.

Завдання для підготовчого періоду

1. Поясніть, як ви розумієте епіграф «Правда, гірка правда».
2. Подумайте, яку мету переслідує автор, використовуючи в романі «Червоне і чорне» мову символів?
3. Поясніть, як ви розумієте вислів «людина 93 року».
4. Який зміст вкладає Жульєн Сорель у поняття «прокласти дорогу» на різних етапах свого просування по соціальній драбині.

Література

1. *Овруцька ІМ.* Стендаль. Життя і творчість. К., 1983.
2. *Султанов Ю.І.* Перший і останній крок Жюльєна Сореля на шляху до духовного відродження. // Всесвітня література та культура в середніх навчальних закладах України. 2003. №7. С 16–21.
3. *Удовиченко ЛМ.* Осягнути глибину новаторства «майстра літератури ідей» (Підсумковий урок-дослідження за романом Стендаля «Червоне і чорне») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2005. № 7. С. 49–52.
4. *Ратушняк ОМ.* Подорож у світ людської психіки (Матеріал до уроку за романом Стендаля «Червоне і чорне») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2002. № 8. С 48–51.
5. *Тур В.* «Червоне і чорне»: композиція і символіка соціально-психологічного аналізу // Зарубіжна література. 2004. №31. С 23–24.
6. *Султанов Ю.І.* Перший і останній крок Ж.Сореля на шляху до духовного відродження // Всесвітня література та культура в середніх навчальних закладах України. 2003. №7. С 16–20.
7. *Мухін В.О., Кубар ГМ.* Стендаль «Червоне і чорне»: у пошуках методичних варіантів // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2003. № 9. С. 47–54.
8. *Піотровські Д.* Формула Сореля // Зарубіжна література. 2001. № 24. С. 7.10.
9. *Стамат К.* Ідея наполеонізму в літературі і сучасному житті. (Роздуми над романами «Червоне і чорне» Стендаля та «Злочин і кара» Достоєвського) 10 кл. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2004. № 9. С. 46–48.
11. *Гаврилко Л.* Композиція роману Ф.Стендаля «Червоне і чорне», символіка назви, роль епіграфів // Зарубіжна література. 2005. № 34.

Інструктивно-методичні матеріали

Реалістичний напрям у французькій літературі став домінуючим у 1830—1840 рр. Правдивого і всебічного зображення дійсності реалісти досягали через створення узагальнених типових характерів у типових обставинах. Проза життя стає головною темою реалістичного твору. На перший план виходять прозові жанри, чільне місце посідає роман. Реалісти не цураються історичного роману, але в основному тематика їхніх творів — сьогоденне життя суспільства. Показовими у цьому плані є підзаголовки до романів Стендаля («Хроніка XIX століття») та Флобера («Провінційні звичаї»), що свідчить про їх соціальний характер. Демократизація героя — характерна ознака реалістичного роману. Посилюється

увага до внутрішнього світу людини. Аналіз і самоаналіз стають обов'язковими ознаками реалістичного психологічного роману.

Одночасно розвивається соціально-побутовий роман. Письменники-реалісти відходять від властивої романтикам однолінійності в зображенні героя, показують суперечливість людської особистості, хоча іноді персонажі наділяються однією домінуючою рисою чи пристрастю, що вступає в конфлікт із дійсністю. Щоб змалювати характери реально, герой наділяється крім позитивних і негативними рисами. Досконала людина як літературний герой неможлива в естетиці реалізму. З цього приводу Стендаль говорив про «смерть героя».

Основоположником реалізму у французькій літературі вважають Стендаля, хоча сам він називав себе романтиком, а його творча манера позначена поєднанням елементів романтизму і реалізму. Тематами своїх романів Стендаль обрав життя Франції періоду Реставрації («Червоне і чорне»).

У 1827 році суд Гренобля розглядав справу, що викликала багато галасу. Молодий чоловік Антуан Берте був звинувачений у вбивстві, чого він, однак, не заперечував. Ось коротко історія цієї молодого людини.

Син сільського коваля, він був вихований місцевим священиком. Коли юнакові виповнилося 19 років, цей священик призначив його вихователем до заможної родини Мішу де Латур. Сам пан Мішу був промисловцем. Його дружині було років 36. Що насправді відбулося у цьому будинку, ніхто достеменно не знає. Без сумнівів одне: юний Берте залицявся до пані Мішу. Чи поступилася вона його домаганням? Ця обставина в процесі слідства не була остаточно з'ясована. Так чи інакше, молодому чоловікові довелося залишити цей дім. Минуло кілька місяців, і старому священикові, який виховав Антуана, вдалося влаштувати його на навчання до семінарії. Юнак пробував там недовго і був виключений через мотиви, які також залишилися нез'ясованими. Тоді він влаштувався вихователем до аристократичної родини Кордон, проте через рік або два був вигнаний і з цього будинку, тому що цього разу почав залицятися до доньки господаря, мадемуазель де Кордон. Він намагається знайти собі інше місце, але даремно; зазнаючи гонінь, він, врешті-решт, приходить до висновку (правильному чи помилковому), що йому скрізь відмовляють через те, що пані Мішу з почуття помсти або з ревнощів переслідує його та робить наклепи. Берте не зможе заробити собі на прожиття, він дуже нещасний. Одного разу він приймає несподіване рішення: недільного ранку відправляється до церкви маленького містечка, в якому проживає пані Мішу; під час обідньої служби, у момент піднесення святих дарів, коли пані Мішу опускає голову, він вистрелив у неї з пістолету. Вона впала, і Берте намагався застрелитися сам. Він упав, обливаючись кров'ю. Його віднесли, привели до тями. Пані Мішу не померла. Залишився живим і Берте; його віддали під суд. Уявіть собі це незвичайне засідання суду присяжних; на лаві підсудних сидить молода людина у чорній сукні семінариста, голова його обмотана білими бинтами, тому що рана ще не загоїлася остаточно; генеральний прокурор називає його чудовиськом, а він у відповідь на всі запитання прокурора повторює:

– Вбийте мене, засудіть мене до смерті, ні про що більше я не прошу!

Адвокат підтримує слова свого підзахисного:

– Якщо б я міг зарадити його мольбам, я не виступав тут на його захист. Він не хоче жити. Навіщо йому життя, якщо він втратив честь? Він уже майже не живе, він власноруч засудив себе до смерті. Своїм вироком ви тільки допоможете йому звільнитися від невимовного існування.

Сам Берте писав генеральному прокурору:

«Пане прокурор, я хотів би, щоб мене сьогодні засудили, а післязавтра стратили. Смерть — найсолодше пробачення, яке я можу отримати. Я запевняю вас, що я її зовсім не боюсь. Мене вже змусили достатньо ненавидіти життя, і я не хочу, щоб тривалий судовий процес зробив її для мене ще більш відразливою. Дозвольте мені іноді виходити на двір, і я обіцяю не розкривати там рота».

Такою є історія, яка обійшла у 1827 році всі газети Франції, зокрема газети департаменту Ізер. Стендаль прочитав цю історію; вона зацікавила письменника через велику кількість обставин: перш за все тому, що цей судовий процес — майже готовий роман про молоду людину, що поступово набуває життєвого досвіду. Крім того, молоді люди подібного типу здавна захоплювали Стендаля та привертали його увагу.

Починаючи з 1827 року Стендаль розмірковує над долею цього юнака, проте поки що не приступає до роботи над книгою: писати її він розпочне лише у 1829 році. У роки Реставрації письменник, без сумніву, не міг її опублікувати; революція 1830 року вселила в нього сили, і у 1831 році він уже може представити роман на розгляд широкого загалу.

Роман «Червоне і чорне» — роман-дослідження, спрямований проти тиранії, державної влади, релігії, привілеїв від народження, кастовості, багатства. У центрі — конфлікт талановитої особистості з дворянсько-буржуазним суспільством. Твір побудований у традиціях роману «єдиного героя», але це аніскільки не заважає Стендалю надати широку картину соціального життя. Будучи соціально-психологічним романом, він зберігає риси роману виховання: чітко окреслену фігуру головного героя, який пізнає світ.

Тема: життя Франції періоду Реставрації.

Жанр: соціально-психологічний роман.

Конфлікт: талановита особистість — буржуазне суспільство, розум — почуття.

Проблеми: кар'єра плебея у дворянсько-буржуазному суспільстві, моральна капітуляція, ціною якої подібна кар'єра мусить бути оплачена.

Композиція: Роман «одного героя», зосереджений не стільки на подіях, скільки на переживаннях.

Символічність назви: революція (червоне) — реакція (чорне); любов — ненависть, життя — смерть, краса — потворність.

Основними композиційними прийомами цього твору є контраст (у назві, системі образів, характері головного героя, його пориваннях та дійсності) та градація, яка дозволяє крок за кроком панорамно відтворити життя Франції від провінційного містечка до столиці, від дрібного міщанина до аристократа, показати, як честолюбство завойовує провідні позиції в душі героя і як він приходить до розуміння хибності обраного шляху. Психологізм Стендаля побудований на конфлікті почуттів і розуму, боротьбі між ними. У Сорелі наче з'єдналися дві особи: одна — діє, а інша за нею спостерігає. Подібний самоаналіз — характерний атрибут реалістичного роману. Стендаль використовує психологічний портрет як один із засобів характеристики героя. «Великі чорні очі» Сореля «виблискують думкою», «його надзвичайно бліде й задумливе обличчя викликало в батька передчуття, що син його недовго протягне на цьому світі».

Сюжет роману складає напружене духовне життя героя у його складних взаєминах із суспільством, таємна «війна» за право реалізувати себе. Композиція зосереджується не стільки на подіях, скільки на переживаннях. Ритм оповіді нерівний: повільна течія аналітико-

психологічних уривків поєднується зі скупими описами, потім – швидкі вузлові та поворотні моменти, які вводять у річище неквапливих спостережень за найменшими відтінками пристрастей серця. Внутрішній монолог переходить у невласне-пряму мову, афористичний діалог – у детальне авторське коментування. Стендалів простий стиль тримає у постійній напрузі.

Головний герой роману – Жульєн Сорель – від народження плебей, син плебея-ремесника, який дуже рветься із дому свого батька та свого соціального положення у вище суспільство. Усі домашні його ненавидять, і він зненавидів своїх братів і батька; у недільних іграх на міській площі він опиняється завжди побитим. Проте за останній рік його красиве обличчя стало притягувати співчуття юних дівчат. У безрадісному дитинстві Жульєна, у його природній антипатії до патологічної жадоби батька Сореля вбачав Стендаль джерела того світлого, щедро обдарованого природою чудовими здібностями.

Ідеалом для Жульєна став Наполеон, його стрімке сходження до влади. Він також мріє дуже швидко зробити блискучу кар'єру, про яку вже давно думає. Вихователь Жульєна, штаб-лікар і старий бонапартист, передав юнакові дух Французької революції. Жульєн бере свій кодекс честі з минулого. Але у часи Реставрації «людині 93-го року» немає місця. Світ змінився, і успіху в ньому неможливо досягти розумом, наполегливістю чи доблестю. Єдина можливість зайняти місце за здібностями – стати священиком. Поставлений перед вибором – безвість чи самоствердження – юнак починає таємну війну із суспільством. Хитрощі і лицемірство стають його зброєю. Жульєн усе підпорядковує поставленій меті: пристосовується до міщанських смаків, удає із себе святошу, приховує думки. Бідний юнак стає честолюбцем тільки тому, що його піднесеність натури заставляє його прагнути до таких радощів, які коштують грошей. Зневажаючи вище суспільство, він мусить жити за його законами. Натура його роздвоєна: честолюбство і щирість почуттів співіснують, почергово беручи верх одне над одним. Честолюбство Сореля є захистом від принижень, набутих, а не справжнім почуттям, поведінкою людини, поставленої класовою належністю в нерівні умови життя. До честі його свідчить те, що Жульєн майже ніколи не чинить низького й непорядного, підступного й віроломного, не зраджує довіри чи дружби.

СВІТОВІДЧУТТЯ ГЕРОЯ

Гордість, різкість, твердість, розсудливість, аналітичний розум – різновид зброї, за допомогою якої Жульєн прокладає шлях

Сором'язливість, нерішучість, запальність, пристрасна чутливість, що породжує мету: вибитися в люди, самоствердитися

Перемагає мрійник:

Сорель повертається до своєї колишньої суті і знаходить щастя

Роздвоєність, нездатність повністю задавити в собі природну чесність і є причиною того, що повного перетворення на самозакоханого егоїста не відбулося. Прозріння і відмова від омани, яка здавалася правдою життя, приходять у в'язниці після пострілу в пані де Реналь.

Жульєн хотів довести суспільству, що такі як він заслуговують на кращу долю. Але зміст роману не можна зводити лише до історії кар'єриста, який рветься до багатства і слави. Бунт Сореля – це й спроба скинути соціальні й моральні кайдани, які зводять плебея до животіння. І він правий, коли, підсумовуючи своє життя, у заключному слові на суді визначає винесений йому смертний вирок як класову помсту власників.

У в'язниці герой зрозумів марність пройденого шляху. Щастя йому принесла зовсім не кар'єра, а жінка, в яку він стріляв, спілкування з другом Фуке. Сорель свідомо відмовляється від помилування чи втечі, щоб уже відкрито кинути виклик у вічі суспільству. Роман «Червоне і чорне» – це не просто історія краху надій на щастя і служіння реальній справі, а трагедія героїчного характеру, який не зміг себе проявити по-справжньому в затхлій атмосфері Реставрації і обрав смерть як єдиний засіб зберегти чистоту душі. Це трагедія приреченого на поразку самотнього бунту непересічної особистості проти несправедливого суспільного устрою.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Біографія і творчість Фредеріка Стендаля.
2. Цілісний аналіз роману «Червоне і чорне»: історія створення, сюжет, композиція, проблематика, система образів.
3. Назвіть три міста, зображення життя у яких дало змогу Стендалю створити панорамну картину Франції XIX ст.
4. Назвіть героїв роману – типових представників старої аристократії, нової буржуазії, вищого світу та духовенства.
5. Визначте етапи життя Жульєна Сореля на шляху, як він вважав, до визнання.
6. Доведіть або заперечте, що Жюльєн Сорель є романтичним героєм роману Стендаля.
7. Проаналізуйте причини трагедії Жульєна Сореля, зображеної у романі Стендаля «Червоне і чорне».
8. Проаналізуйте жіночі образи у романі «Червоне і чорне». Порівняйте, як ставились до кохання пані де Реналь і Матильда де Ла-Моль.
9. Прокоментуйте слова письменника: «Я – спостерігач людського серця».
10. Поясніть, чому своє життя у в'язниці Жюльєн Сорель називає ідеальним.
11. Поясніть, як ви розумієте назву роману Стендаля.

Творче завдання. Напишіть твір-роздум на тему: «Червоне і чорне у житті Жульєна Сореля. Чи справедливо був засуджений Жюльєн?».

Тема 3

Оноре де Бальзак (справжнє прізвище Бальса) почав писати трохи пізніше за Стендаля. Він почав писати романи заради заробітку, покинувши нудну роботу в адвокатській конторі. І дуже швидко здивував світ абсолютною зрілістю свого стилю. “Останній шуан, або Бретань у 1800 р.” (1829) і “Сцени приватного життя” (1830) навіть викликали думку: після цих творів Бальзак вже більше не ріс як художник, а просто випускав у світ один твір за іншим, за два тижні створюючи черговий роман. Як би там не було, “Останній шуан” – перший твір Бальзака, підписаний його справжнім ім’ям, вбирає в себе всі складові творчості письменника, який почав як автор суто комерційних романів про вампірів (“Бірагська спадкоємиця”, “Арденський вікарій”, “Столітній старець”) і раптом вирішив створити серйозний роман. В учителів собі Бальзак обрав Скотта і Купера. У Скотта його приваблював історичний підхід до життя, але не задовольняли тьмяність і схематизм характерів. Молодий письменник вирішує піти у своїй творчості шляхом Скотта, але показувати читачам не стільки моральний взірєць у душі власного етичного ідеалу (як це робив Скотт), а живописати пристрасть, без якої не існує по-справжньому геніального творіння. Взагалі, ставлення до пристрасті у Бальзака було протирічним: “вбивство пристрастей означало б вбивство суспільства”, - говорив він; і додавав: “пристрасть є крайністю, вона є злом”. Тобто Бальзак в повній мірі усвідомлював гріховність своїх персонажів, але і не думав відмовлятися від художнього аналізу гріху, який його дуже цікавив і, практично, складав основу його творчості. Романтик Мюссе говорив про свою націленість на вивчення зла. І в тому, як Бальзак цікавиться людськими пороками, безумовно, відчувається певна доля романтичного мислення, яке було притаманне великому реалісту завжди. Але людський порок Бальзак, на відміну від романтиків, розумів не як зло онтологічне, а як породження певної історичної епохи, певного відрізка існування країни, суспільства. Тобто порок для Бальзака є явищем набагато більш реальнішим і зрозумілішим, ніж для романтиків. Світ романів Бальзака несе в собі чітку визначеність матеріального світу. Приватне життя є дуже тісно пов’язаним із життям офіційним, тому що великі політичні рішення не з неба спускаються, а осмислюються і обговорюються у вітальнях і нотаріальних конторах, в будуарах співачок, стикаються із особистими і сімейними відносинами. Соціум є дослідженим в романах Бальзака настільки детально, що навіть сучасні економісти та соціологи вивчають стан суспільства за його романами. Бальзак показував взаємодію між людьми не на фоні Бога, як це робив Шекспір, він показував взаємодію між людьми на фоні економічних відносин. Суспільство в нього виступає у вигляді живої істоти, єдиного живого організму. Ця істота постійно рухається, змінюється, як античний Протей, але суть її залишається незмінною: сильніші поїдають слабших. Звідси й парадоксальність політичних поглядів Бальзака: глобальний реаліст ніколи не приховував своїх роялістських симпатій і іронізував над революційними ідеалами. В нарисі “Дві зустрічі за один рік” (1831) Бальзак нешанобливо відгукнувся на революцію 1830 р. і на її досягнення: “Після бійки настає перемога, після перемоги настає розподіл; і тоді переможців виявляється набагато більше ніж тих, кого бачили на барикадах”. Подібне ставлення до людей взагалі є характерним для письменника, який вивчав людство так, як біологи вивчають тваринний світ.

Однією із найсерйозніших пристрастей Бальзака, починаючи з дитячих років, була філософія. У шкільному віці він трохи не збожеволів, коли у католицькому пансіоні познайомився із старовинною монастирською бібліотекою. Він не почав серйозну

письменницьку працю, поки не простудіював праці всіх більш-менш видатних філософів старих і нових часів. Тому і виникли “Філософські етюди” (1830–1837), які можна вважати не тільки художніми творами, а і досить серйозними філософськими працями. До “Філософських етюдів” належить і роман “Шагренева шкіра”, фантастичний і одночасно глибоко реалістичний. Фантастика, взагалі, є явищем характерним для “Філософських етюдів”. Вона грає роль *deus ex machine*, тобто виконує функцію центральної сюжетної посилки. Як, наприклад, шматок давньої, напівзруйнованої шкіри, яка випадково дістається бідному студенту Валантену в лавці антиквара. Вкритий давніми письменами шматок шагрени виконує всі бажання свого володаря, але при цьому стискається і тим самим скорочує життя “щасливчика”. “Шагренева шкіра”, як і багато інших романів Бальзака, є присвяченою темі “втрачених ілюзій”. Усі бажання Рафаеля було виконано. Він міг купити все: жінок, коштовні речі, вишукане оточення, він не мав тільки природного життя, природної молодості, природного кохання, і тому не мав сенсу жити. Коли Рафаель знає, що став спадкоємцем шести мільйонів, і бачить, що шагренева шкіра знову поменшала, прискорюючи його старість і смерть, Бальзак відмічає: “Світ належав йому, він міг все – і не хотів вже нічого”. “Втраченими ілюзіями” можна вважати і пошуки штучного алмазу, в жертву яким Вальтасар Клаас приносить власну дружину і дітей (“Пошуки Абсолюту”), і створення супер-витвору мистецтва, яке набуває значення маніакальної пристрасті для художника Френхофера і втілюється у “хаотичному поєднанні мазків”.

Бальзак говорив, що дядя Тобі із роману Л.Стерна “Тристрам Шенді” став для нього взірцем того, як потрібно ліпити характер. Дядя Тобі був диваком, в нього був “коник” – він не хотів одружуватися. Характери бальзаківських героїв – Гранде (“Євгенія Гранде”), Гобсек (“Гобсек”), Горіо (“Батько Горіо”) побудовані за принципом “коника”. У Гранде таким коником (або манією) є накопичення грошей і коштовностей, у Гобсека – збагачення власних банкових рахунків, в батька Горіо – батьківство, служіння дочкам, які вимагають все більше грошей.

Бальзак охарактеризував повість “Євгенія Гранде” як буржуазну трагедію “без отрути, без кінжалу, без пролиття крові, але для діючих осіб більш жорстоку, ніж всі драми, які відбувалися в знаменитому роді Атридів”. Влади грошей Бальзак боявся більше, ніж владу феодалів. На королівство він дивився, як на єдину сім’ю, в якій король є батьком, і де існує природний стан речей. Що до правління банкірів, яке почалося після революції 1830 р., то тут Бальзак побачив серйозну загрозу для усього живого на землі, тому що відчув залізну і холодну руку грошових інтересів. А владу грошей, яку він викривав постійно, Бальзак ототожнював із владою диявола і протиставив її владі Бога, природному ходу речей. І тут з Бальзаком важко не погодитися. Хоча погляди Бальзака на суспільство, які він висловлював в статтях і листах, не завжди можна сприймати серйозно. Адже він вважав, що людство є своєрідною фауною, із своїми породами, видами та підвидами. Тому і цінував аристократів як представників кращої породи, яка нібито вивелась на основу культивування духовності, яка нехтує користю і нищим розрахунком. Бальзак в пресі підтримував нікчемних Бурбонів як “менше зло” і пропагандував елітарну державу, в якій сословні привілеї будуть недоторканими, а виборче право буде розповсюджуватися тільки на тих, хто має гроші, розум і талант. Бальзак, навіть, виправдовував кріпацтво, яке бачив в Україні, і яким захоплювався. Погляди Стендаля, який цінував культуру аристократів тільки на рівні естетики, виглядають у цьому випадку набагато більш справедливими.

Бальзак не сприймав ніяких революційних виступів. Під час революції 1830 р. він не перервав відпочинку у провінції і не поїхав до Парижа. В романі “Селяни”, висловлюючи

співчуття до тих, хто є “великим через своє важке життя”, Бальзак говорить про революціонерів: “Ми поетизували злочинців, ми милувалися катами, і ми майже створили кумира з пролетаря!” Але не випадково говорять: реалізм Бальзака виявився розумнішим за самого Бальзака. Мудрим є той, хто оцінює людину не згідно з її політичними поглядами, а згідно з її моральними якостями. І в творах Бальзака, завдяки намаганню об’єктивного зображення життя, ми бачимо чесних республіканців - Мішеля Крет’єна (“Втрачені ілюзії”), Нізрона (“Селяни”). Але головним об’єктом вивчення творчості Бальзака є не вони, а найголовніша сила того часу – буржуа, ті самі “ангели грошей”, які набули значення головної рухаючої сили прогресу і нрави якої викривав Бальзак, викривав детально і не метушливо, на подобу біолога, який досліджує поведки певного підвиду тварин. “В комерції месьє Гранде був схожий на тигра або на боа: він вмів залягти, звернутися у клубок, довго придивлятися до своєї здобичі, а потім ринутися на неї; роззяваючи пастку свого гаманця, він ковтав чергову долю еку і знову вкладався, як удав, який переварює їжу; все це робив він спокійно, холодно, методично”. Збільшення капіталу виглядає в характері Гранде чимсь на подобу інстинкту: перед смертю він “страшним рухом” хапає золотий хрест священника, який схилився над непритомною людиною. Інший “лицар грошей” – Гобсек – набуває значення єдиного бога, в який вірить сучасний світ. Вираз “гроші правлять світом” яскраво реалізується у повісті “Гобсек” (1835). Маленька, непримітна, на перший погляд, людина, тримає у своїх руках весь Париж. Гобсек карає й милує, він є по-своєму справедливим: може довести майже до самогубства, того, хто нехтує благочестям і через це влізає у борги (графиня де Ресто), а може і відпустити чисту і просту душу, яка працює день і ніч, і опиняється в боргах не через власні гріхи, а через складні соціальні умови (білошвейка Вогник).

Люди знищили старого Бога, який керував феодальним світом і призначав королів, і створили нового бога, Ідола Грошей, від імені якого правлять світом Гобсек, Гранде, і видатний злочинець, “Наполеон каторги”, Жак Коллен (він же – Вотрен, він же – іспанський абат Карлос Еррера). Жак Коллен під різними іменами діє в романах “Батько Горіо”, “Втрачені ілюзії”, “Блиск і злидні куртизанок”, у п’єсі “Вотрен”. Коллен – характер титанічний. Його нібито витесано із цілої скельної брилі. І результати його діяльності теж є титанічними: він знищує навкруги себе всі прояви моральності і перетворює душі людей на пустелі.

Бальзак любив повторювати: “Самим істориком повинно бути французьке суспільство. Мені залишається лише служити його секретарем.” Ці слова вказують на матеріал, на об’єкт вивчення творчості Бальзака, але замовчують засоби його обробки, які “секретарськими” не можна назвати. З одного боку Бальзак спирався в ході створення образів на те, що бачив у реальному житті (імена практично усіх героїв його творів можна знайти у газетах того часу), але на основі матеріалу життя він виводив певні закони, за якими існувало (та й, на жаль, існує суспільство). Він робив це не як вчений, а як художник. Тому такого значення набуває в його творчості прийом типізації (від грецької *typos* – відбиток). Типовий образ має конкретне оформлення (зовнішність, характер, доля), але водночас він втілює певну тенденцію, яка існує в суспільстві на певному історичному відрізку. Бальзак створював типові образи по-різному. Він міг бути націленим тільки на типовість, як наприклад, у “Монографії про рантьє”, а міг загострювати окремі риси характеру або створювати загострені ситуації, як наприклад, у повістях “Євгенія Гранде” і “Гобсек”. Ось, наприклад, опис типового рантьє: “Практично всі особі цієї породи мають на озброєнні тростину або табакерку... Подібно усім особам із роду “людина” (свавці), він має сім

клапанів на обличчі і, скоріше за все, володіє повною кістковою системою... Його обличчя бліде і часто має форму цибулини, воно не має характерності, що і є його характерною ознакою”. А от набитий зіпсованими консервами, ніколи не топлений камін в будинку мільйонера-Гобсека, безумовно, є рисою загостреною, але саме ця загостреність підкреслює типовість, викриває тенденцію, яка існує в реальності, граничним виразом якої виступає Гобсек.

У 1834–1836 рр. Бальзак видає 12-томне зібрання власних творів, яке отримує назву “Етюди про нрави XIX століття”. А у 1840-1841 рр. визріває рішення про узагальнення всієї творчої діяльності Бальзака під назвою “Людської комедії”, яку часто називають “комедією грошей”. Взаємовідносини між людьми у Бальзака переважно визначаються грошовими стосунками, але не тільки вони цікавили автора “Людської комедії”, який розділив свій гігантський твір на наступні розділи: “Етюди про нрави”, “Фізіологічні етюди” і “Аналітичні етюди”. “Етюди про нрави” у свою чергу розділяються на “Сцени приватного життя”, “Сцени провінційного життя”, “Сцени політичного життя”, “Сцени воєнного життя”, “Сцени сільського життя”. Таким чином, перед нами предстає вся Франція, ми бачимо величезну панораму життя, живий організм, який постійно рухається. Відчуття постійного руху і єдності, синтетичності картини виникає за рахунок персонажів, що повертаються. Наприклад, Люс’єна Шардона ми вперше зустрінемо у “Втрачених ілюзіях” і там він буде намагатися підкорити Париж, а у “Блиску і злиднях куртизанок” ми побачимо Люс’єна Шардона, якого підкорив Париж і перетворив на покірливе знаряддя диявольського честолюбства абата Еррери-Вотрена (іще один наскрізний персонаж). У романі “Батько Горіо” ми вперше зустрічаємось із Растіньяком, добрим хлопцем, який приїхав до Парижа здобувати освіту. І Париж надав йому освіту – простий і чесний хлопець перетворився на багача і члена кабінета міністрів, він підкорив Париж, зрозумів його закони і викликав його на двобій. Растіньяк переміг Париж, але знищив себе самого. Він свідомо вбив у собі хлопця із провінції, який любив працювати на винограднику і мріяв здобути юридичну освіту, щоб поліпшити життя своїх матері й сестри. Наївний провінціал перетворився на бездушного егоїста, тому що інакше в Парижі не вижити. Растіньяк пройшов через різні романи “Людської комедії” і набув значення символу кар’єризму і горезвісної “соціальної успішності”. Максим де Трай, родина де Ресто постійно виникають на сторінках різних творів, і в нас виникає враження про відсутність крапок наприкінці окремих романів. Ми читаємо не зібрання творів, ми роздивляємось величезну панораму життя. “Людська комедія” є яскравим прикладом саморозвитку твору мистецтва, який ніколи не зменшує величі твору, а навпаки – надає йому величі чогось наданого від Природи.

Влада золота та її філософія у повісті Оноре де Бальзака «Гобсек»

ПЛАН

1. «Людська комедія» О. де Бальзака і місце в ній повісті «Гобсек».
2. «Гобсек» — діагностика хвороби суспільства, стосунки в якому базуються на грошах. Особливості композиції твору.
3. Гобсек — скнара, Гобсек — філософ. Причини деградації особистості Гобсека.
4. Образи протилежного плану, їх зв'язок з головним героєм.
5. Гобсек, Чічіков, Пузир... спільність героїв, їхнє життєве кредо.

Завдання для підготовчого періоду

1. Дайте тлумачення поняттям:
 - лихвар;

- деградація;
 - вексель.
2. Складіть Л С «Етапи деградації особистості Гобсека».
 3. Складіть цитатну таблицю для характеристики головного героя.
 4. Подумайте, яка кольорова гама повісті? Як вона відображає авторське відношення до головного героя твору?

Література

1. *Алексєєнко Л.* «Гобсек» Оноре де Бальзака. Історія створення, проблематика, композиція та система образів // Зарубіжна література. 2005. № 34. С 14–15.
2. *Боева Н.* Таємниця графині де Ресто. Триумф і трагедія жінки у повісті Оноре де Бальзака «Гобсек» // Зарубіжна література. 2004. 36. С. 22–23.
3. *Чечетина Л.А.* «Принижуватися заради грошей не варто». Романтичні і реалістичні тенденції в повісті Бальзака «Гобсек» // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2004. № 9. С 26–30.
4. *Кальченко І.О.* Тести на знання змісту повісті Бальзака «Гобсек». // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 8. – С. 40.
5. *Онищенко Н.* Золото – влада чи руїни людськості? (10 кл. Порівняльна характеристика: Гобсек «Бальзака», «Скупий і лицар» Пушкіна, «Мертві душі» Гоголя) // Зарубіжна література. 1998. № 13. С 4
6. *Пасічник Л.* Три варіанти «Гобсека» // Зарубіжна література. 1998. № 13. 4.
7. *Пастух Т.В.* Використання проектної технології під час вивчення повісті О. де Бальзака «Гобсек». Матеріали до уроків // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2006. № 9. С 53–56.

Інструктивно-методичні матеріали

Повість «Гобсек» яка являється одним із шедеврів французької літератури і ключем до розуміння своєрідності бальзаківської епопеї в цілому, Бальзак уперше видав у 1830 р. під назвою «Небезпеки безпутства» із таким фіналом: Ернест де Ресто у кінці твору отримував спадщину із рук Гобсека. Пізніше змінився не лише її заголовок, а й сюжет. Повість входила у «Сцени паризького життя», називалася «Батечко Гобсек» і закінчувалась описом славнозвісної комірчини Гобсека. Зрештою, у 1842 р., автор вводить свій твір до «Сцен приватного життя», називає просто «Гобсек» і додає історію головного героя, зокрема, розповідає, як той наживав своє багатство. Ця повість так ретельно доопрацьовувалась Бальзаком, як жодний інший твір.

За формою твір є оповіданням у оповіданні. Це був досить типовий жанр у літературі ХІХ ст. Бальзак у своїх творах дає начебто подвійне зображення людини: під кутом зору як суспільства, так і самої людини. У цій повісті письменник ускладнює сприйняття образу читачем. Ми сприймаємо Гобсека, образно кажучи, у трьох іпостасях: а) Гобсек – очима його жертв: б) Гобсек – очима Дервіля: в) Гобсек – як він сприймає себе сам. І щоб не опинитися у положенні трьох сліпих, треба враховувати всі ці три іпостасі.

Отже, яким бачать Гобсека його клієнти? Для них він – людина без серця, яка використовує будь-які засоби для збагачення. Тут питань немає: Гобсек – він і є гобсек, живоїд. Пообіцявши пані де Ресто прийти за грошима наступного дня, через кілька хвилин він шантажує її у присутності чоловіка і отримує діамант, коштовність якого значно

перевищує суму боргу. Відсутні у Гобсека і родинні почуття, адже він ніяк не відреагував на смерть своєї найближчої родички — Чарівної Голландки.

У першу пору їхнього знайомства він уявляється Дервілю людиною-автоматом, людиною-векселем.

Отже, повністю негативний образ. Але що це: Дервіль заявляє, що у випадку своєї смерті не бажав би для дітей кращого опікуна, ніж цей живоїд. А хіба нормальна людина побажає щось погане своїм дітям? Той самий Дервіль дає принаймні не негативну оцінку Гобсекові у розмові з графом де Ресто: «У ньому живуть дві істоти: скнара та філософ, істота підла та мисляча. У фіналі повісті Дервіль майже ніжно називає лихваря «старим немовлям», у котрого іграшки — діаманти. Але й це наближення до Гобсека не робить його привабливішим для читача: «старе немовля» бере з Дервіля високі проценти та ще й називає себе його другом, отримуючи, крім того, право на обіди та безкоштовне ведення справ. Зображення товарів, що гниють у будинку Гобсека, довершує картину моральної та духовної деградації героя.

Але є ще точка зору самого Гобсека, якого не лише Дервіль, а й граф де Ресто називають філософом: «Я старанно зібрав відомості про ту людину, якій ви зобов'язані своїм становищем (...) і з усіх моїх відомостей видно, що цей Гобсек — філософ із школи кініків» Чи не занадто висока оцінка для лихваря, у якого тільки один Бог — Нажива.

Золото для Гобсека не тільки засіб та мета збагачення, як вважають ті, хто його оточує. Адже сам він живе дуже скромно. Справа у тім, що для циніка Гобсека золото є засобом отримання незалежності, адже у ньому «все міститься в зародку і все воно дає реально». Сам Гобсек називає себе помстою, докором сумління. Гобсек і його колеги, як вони вважають, виконують функції вищої справедливості, Правосуддя. Невипадково кафе, де вони збираються і діляться своїми планами і таємницями, називається «Феміда» (в еллінів — богиня правосуддя).

Проте Гобсек, який чудово розумівся у владі грошей над людьми, сам не зміг протистояти їхньому згубному впливові, кінці твору ми бачимо вже не філософа, а жалюгідну істоту, агонізуючу в пустому будинку, повному золота і продуктів, що гниють.

Може здатися, що ніякі людські почуття не притаманні лихвареві. Але він сам розповідає, як сподобалася йому Анастазі де Ресто, як замилювався він Фанні Мальво.

І не випадково автор дає не біографію героя, а, сказати б, штрихи до неї. Мати Гобсека — єврейка, батько — голландець. Своєї національності він не відчував, відпливши з батьківщини юнгою на кораблі у десятирічному віці. Потім довго мандрував, аж доки остаточно не зупинився у столиці світу — Парижі. Отже, Гобсек — істота позанаціональна. Нам невідомо, чи був Гобсек релігійною людиною, але він молився на золото. Невідомо також, як він прийшов до ідеї обожнювання грошей. З тексту відомо, що він знався з багатьма видатними людьми своєї епохи, і боровся за незалежність Америки, пізнав багато розчарувань.

Він не такий уже й байдужий до долі власних родичів: знає, що у Чарівної голландки є донька, звать її Вогник — саме їй і заповідає свою спадщину.

Образ Гобсека складний і неоднозначний. З одного боку, він розумний, проникливий, тонкий психолог, який карає одних і робить добро іншим. Золото зробило його своїм жерцем, своїм філософом, своїм рабом. Справжньої свободи Гобсек так і не отримав, тому що не тільки не зміг звільнитися від влади грошей, але й став філософом і поетом цієї влади, що й призвело до його моральної смерті.

Отже, історія деградації особистості Гобсека така:

Гроші — мрія. Замолоду мріє про багатство і гроші, щоб мати можливість насолоджуватись усіма радощами життя.

Гроші — пристрасть. Пристрасть до грошей переростає в скупість. Він був казково багатий і в водночас безмірно бідний.

Гроші — ідол. Єдиний ідол, якому він вклоняється — золото.

Усе це висушило душу, що вміла цінувати красу і мистецтво, зруйнувало особистість лихваря. Його пожадливість під кінець життя перетворюється на свого роду божевілья, призводить до людського зубожіння, жалюгідного і безславного кінця.

Головна тема — вплив «золотого мішка» на внутрішній світ людини.

Головний герой твору — старий лихвар, до якого приходять за позикою люди, доведені до відчаю і згодні на будь-які умови скнари — лихваря. Гобсек займавсяздірництвом, але до цього його підштовхнули не злидні, не намагання знайти краще місце у суспільстві, а несамоविта жага грошей і володіння багатствами. Його пристрасть до золота має мінімальний характер — Гобсек накопичує його не з метою вкласти в якусь справу, а з метою заробити ще більше грошей. Як зазначає Бальзак у повісті: «В нем живут два существа: скряга и философ, подлое существо и возвышенное». Навіть будучи старим? Гобсек не знає спокою. Він бігає весь день по місту на тоненьких ніжках, збираючи зі своїх боржників. Подумки він володіє всіма землями, на яких йому доводилось побувати. Егоїзм — головна риса характеру Гобсека.

Його переповнює мрія про владу, бо він упевнений, що влада і насолода — найвища мета людського життя. Але Гобсеку доводиться насолоджуватись лише можливістю все мати, але жити так скромно, як і бідний Дервіль. Під кінець свого життя Гобсек нагромаджує у власній квартирі антикварні речі, дорогі меблі, цінні картини, делікатеси, тощо. Це нагромадження має гротескний характер і символізує закланну душу самого лихваря, котрий маючи мільйони, помирає з голоду в холодній сирій кімнаті. Його гроші, золото, на які лихвар працював усе життя, пропали марно.

Хоча «батечко» Гобсек помер, гобсек — живий. Ще раз повернемося до семантики цього слова. Так ось, ще один гобсек, і набагато страшніший, ніж старий лихвар, це — жага до збагачення, яка діє на деяких представників роду людського із суто наркотичною невідворотністю. Цей гобсек живий і зараз — погляньте навкруги.

У повісті певною мірою відобразилися особливості стилю письменника, важливе місце в його вторах належить описові — портрету та інтер'єру. Для творів Бальзака властиві характерні великі експозиції, детально описується час дії, матеріальний та суспільний стан персонажів тощо.

У романах Бальзака немає несподіваних сюжетних ходів, усі дії та вчинки мотивовані. Перемагаючи традиції романтизму, не надаючи уваги зовнішнім ефектам, автор не відмовляється від досягнень цього напрямку: його герої, як і у романтиків, люди однієї пристрасті. Хоча дія у його творах динамічна та драматична, базується вона не на зовнішніх, а внутрішніх, часто глибоко прихованих протиріччях та контрастах, що повною мірою стосується повісті «Гобсек».

Гроші як рушійна сила і фатум суспільства у романі О. де Бальзака «Батько Горіо»

ПЛАН

1. Тематика і композиція роману.
2. Дві взаємопов'язані сюжетні лінії, розкриття в різних аспектах теми влади грошей.
3. Гроші як рушійна сила і фатум суспільства, що склалося після революції XVIII століття.
4. Доля молодого людини, її формування суспільством, де панують гроші. Образ Растіньяка, його моральна драма.
5. Історія старого Горіо, її соціальний і моральний сенс.

Завдання для підготовчого періоду

1. Складіть цитатну таблицю для характеристики головного героя.
2. Складіть логічну схему за романом.
3. Визначте особливості трактування О. де Бальзаком «філософії золота».

Література

1. *Бабенко К.П.* Відтворити епоху в усій її повноті // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2000. № 9. С. 43–49.

2. *Логвин Т.П.* Людська комедія... індивідуалізм, егоїзм, прагнення до наживи // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1997. №8. С. 41–44.

Інструктивно-методичні матеріали

Своєрідною межею, що символізувала початок створення нової епопеї, став роман «**Батько Горіо**», який автор закінчив у 1835 р. Час, у який розгортається дія роману, – 1819 рік. Місце дії – бідне передмістя Парижа Нев-Сен-Женев'єв, пансіон мадам Воке. Тут ми знайомимося з головним героєм роману – батечком Горіо. Однак історія Горіо «обрамлена» багатьма додатковими сюжетними лініями: пансіон пані Воке, історія студента Ежена де Растіньяка, салон віконтеси де Босіан.

Головна тема роману – тема грошей, пристрасть до золота. Ця тема письменником досліджується у двох головних аспектах:

- *філософський*, як причина розпаду «природних» зв'язків, коли духовними цінностями свідомо жертвують заради досягнення матеріальних цінностей;
- *соціальний*, коли стан людини у суспільстві визначається товщиною гаманця, а втрата капіталу веде до втрати обличчя, і тоді людина стає «нічим» – пустим місцем.

Центральна фігура цього художнього дослідження – батько Горіо – типовий представник епохи Реставрації. Ще в молодості Горіо свято повірив у силу золота: все купується і продається. Він спритно використав голод за часів революції і «продаючи борошно вдсятеро дорожче», нажив великі капітали, став фабрикантом вермішелі. Для Горіо гроші самі по собі нічого не варті, він здобуває їх тільки заради своїх дочок – Анастазі й Дельфіни. Він прагне для них лише щастя і заради цього робить усе, що може, – забезпечує грошми, вигідно з його точки зору видає заміж – за барона і графа. Аж тоді розпочинається його справжня драма. Він мріє про здійснення свого найзаповітнішого бажання – щоб на його самовіддану батьківську любов дочки відповідали таким самим почуттям. Та дівчата змалку звикли до розкошів, і це губить їхні душі. А коли Горіо, допомагаючи дочкам вийти ізскрутного становища, витрачає на них свої останні заощадження і перетворюється на злидаря, вони забувають про нього. Драматизм долі Горіо розкрито в саркастичних словах Растіньякового друга – медика Б'яшона, який радить зробити на надгробку старого такий

напис: «Тут спочиває пан Горіо, батько графині де Ресто і баронеси де Нусінген, похований коштом двох студентів».

Розбещені вседозволеністю, егоїстичні Анастазі і Дельфіна так і не навчилися бути вдячними. Горіо для них лише джерело грошей і без них батько втрачає всілякий інтерес. Уже перед смертю старий нарешті прозріває: «За деньги купиш все, даже дочерей. О мои деньги, где они? Если бы я оставлял в наследство сокровища, дочери ходили бы за мной, лечили бы меня...». Як бачимо, навіть під кінець свого життя Горіо продовжує наївно вірити в те, що купити можна все – навіть любов своїх дочок.

Долю батька Горіо в літературознавстві часто порівнюють із трагедією шекспі-рівського короля Ліра. Але, якщо Лір – трагічна постать, то Бальзаківський герой скоріше смішний і жалкий: «Дочки, дочки!.. Я хочу их видеть! Пошлите за ними жандармов, привезите силой! Заменя правосудие, за меня все – природа, гражданские законы! Я протестую! Если отцов так будут топтать ногами, отечество погибнет!» Гіркі помилки батька Горіо, гіркий і страшний схил його життя.

Важливо зазначити, що «пристрасть» – родинна риса сім'ї Горіо. Пристрасно і безжалісно добував свій мільйон батько Горіо. З усією егоїстичністю і пристрастю затамовують свою жадібність його дочка. Для батька Горіо і для його дочок пристрасть – це природне почуття. Різниця лише в тому, що дочка взагалі втратили своє людське обличчя через пристрасть, а батько Горіо з усією пристрастю, хоча і в спотвореному вигляді, присвятив себе своїм дочкам. Трагедія Горіо – яскравий приклад того, як буржуазна дійсність нівечить стосунки між дітьми й батьками. Пізніше його дочка також стануть жертвами, а виграють представники нової формації, такі як Ежен де Растіньяк, аристократ – альфонс Максим де Трай.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Життєвий і творчий шлях О. де Бальзака.
2. Задум написання «Людської комедії». Композиція. Тематика. Проблематика. Система образів.
3. Цілісний аналіз «Гобсека» та «Батько Горіо».
4. Доведіть, що Гобсек – не звичайний лихвар, а філософ. У чому полягає оригінальність філософії Гобсека?
5. Поясніть поведінку Гобсека на прикладі цього епізоду:
Він сам стягував борги по векселях, бігаючи по всьому Парижу на своїх сухорлявих, як у оленя, ногах. Через свою обачність він одного разу навіть потерпів. Випадково при ньому було золото, і якимсь чином подвійний наполеондор вислизнув з його жилетної кишені. Пожилець, який спускався за старим по сходах, підняв монету й подав йому. «Це не моя! – вигукнув він, замахавши руками. – Золото? У мене? Та якби я був багатий, то хіба жив би так, як я живу? (Пер. В. Шовкуна)
6. Який вплив мало золото на персонажів повісті «Гобсек»? Які ознаки романтизму виявилися в образі Гобсека?
7. Визначте елементи реалізму в повісті «Гобсек».
8. Розкрийте значення художніх деталей для психологічної характеристики героїв твору.
9. Створюючи «Людську комедію», О. де Бальзак спирався на «Божественну комедію» Данте. Що спільного між цими творами?
10. Порівняйте образи Фанні Мальво і Анастазі де Ресто.

Творче завдання. Напишіть твір-роздум за повістю «Гобсек» на тему: «Психологія людини у зображенні О. де Бальзака».

Тема 4

Гюстав Флобер

З іменем Гюстава Флобера пов'язаний другий етап розвитку реалізму. Сам він вважав себе учнем Бальзака, і, насправді – його творчість є тісно пов'язаною із реалістичними прийомами, характерними для класичних реалістів першої хвилі. Це і зосередженість на тенденціях, які існують в суспільстві, і осмислення руху історії через показ доль окремих особистостей, але Флобер жив вже в іншу епоху – епоху соціальної і економічної стабільності, коли влада грошей вже нікого не дивувала, коли література кінцево розділилася на елітарну(художню) й масову (комерційно спрямовану). Реалізм продовжує існувати, але стає іншим: на зміну глобальним узагальненням приходять дослідження приватних, домашніх, інтимних випадків, характери героїв стають більш дрібними і звичайними. Франція періоду трьох революцій, барикадних бійок на вулицях Парижа, часів величезного зльоту людського духу відходить у минуле. З'являється Франція буржуазна, меркантильна, торговельно-промислова. Цікаво, що Флобер, Бодлер, поети-парнасці (Леконт де Ліль, Теофіль Готье та ін.) зі здивуванням бачать: ті, що були рабами, рабами і залишилися, не зважаючи на величезний героїзм і на численні людські втрати. Так у творчості Флобера зароджується фаталізм. Він писав: “Мій фаталізм ствердився кінцево. Я заперечую особисту свободу, тому що я не відчуваю себе вільним; що ж до людства, то почитайте історію і ви побачите, що з ним не завжди відбувається те, що воно бажає”. Великі лозунги Великої революції – Свобода, Рівність, Братерство – перетворились на парламентські кліше, якими спекулювали парламентські белькотники. Звідси походить недовіра Флобера до будь-якого суспільного руху, хоча він і не заперечував республіканські цінності і називав себе “скептичним і розлюченим республіканцем”. Його концепція особистості близько підходить до точки зору Шекспіра на людину, яку англійський драматург називав “двоногою твариною”. Флобер стверджував: “Політичний стан країни підтвердив мої старі апріорні погляди про двоногу безпір'яну тварину, яку я вважаю шулікою й індиком одночасно”.

Він народився неподалік від Руана, у маєтку свого батька Ашиля Флобера, головного лікаря міської лікарні і талановитого хірурга. Ашіль Флобер колись мав чудову практику в Парижі, але залишив столицю заради спокою і служіння науці. Син такого кроку спочатку зрозуміти не міг і вирушив до Паризького університету. Він мріяв про кар'єру столичного юриста. Але столичне життя поступово переконало його: вчинок батька, який, замість грошей і зв'язків столичної практики, обрав можливість цікавої професійної праці у Руані, був гідним. Гюстав Флобер залишає Париж і назавжди оселяється у родинному маєтку Круассе. Там він збирає величезну бібліотеку, робить Круассе осередком культурного життя Франції. Флобер ніде не служив, не робив кар'єри, неохоче залишав свій затишний маєток. Інколи їздив до Парижа, інколи мандрував (Греція, Єгипет, країни Сходу), але усі його поїздки були пов'язаними із творчістю. Мандри були потрібними для вдосконалення знань про Давній Світ під час написання роману “Саламбо”. Свій спосіб життя Флобер називав Вежею зі Слонової Кістки: “Нехай собі стверджується Імперія, закриємо свої двері, піднінемося на самий верх нашої вежі зі слонової кістки, на найостаннішу площадку, як можна ближче до Нього. Правда, там інколи буває холоднувато. Та хіба не все одне? Там ти бачиш сяючі зірки і не чуєш індиків”. Індик, для французів, - алегорія дурості. Втеча від індиків складала сенс життя Флобера. Нехай індик ганяється за щастям, кар'єрою, грошима. Флоберу усі ці марення не були потрібні. Він нехтував ними заради Краси і Мистецтва (ці слова Флобер завжди писав з великої літери). Служіння Красі і Мистецтву

Флобер не уявляв без затишку і спокою: “Щастя – обман, пошуки якого спричиняють всі життєві бідування. Зате існує безтурботний спокій, який є схожим на щастя, він навіть кращий за нього”.

Флобер не поважав сучасного людства і говорив, що воно скоро вершину Олімпу засадить картоплею. Принципи прагматизму були абсолютно протилежними його натурі. На письменництво він дивився, як на покликання і дуже високо ставив таку якість, як майстерність. Тут Флобер був цілком протилежним Бальзаку, який нерідко ліпив свої романи наспіх. За все життя Флобер написав п'ять творів (“Мадам Боварі” (1856), “Саламбо” (1862), “Виховання почуттів” (1869), “Спокуса святого Антонія” (1872), “Проста душа” (1876), незакінчений роман “Бувар і Пекюше” писав до самої смерті). Він постійно повертався до написаного, знову і знову переробляючи його, вдосконалюючи свій стиль, намагаючись довести його до досконалості. Ідеальним витвором мистецтва Флобер вважав стіну афінського акрополя, просто стіну, на якій нічого не написано і не намальовано. Але, як зізнавався Флобер, він не міг відірвати від неї очей, настільки ідеально був обточеним камінь, настільки досконало були пригнаними одна до одної плити. Флобер мріяв створити книгу “ні про що”, яка трималася би у свідомості людей тільки силою стилю, як наша планета тримається у космосі силою гравітації, яку не можна побачити. Він мріяв створити щось повністю протилежне масовій літературі, яка приваблює читачів закрученим сюжетом або скандальною інтригою. Він мріяв про книгу, в якій би майже не було сюжету, книгу про буденне життя, яке б осмислилося на рівні історії або епопеї. Естетична позиція Флобера принципово відрізнялась від звичних вимог до епічного твору тим, що звичайно епік (письменник) розповідає. Флобер шукав “філософський камінь” у мистецтві і намагався не розповідати, а створювати картини, які б не просто зображували певні моменти життя, а надавали б можливість зазирнути у глибину життя, у ті його моменти, які є непомітними для звичайного погляду. А от щоб зробити свій твір максимально глибоким, письменник повинен розповідати не про себе, а про зовнішній світ. “... чим більше особистого існує в нашій творчості, тим вона є слабшою”, - стверджував він. Флобер цінував літературу “стильну”, незалежно від того, про що вона розповідала. “Перше кохання”, “Напередодні” І.Тургенєва, “Війна і мир” Л.Толстого, “Жерміні Ласерте” братів Гонкурів, “Падіння Плассана”, “Нана” Золя його цілком задовольняли.

Роман “Мадам Боварі” з’явився у 1856 р. і відразу ж став новим словом у європейському мистецтві. Таким чином літературних творів ще ніхто не писав. Знамените ствердження Флобера “Мадам Боварі – це я!” здивувало спеціалістів. Іпполіт Тен навіть провів анкетування Флобера з цього приводу, яке залишається одним із найцікавіших документів, що стосуються природи художньої творчості.

Роман, який писався “сірим по сірому”, передає бачення світу Еммою Боварі, тому ми співчуваємо героїні, жаліємо її. Сам Флобер ставився до Емми іронічно, бачив її обмеженість і егоїзм. Але під час створення твору перевтілювався в неї, причому перевтілювався до такого ступеня, що під час написання сцени отруєння і смерті Емми сам відчув ознаки отруєння миш’яком, у нього навіть з’явилися небезпечні симптоми, і йому викликали карету швидкої допомоги. Світогляд Емми є цілком протилежний світогляду письменника: те, що в Емми викликає огиду, наприклад, сільське життя, Флобер дуже любив; література, якою зачитується “учениця Ламартина”, нічого, окрім іронії, у письменника не викликає. Складається враження, що роман має двох авторів – Гюстава Флобера і саму Емму, яка інколи може переконати нас у своїй правоті. Композиція роману теж дивує: ми прочитали вже пів книжки, а ніякої мадам Боварі перед нами не з’являється. Чому ж тоді роман має таку

назву? І чому ми так довго вивчаємо життя Шарля Боварі, майбутнього чоловіка Емми, який ще не зустрівся із нею? Роман Еммою не починається і Еммою не закінчується. У фіналі письменник детально і іронічно розповідає про успіхи революціонера-кар'єриста аптекаря Оме, які відбулися тоді, коли Емми вже не існувало на цьому світі. Відповідь надає підзаголовок роману – “провінційні звичаї”. Письменник пише роман не стільки про пересічну жінку Емму Боварі, яка легковажно прожила життя і легковажно, хоча і трагічно, його закінчила. Флобер пише про Францію, про її долю, про її суть, яку може показати тільки провінція. Столиці завжди є космополітичними. Таким чином картина пересічного життя набуває якості багатовимірності, надає читачу можливість зазирнути у глибину життя. Емма, красива, елегантна, емоційна до екзальтованості, узагальнює в собі Францію, з її трьома революціями, які Флобер вважав облудою. Так само, як Емма нищить життя своєї патріархальної родини, повірив у “романи-обмани”, так само Франція знищила саму себе, повіривши у “ідеї-обмани”. Емма вчиняє жорстоко і одночасно наївно, і ми не помічаємо її жорстокості, тому що її наївність чарує нас. Емма руйнує життя Шарля і Берти, але і сама при цьому страждає, і ми співчуваємо “нещасній”, тому що свідомість саме Емми опиняється на авансцені, а сам автор залишається десь дуже далеко, подібно богам, які створили людство і спостерігають за його помилками, перебуваючи на дев'ятому небі. Шарль, сільський лікар, є людиною звичайною. “Молодим дубком” іменує його автор. Але він по-справжньому кохає Емму, і тільки він, той кого вона зраджувала, обкрадала, кому постійно брехала, залишається поряд у скрутну годину. Емма це розуміє, але занадто пізно, вижити вона вже не зможе.

Роман Сервантеса “Дон Кіхот” породив термін “донкіхотство”, роман Флобера “Мадам Боварі” породив термін “боваризм”. “Донкіхотство” й “боваризм” мають загальні риси: обидва ці явища пов'язані з відірваністю мрії від реальності. Але Дон Кіхот, не зважаючи на всі свої помилки, викликає у людства глибоку повагу завдяки своїй сліпій вірі у добро. Реальне життя постійно намагається зруйнувати цю віру, але Дон Кіхот обирає шлях добровільного божевілля, і не зважає на всі перешкоди, йде своєю дорогою добра, намагаючись змінити життя людей на краще. Мадам Боварі теж існує у світі мрій і відвертається від реального життя. Але всі її мрії зосереджені на ній самій: от вона на тропічному острові серед екзотичної природи палає палким коханням; а от вона ж у Парижі, у великосвітському салоні, одягнена у дуже дорогу кашемірову сукню блакитного кольору, спілкується із мешканцями Сент-Жерменського передмістя (аристократичний район у Парижі); от вона у шотландському котеджі обперлася об перила вишуканим жестом і слухає поетичний шурхіт листя і чекає свого коханого, який, одягнений бездоганно, пішов на полювання. “Красиве кохання” й “високодуховне існування” у свідомості Емми є переплетеними із англійськими мереживами і дорогими лимонами. Цей набір фальшивих красивостей і поєднання непоєднуваного призвели до викривленого сприйняття реального світу, який зараз має назву “комплексу боваризму”. “Комплекс боваризму” – річ небезпечна. Він не дає людині можливості бути щасливою, дякувати Богу, за те, що він дав. “Комплекс боваризму” завжди є пов'язаним із егоїстичним спрямуванням особистості, яка вважає себе кращою за інших, і вірить у те, що вона є вартою кращого, ніж має зараз. Подібні люди часто перетворюють життя своїх близьких на нестерпне страждання, роблять їх жертвами свого честолюбства. “Боваризм” є явищем, протилежним християнському погляду на життя, тому і попадає Емма у пастку диявола, стає жертвою лихваря Леру, який цинічно пропонує жінці, все життя якої складалося зі служіння “красі” і “духовності”, розплатитися за борг сексом. “Мене можна знищити, але не можна купити”, - розпрямивши спину відповідає Емма і

відмовляється від пропозиції. І от тут настає прозріння. Адже цинік Леру просто назвав речі своїми іменами: у маленькому містечку всі давно знають, чому дружина лікаря так часто їздить до Руана, і давно вже називають речі своїми іменами. Емма розуміє, що все її життя вже давно перетворилося на неправду, що низькопробному життю вона протиставила низькопробні ідеали, не розуміючи їхньої низькопробності. І тому вона йде із життя. Йде хаотично, задихаючись від неправди, від образи, від розчарування.

Публікацію роману вирішено було заборонити. Флобера звинуватили у тому, що він намагався представити французькій публіці твір, який містив у собі “бездну хтивості” поряд з “бездною неподобства”. Суд відбувся у Парижі. Права Флобера захищав адвокат Сенар. Тому роман, який все ж таки вийшов у світ після юридичної перемоги Флобера, отримав присвячення захиснику Сенару. Процес мав підтекст: деякі читачі зрозуміли, що в образі невірної дружини Флобер вивів власне розуміння французької історії. Звинувачували його і в надмірно реалістичному зображенні образу сліпого жебрака, в якому бачили естетизацію неподобства. Образ каліки, насправді, лякає буквально фізіологічним зображенням потворності. Але в романі Флобера каліка-сліпець набуває символічного значення. Емма зустрічається з ним по дорозі із Руана, коли повертається після зустрічі з черговим коханцем. Сліпець співає народну пісню про дівчинку та її мрію. А потім вже вмираюча Емма почує ту ж саму пісню під вікнами свого будинку і розсміється на смертному ліжку таким страшним сміхом, що перелякає оточуючих. Каліка буде судитися із учнем просвітиків, аптекарем Оме, який безсоромно обдурить його, пообіцявши вилікувати, але каліка залишиться сліпим. І от що дивно: пронириливий Оме виграє процес, тому що людина, яка підробила результати виборів у демократичній країні, виграє у цій країні будь який процес. Сліпець – це і двійник Емми, і глибоко песимістичний символ, який втілює вічний потяг людства до поліпшення свого життя.

Сірість сучасної Флоберу Франції настільки втомила письменника, що він вирішив поринути у III ст. до н. е., у час Пунічних війн, коли доживав свої останні часи дивний народ фінікійців. Доживав красиво й пишно, не чекаючи римського розгрому Карфагену. Так виник роман “Саламбо”. Для реалістичного зображення життя і побуту фінікійців Флоберу прийшлося перечитати більше, ніж 1000 томів спеціальної літератури, і він робив це із насолодою, тому що давно вже не існуючий Карфаген, від якого залишилися тільки видатні твори мистецтва, подобався йому набагато більше, ніж час позитивізму. Роман у плані структури наслідує В.Скотта. Історія давнього світу, історичні особистості виступають лише фоном подій. В центрі – вигадана історія двох молодих коханців: Саламбо, дочки карфагенського аристократа, і Мато, воїна-найманця. Саламбо виступає повною протилежністю Еммі Боварі. Емма не стільки любила, скільки хотіла мати коханця, і чекала такої любові, про яку прочитала у книжках. Саламбо навіть не називає своє почуття до Мато, настільки природним є воно. Саламбо просто вмирає після смерті коханого, втрачаючи сенс життя.

У романі “Виховання почуттів” Флобер знову повертається до сучасності. І показує духовну спустошеність свого покоління. Фредерік Моро є частково автобіографічним персонажем. Також, як і Флобер, він не може робити кар’єру, забуваючи про мораль. Найяскравішою подією свого життя Фредерік і його товариші вважають той вечір, коли вони зібралися піти до публічного будинку і не змогли зайти усередину будинку. Публічний будинок носив назву “установи Турчанки”. Текст роману поступово підводить до думки: продажна установа Турчанки виступає символом Франції. Тому Фредерік і друзі згадують

нібито незначну подію із погордою – вони не схотіли стати постійними відвідувачами сучасної меркантильної Франції.

“Спокусу святого Антонія” Флобер закінчив писати у 1856 р., але довго не наважувався видати цей твір. Поки у 1872 р. І.Тургенєв не примусив його зробити це. Книгу було сприйнято на рівні скандалу. М.Горький назвав її “ударом у дзвін скептицизму”. Проте антисоціальний, підкреслено естетизований твір був із захопленням зустрів парнасцями, Теном, Ренаном.

У 1876 р. Флобер написав повість “Проста душа”. Сам він писав про неї: “«Проста душа» – це не більш, ніж історія непомітної, бідної, селянської дівчини, богомольної і містично настроєної, відданої без усілякої екзальтованості і ніжної, як свіжий хліб. Вона послідовно любить чоловіка, дітей своєї господарки, племінника, старця, яким опікується, потім папугу. Коли папуга гине, вона замовляє його чучело і, вмираючи, плутає його зі святим духом. У цьому немає ніякої іронії, хоча так можна подумати, навпаки – все це дуже сумно і дуже серйозно”. “Просту душу” Флобер створив як пам’ятник Жорж Санд, з якою товаришував і яка постійно заохочувала його створити щось для народу і про народ. Соціально налаштована Жорж Санд не могла примиритися із тим, що художник такого рівня існує тільки у світі форми, стилю, і уникає будь-яких звернень до проблем нерівності, несправедливості, які панують у суспільстві. І Флобер створив повість про виключно добру людину з нерозвинутим розумом, показав сумну історію життя людини із народу. Це його бачення проблеми, Флобер не визнавав дидактизму в літературі, яка, на його думку, повинна бути тільки мистецтвом.

Останній, незакінчений роман Флобера, “Бювар і Пекюше” присвячено проблемі, яку письменник ставив ще у “Спокусі святого Антонія”. Це проблема недосконалості людського розуму. “Бювар і Пекюше” присвячено дилетантизму в науці і тим трагічним наслідкам, до яких він може призвести. Ця проблема завжди турбувала Флобера, який, згідно із спогадами Мопассана, знався на медицині, математиці, історії на рівні професорів. Із проблемою профанації науки був пов’язаний і образ аптекаря Оме.

Конфлікт між мрією та реальністю в романі Г.Флобера «Пані Боварі»

ПЛАН

1. Історія написання роману, його проблематика.
2. Критика буржуазно-обивательського середовища в романі.
3. Оме – типовий представник провінційної верхівки.
4. Трагедія Емми Боварі.
5. Образ Шарля Боварі в ідейному задумі та композиції роману.

Завдання для підготовчого періоду

1. Дайте тлумачення підзаголовку «Побут провінцій».
2. Доведіть (на конкретному аналізі тексту), що маленьке провінційне місто зберігає соціальну структуру і класову ієрархію всієї буржуазної Франції.
3. Дайте тлумачення поняттю «боваризм».

Розгляньте протиставлення: аптекар Оме – родина Боварі.

Література

1. Султанов Ю. І. Гюстав Флобер: «немає прекрасних думок без прекрасної форми і навпаки» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2000. №11. С. 35–40.
2. Єременко О. У полоні романтичних уявлень, або Обережно: боваризм. // Всесвітня

література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 7. С. 42–45.

3. Мацевко Я. В. Всупереч літературознавчій традиції (переосмислення ролі та місця жінки в суспільстві у творах Флобера і Винниченка). // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2000. № 2. С 45–47.

4. Андронік А. Від Емми до Фелісите. Герої Г.Флобера крізь призму жанрового живопису // Зарубіжна література. 2001. № 35. С 3–4.

Інструктивно-методичні матеріали

Творчість **Флобера** є новим етапом французького реалізму, естетика якого почала вимагати точного і повного відображення дійсності, правди в усьому, аж до найменших деталей. Водночас письменник твердив, що метою мистецтва є не правда, а краса. За Флобером, правда в мистецтві – не відповідність дійсності, а вміння проникнути за поверхове і відобразити сутність життя.

Дві теми вабили письменника: дослідження сучасного життя (роман «Пані Боварі», «Виховання почуттів», повість «Проста душа»), а також ретельна реконструкція далекого минулого («Саламбо»).

Працюючи над романом «Пані Боварі», Флобер розробив об'єктивний стиль, який був прийнятий з різними видозмінами французькими письменниками другої половини ХІХ ст. Це підхід до зображення персонажів, коли автор не висловлює безпосередньо свого ставлення до них, а прагне розкрити власну логіку характерів. Автор не дає оцінки переживань героїв, мотивів їхніх вчинків. Але, змальовуючи дійсність, письменник дає можливість читачеві відчувати стан душі героя, його переживання.

Критики одноставно визнають роман Флобера «**Пані Боварі**» шедевром, одним із найвищих досягнень реалізму в літературі. Персонажі й середовища у творі ще прозаїчніші, ніж у Стендаля і Бальзака. Твір цілком виправдовує свою другу назву – «Провінційні звичай».

Сюжет роману взято із життя. В основі його драма, що розгорілася в родині лікаря Деламара із околиць Руана, який після смерті першої дружини, запропонував руку і серце молодій і чарівній дочці сусіда-селянина. Красуня виявилася дівчиною з великими запитами. Чоловік їй незабаром набрид, і вона завела коханців. Витративши велику суму грошей на вбрання і прикраси, вона наробила боргів і незабаром отруїлася. Пізніше закінчив життя самогубством і чоловік. Цей сюжет майже без змін ліг в основу роману «Пані Боварі». Давався роман авторові важко, писав його протягом 5-ти років, і в 1857 р. твір побачив світ. Працюючи над романом, автор відмовився від усіх принад життя, зачинився у своєму маєтку, день і ніч сидів, ламаючи пера, шматуючи папір, але знову писав, переписував сторінки майбутнього роману. Розвиток почуттів Емми та інших персонажів, вплив на них оточення й середовища письменник вивчає сумлінно. Ретельно розробляє романіст місце дії: ми неначе власними очима бачимо сільські краєвиди й Руданські вулиці, інтер'єри аптеки, будинків. Відомо, що Флобер спеціально читав медичні праці, в яких описується отруєння, перед тим як створити відповідну сцену у творі. Коли була вже написана більша частина твору, Флобер влаштував його читання друзям – літераторам, а ті в один голос радили припинити роботу над романом. «Сюжет тебе згубить», – в один голос заявляли вони, і для цього були серйозні підстави. Флобер же вважав, що нема сюжетів гарних і поганих, цікавих і нецікавих, усе залежить від їх розробки, від глибини проникнення в зображуване й досконалості його художнього втілення.

Г.Флобер із небаченою силою і драматизмом розкрив конфлікт між мрією і реальністю, з якими рано чи пізно доводиться зіткнутися всім людям. У 1856 р. роман був надрукований у журналі «Паризький огляд», а через рік вийшов окремою книжкою. Автора було звинувачено у розпусті й притягнуто до судової відповідальності. З 29 січня до 7 лютого 1857 р. тривав цей процес. Стараннями адвоката Скнара, якому присвячений роман, звинувачення були відхилені. Пізніше Флобер так згадував: «Процес цей створив мені величезну рекламу».

За своїми жанровими ознаками «Пані Боварі» наближається до соціально-психологічного роману. Перед читачем постає світ обивателів, людей обмежених, самовдоволених, вульгарних. Ми маємо в романі повний набір типів, характерних для того часу і місця: лікар, аптекар, крамар, нотаріус, власниця сільського готелю, священник, фермер та ін. Їхнє життя заповнене дріб'язковими справами, інтересами і турботами, позбавлене будь-яких проблисків духовності. Це середовище представлене нечисленними, але точно обраними й розставленими постатями, які в сукупності дають повну «побутову картину провінції».

Усі герої роману «**Пані Боварі**» вигадані автором. Дія відбувається у вигаданих типових містечках, з яких детально описане тільки одне – Йонвіль. У суперечці про зміст і форму Флобер віддавав перевагу формі: «Немає ні поганих, ні хороших сюжетів. Якість твору залежить не від сюжету, а від його виконання». І тут же порушив канонічні правила побудови сюжету: експозиція роману майже вдвічі більша за основну дію. Головна героїня тричі проходить шлях від визрівання мрії до її краху: вона створює уявлення про якийсь ідеальний світ, шукає його навколо себе і не може знайти. Гостре розчарування розбиває її серце, стає причиною відрази до життя. Цей негативний урок нічого їй не навчає: Еммина душа знову і знову починає жити ілюзіями, які приречені на загибель під тиском вульгарної реальності.

Тема роману: вульгарно-буденне, зашкарубле життя французької провінції.

Ідея: протест проти егоїзму, бездуховності, черствіння; утвердження моральних і духовних цінностей людини.

Автор піднімає вічний конфлікт між реальним та ідеальним і майстерно відображує внутрішній світ героїні. Розрив між реальністю та ілюзією, життя у самоомані, бажання уявити себе іншою, ніж вона є насправді, стали причинами трагічного фіналу. Це явище виявилось настільки типовим, що згодом отримало назву «**боваризм**». Флобер психологічно мотивує кожен вчинок персонажів, відмовившись від характерного для раннього реалізму змалювання панівної пристрасті.

Емма – дочка фермера. Свою героїню автор не наділив ні розумом, ні освітою, ні гарним смаком. Коли їй виповнюється тринадцять років, батько віддає її до монастиря. Саме там під впливом бульварних романів формується її ідеальна мрія: у майбутньому її чекають красиве життя і піднесене кохання. У реальному житті вона бачить навколо себе тільки нудьгу, сірість і порожнечу фермерського побуту. їй судилося жити в сонному Йонвілі, у середовищі ситих тілом і душею обивателів, із чоловіком, якого вона не кохає. Звичайно, ідеал Емми, її мрії і поривання, у чомусь навіть смішні, але вона вкладає в них свою душу, вона справді страждає, по-своєму протестує проти життя «кольору плісняви». Емма не може втекти від прози життя, навіть основний мотив самогубства – нестача грошей на красиве життя – остаточно розвіює ілюзії. Руйнується уявлення про подружнє життя як романтичне витання душі, гине мрія про ідеальне кохання, сподівання хоч «жалюгідного щастя» потолочені Рудольфом, Леоном та Лере. Однаково закінчуються всі надії героїні, історії її морально-духовного занепаду. *Композиція твору циклічна:*

I частина – життя Емми і Шарля до одруження; весілля.

II частина – знайомство з Леоном, стосунки з Рудольфом.

III частина – взаємини з Леоном, смерть героїні.

Флобер швидше співчуває Еммі, ніж засуджує її. Письменник у прагненні бути неупередженим виробив необ'єктивний стиль. У книзі немає ліричних відступів, авторських коментарів та втручань. Дійсність показана з точки зору різних персонажів. З'являються образи-символи (весільний букет, печатка з девізом «Любов у серці», зелений шовковий портсигар, розписка від мадам Лампрер, дорожні речі, пісня жебрака тощо). Так, пісня жебрака символізує шлях і фінал морального падіння героїні. У Флобера описів дуже мало, переважають деталі. Ми не знайдемо розгорнутого опису зовнішності героїні, передано лише враження від неї Шарля, Леона, Рудольфа. Авторське ставлення простежується лише у відборі характерних деталей і тонких відтінків слів. Для Флобера принципово важливою була відсутність прямолінійно сформульованої авторської позиції, адже читач мав усе осягнути і оцінити сам.

Шарль Боварі є завершеним образом, у якому втілені обмеженість і міщанська самовдоволеність. Але виявляється також, що цей примітивний і смішний Шарль здатний на глибоке й сильне почуття, він продовжує любити дружину навіть після її смерті, а розкриття того, що вона його зраджувала, призводить його до тихого ідіотизму. Він починає викликати не тільки іронічний сміх, а й співчуття, стає зворушливим.

Священник Бурнізен. Суспільна функція священника – бути наставником, уміти зціляти стражденні душі. Але він найменше до цього здатен. У нього краще виходить лікувати корів. Серед своїх прихожан він має репутацію гарного ветеринара. Коли Емма, переживаючи душевну кризу, звернулася за порадою до свого духовного пастиря, він порадив їй випити води з цукром. Отже, це ще одна із гримас «побуту провінції».

Рудольф. Розчарована Емма, спочатку підсвідомо, а потім на практиці зраджує Шарлю. Вона сподівається, що бодай коханець буде на рівні її мрій, але знову помиляється. Рудольф – егоїстичний самець, який дивиться на жінок як на розвагу. У коханні Рудольфа немає нічого романтичного, а лише пошук тілесних насолод. Емма не відчуває фальші його слів. Відраза до Шарля штовхає її в обійми цього цинічного донжуана. Від нього вона чекає широких жестів, але її обранець – чоловік іншого типу, ніж той, яким вона собі уявляє, і результатом її чергового розчарування є жорстокий нервовий зрив.

Леон – другий коханець Емми, повна протилежність попереднього. Цей юнак приваблює її своєю чистотою, недосвідченістю у сердечних ділах. Ось хто буде обожнювати її – це стане нагородою за всі її страждання. З ним вона повністю ніби втілює свою мрію. Проте це щастя – лише видимість. Реальність знову готує Еммі нищівний удар, цього разу смертельний. Леон виявився слабкою людиною, йому обіцяють підвищення по службі з умовою, що він ніколи більше не буде бачитись із коханкою. Леон погодився. Її також обтяжують фінансові проблеми. Це стає причиною арешту і розпродажу майна Боварі.

Лихвар Лере – дуже пересічний, буденний і дрібний хижак, павук, який тихенько плете свою павутину, в якій і заплуталася недосвідчена Емма. Виждавши момент він накидає на свою жертву павутину й стає безпосередньо причиною її самогубства.

Основна думка твору: у житті людина повинна мати свій ідеал, прагнути до чогось світлого, чистого. Людина повинна вірити в реальність свого життя, бачити і цінувати його красу, принаду. Психологізм Флобера межує з натуралістичним зображенням дійсності, але

головним для нього залишається соціальне. Тому це не просто замальовка з життя окремої людини чи провінції, а широка картина життя Французького суспільства.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Життєвий і творчий шлях Г.Флобера. Цілісний аналіз роману «Пані Боварі».

Творче завдання. Написати твір-роздум «Мое ставлення до героїв роману «Пані Боварі».

Тема 5.

Динамізм оповіді та психологізм у зображенні персонажів у новелі Гі де Мопассана «Пампушка»

ПЛАН

1. Особливості композиції новели «Пампушка», провідна думка.
2. Причини від'їзду пасажирів з Руана в небезпечний час. Характеристика їх.
3. Ставлення до них автора.
4. Образ Пампушки.
5. Характеристика прусського офіцера, його роль у новелі.

Завдання для підготовчого періоду

1. Повторіть теоретичні відомості про іронію.
2. Подумайте, чи можна диліжанс назвати символом? Що він символізує?
3. Занотуйте оцінку новели Андре Моруа в літературному портреті «Гі де Мопассан».
4. Складіть чайнворди, кросворди, ЛС, літературні ігри та тести.

Література

1. *Гладишев В.В.* Епістолярна спадщина як контекст. (Гюстав Флобер про Гі де Мопассана). // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2000. № 11. С 40–41.

2. *Пащенко В.І.* Гі де Мопассан. Нарис життя і творчості. К., 1986.

3. *Градовський А.В.* Сповідь двох жуїрів. «Любий друг» Мопассана і «Місто» Підмогильного. 10 кл. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 3. С. 16–19.

4. *Ревнивцеві О.В.* Психологічний аналіз як засіб вивчення художнього твору (на прикладі фрагментів уроків за творчістю Гі де Мопассана, П.Меріме, І.Крилова, Ф.Тютчева) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2003. № 12. С. 33–35.

5. *Франс А.* Гі де Мопассан та французькі оповідачі // Зарубіжна література. 1998. № 6. С 4.

Інструктивно-методичні матеріали

Ім'я Гі де Мопассана стоїть поряд з іменами Стендаля, Флобера. Існує усталена думка, що він був найкращим із зарубіжних новелістів ХІХ століття. Мопассан був засновником жанру психологічної новели і водночас творцем бездоганних зразків цього жанру. Створив близько 300 новел, які віддзеркалюють соціальні проблемитого часу. Створив яскраву і широку картину дійсності. У поле зору письменника потрапляли різні прошарки французького суспільства:

- селянське життя;
- мораль та психологія дрібних буржуа;
- життя та цінності вишуканого товариства.

Це визначило і головні теми творчості письменника:

- тема франко-прусської війни («Пампушка», «Два приятелі», «Мадемуазель Фіфі»);
- тема долі жінки у суспільстві («Сімонів батько»);

—тема вірності і зради (« Сповідь»);

—релігії та її впливу на людей тощо.

Гі де Мопассан створив *новий тип новели*, якого не знала європейська література:

- сюжет і зміст не збігаються (невідповідність між сюжетом і змістом має різні форми);
- відтворює лише окремих епізод людського буття без чіткого визначення фіналу;
- кожен епізод — прояв глибинних процесів життя, побачити, зрозуміти які автор пропонує читачам;

пропонує читачам;

- сюжет стає верхнім шаром, за яким приховується головне;

Гі де Мопассан застосував специфічні засоби реалізму і психологізму Флобера, учнем якого він був:

— не описувати психології героя — хай про нього говорять його вчинки (патріотичний вчинок Пампушки);

— не викладати подробиці — хай обрана риса дасть гостро і повно відчуті ціле;

— не коментувати і не оцінювати — хай говорять дії і підтекст, лексика і барви.

Найдосконалішою за стилем можна назвати новелу «**Пампушка**» (1880). Написана новела в кінці 1879 р. У «Нарисі «Вечори в Медані» Мопассан розповів про те, що група молодих письменників, які зібралися в Емілія Золя в його заміському будинку в Медані, вирішили створити збірку оповідань на тему минулої франко-пруської війни. Мопассану та двом іншим письменникам було доручено написати по одному оповіданню до цієї збірки.

Завдання збірки — боротьба проти шовіністської літератури 70-х років, яка піднімала до небес французьку армію, що потерпіла поразку. Історію, яку розповів у «Пампушці» Мопассан, він дізнався від свого родича, котрий сам був учасником цієї подорожі. Але, взявши сюжет з реального життя, Мопассан зовсім не прагнув натуралістично точно відтворити життєву пригоду з усіма притаманними їй у дійсності подробицями і деталями, а вніс у неї цілий ряд змін. Андрієнна Легей — прототип Пампушки — насправді залишилася вірною своїй непримиренній патріотичній ворожнечі до пруського офіцера; і, за словами тих же свідків, вона була вкрай ображена на Мопассана за те, що він примусив Пампушку чинити по-іншому. Мопассан знав особисто Легей: вона померла в бідності після невдалої спроби покінчити з собою, залишивши своєму домовласнику листа з вибаченням, що не може заплатити йому 7 франків.

Збірка «Вечори в Медані» вийшла друком 16 квітня 1880 р., і повість «**Пампушка**» була визнана найкращою. Історія спротиву та падіння мадемуазель Елізабет Руссе не вичерпує змісту новели. Ця історія вставлена в широку раму авторської оповіді. Експресія на початку та в кінці новели має дуже точну адресу: буржуа, «котрі розжиріли і втратили будь-яку мужність у себе за прилавком», виявляються у фіналі «чесними мерзотниками». Оцінка Мопассана тісно пов'язана із сюжетом новели. Сюжет складається із трьох взаємно врівноважених частин: шлях у диліжансі, вимушена затримка на заїжджому дворі, знову диліжанс... Новела розпочинається картиною відступу французької армії — «не війська, а безладних орд». У головному сюжеті новели йдеться про подорож 10-х руанців до Гавру. Головна причина подорожі — «потреба в торговельних угодах», що знову «ожила в серцях місцевих комерсантів». Відокремивши їх від інших руанців стінками поштового диліжансу, Мопассан дає читачеві можливість роздивитися відібрані екземпляри достатньо пильно. Це й подружжя гуртових виноторговців Луазо і Карре Ламадон, «офіцер ордену почесного легіону», фабрикант із дружиною і граф де Лбревіль із графинею. Усі вони відчувають себе

«товаришами по багатству». Мопассан визначає й джерела цього багатства. Один продає неякісне вино і просто є шахраєм, другий торгує політичними переконаннями, графство третього засноване на тому, що його предок зумів вдало продати власну дружину, котра стала коханкою короля.

Республіканець — демократ Корнюде, знаний у дешевих пивницях, та дві черниці слугують ніби тлом для розподілу головних акцентів. Шести особам, котрі уособлюють «прошарок людей порядних, впливових, вірних релігії з твердими устоями», протиставлена продажна жінка на прізвисько Пампушка. Сам вибір професії для героїні новели достатньо іронічний. Луазо чи де Бревелі торгують іншими. Пампушка як товар може запропонувати тільки саму себе, що й спричинює обурення «порядних» людей, котрі опинилися з нею в одній кареті.

Мопассан вельми далекий від ідеалізації чи героїзації Пампушки. Її портрет достатньо промовисто свідчить про це. Вона «маленька, вся кругленька, заплила жирком, з пухкими пальчиками, перетягнутими в суглобах на зразок в'язки коротеньких сосисок». Мопассан посміюється над наївністю й обмеженістю Пампушки, над її довірливістю та сентиментальністю, і все ж морально робить її незмірно вищою за «порядних» супутників.

Пампушка з готовністю пропонує буржуа, котрі щойно ображали її, свої припаси. Переконавшись, що супутники голодні, вона доброзичлива та здатна на самопожертву, їй єдиній з усієї компанії дано почуття національної гордості. Щоправда, і гордість, і самопожертва Пампушки виливаються радше в комічну, аніж у героїчну форму. Вона рішуче відмовляє прусському офіцерові, котрий домагається її кохання. Для неї пруссак — ворог, і поступитися йому не дозволяє їй почуття власної гідності. Намічена в експозиції тема народної війни отримує дещо несподіване, трагікомічне продовження у протесті повії. Погоджується вона тільки внаслідок тривалої психологічної атаки з боку своїх супутників, котрі виявилися набагато хитрішими за неї. Патріотичний порив і несподівана цнотливість Пампушки затримували їхній від'їзд, і вони продали Пампушку, як до цього продавали честь і батьківщину. Французькі власники та пруссаки показані в новелі не в стані ворожнечі, а в єдино можливому для них стані купівлі-продажу. Цікаво, що прусський офіцер пасивний. Він вичікує. Луазо, Карре — Ламадони та де Бревелі, навпаки, розгортають активну діяльність. Черниці та республіканець Корнюде їм потурають. У кареті, що вирушає із заїжджого двору, ті самі люди, тільки освітлені більш різким світлом. Епізод з подорожньою провізією, повторений двічі, надає розповіді особливої завершеності.

На початку подорожі Пампушка роздала все, що в неї було. Вирушаючи із заїжджого двору, вона не встигла потурбуватися про їжу, але їй уже ніхто нічого не дає, усі покvapливо та жадібно їдять по кутках, поки ображена Пампушка мовчки ковтає сльози. Такий фінал викликає у читача майже фізичну відразу до буржуа, котрі працюють щелепами, і співчуття до ображеної у своїх найкращих почуттях Пампушки.

Особливості композиції твору:

- експозиція новели дає широку картину навали, опис історичних подій;
- кульмінація новели — протест Пампушки;
- несподівана розв'язка;
- характер героїв розкривається через поведінку;
- події відбуваються в диліжансі; події подаються у співвідношенні людей з вищого світу і людей з низів.
- автор сам не висловлює прямого ставлення до героїв.

- епізод з порожньою провізією, повторений двічі, надає розповіді особливої завершеності.

тема народного патріотизму.

викрити ганебне явище, коли бідність призводить жінку до принизливої долі – бути живим товаром у цивілізованому суспільстві, яке голосно кричить про свою добропорядність.

МЕТА: зрозуміти і донести читачам, хто винен у тому, що відбувається, і чи існують сили, здатні протистояти національному розпаду.

ПРОБЛЕМИ: війни, патріотизму, героїзму, класової нерівності, людської чистоти і моральної вищості, деспотизму тощо.

ВИСНОВОК: любов Мопассана до людей «маленьких», неідеальних, але здатних жертвувати собою заради батьківщини, високих ідеалів, залишатися людьми в самих нелюдських умовах.

Основа – звичайний побутовий анекдот, що переріс у великий витвір мистецтва, основна думка якого – справжніми патріотами є прості люди, жінка-куртизанка. Автор пропонує шукати позитивне – правду, гуманність, патріотизм тощо там, де його, здавалося б, не могло і бути. Тому не випадково головною героїнею є жінка сумнівної репутації – повія *Елізабет Руссе* на прізвисько *Пампушка*. Проте вона стоїть набагато вище за представників «вищого» світу: Луазо, Каре-Ламадон, Юбер де Бревіль.

СТАВЛЕННЯ АВТОРА ДО СВОЇХ ГЕРОЇВ

Пасажири	Ставлення автора
Подружжя Луазо	Він – відчайдушний пройдисвіт, хитрий і життєрадісний. Плебейська натура пані Луазо розвернулася на всю ширину
Пан Карре-Ламадон	Очолив опозицію з єдиною метою – отримати пізніше побільше за приєднання до того ладу, з яким він боровся
Юбер де Бревіль	Дворянин похилого віку з величавою поштаттю, намагався вишуканістю костюма підкреслити свою природну схожість із королем Генріхом IV
Республіканець Корнюде	Опудало всіх поважних людей

Диліжанс, у якому їхали тікаючи від ворога герої, символізує Францію. Цим самим автор робить непомітний перехід від розповіді побутового змісту до всесвітнього рівня оповіді і виносить вирок усьому французькому суспільству.

Ідейну і стильову складність новели створює наявність у ній двох полюсів: зневажливо-насмішкуватого ставлення автора до боязливих і продажних буржуа та співчутливо-захопленого – до французьких патріотів, що відображено в авторській мові низкою оціночних висловів.

Особливості новели «Пампушка»:

- композиція – узагальнення в окремому яскравому епізоді типових конфліктів періоду війни, зокрема і французького суспільства загалом;
- принцип парадоксу (повія – патріотка);
- художній пошук справедливості (Лицемірство «сильних світу цього» і гідність знедолених, відкинутих суспільством людей);

- здатність автора співпереживати біль разом зі своєю героїнею;
- правдиве зображення дійсності – художній прийом реалізму.

Модульна контрольна робота № 1

Тема 6.

Англійський класичний реалізм

Якщо у Франції романтикам і реалістам прийшлося долати суспільну впевненість у тому, що мірилом “доброго смаку” може виступати тільки класицизм, то англійська література XIX ст. розвивалася іншим шляхом. Класицизм не був широко розповсюдженим в Англії, тому класичний реалізм виступив спадкоємцем просвітницького реалізму. Хоча названий вплив у творчості різних художників позначився по-різному. Різним був також вплив романтичного мистецтва. Якщо Діккенс знаходився під сильним впливом, то в творчості Теккерея він позначився значно менше.

Творчість Джейн Остін стала єднальною ланкою між спадщиною просвітників і новою хвилею реалізму. Вона називала себе ученицею Філдінга, Річарсона, Каупера, С.Джонсона, Стерна. Вона висміювала епігонів сентименталізму (Маккензі, Шарлоту Сміт), які замість реального людського почуття зображували у своїх творах слізливі зустрічі і розставання. Новаторський характер романів Остін помітив Скотт, який назвав її “матір’ю сучасного роману” і охарактеризував її основні твори (“Погорда й упередженість” (1797), “Почуття й чутливість” (1795), “Менсфілд-парк” (1814), “Емма” (1816)) як твори, “зосереджені навколо повсякденного укладу людського життя і стану сучасного суспільства”. Навкруги всі наслідували романтиків, а зі сторінок романів Остін встає суто англійський світ, в якому немає нічого загадкового, немає фатальних збігів і демонічних пристрастей. Характери її героїнь (Елізабет Беннет з “Погорди й упередження”, Фанні Прайс з “Месфілд-парку”, Емми Вудхаус з “Емми”) є, за характеристикою самої письменниці, “такими ні на кого не схожими і такими схожими на інших”. Стосунки між людьми в її романах залежать від грошових відносин і моральних установ, які існують у суспільстві. Остін показувала індивідуальний характер звичайної, нічим зовнішньо не примітної людини. Але монотонні будні в її романах не викликають нудьги. Нудьгу перемагає тонка іронія і дотепність авторки, які відчуваються за намірено об’єктивною манерою оповіді.

Творчість В.Скотта породила цілу “історичну епоху” в англійській літературі. До жанру історичного роману звертаються Діккенс (“Барнебі Радж”, “Повість про два міста”), Ш.Бронте (“Шерлі”), Теккерея (“Генрі Есмонд”). Наслідуючи Скотта, письменники пов’язують минуле із сучасним. А в їхньому сучасному домінувала проблема робітничого руху і пов’язаного з ним чартизму.

У 1838 р. було опубліковано знамениту хартію, яка поклала початок чартистському руху (революційній боротьбі пролетарів за поліпшення соціальних умов). Більшість англійських письменників не підтримували лідерів чартистського руху, вважаючи їх морально брудними людьми, які штовхають неосвічені маси на насильницькі виступи. А насильницькі дії не поліпшують життєвих умов. Вони скоріше заганяють пролетарів у ще більш глухий кут. Але соціальні обставини “голодних сорокових” (часу масових страйків) не могли не відобразитися у творах письменників. Діккенс висловив свою позицію однозначно у романі “Барнебі Радж”. Слідом за Шекспіром і Скоттом, він теж є провіденціалістом (провіденціалізм взагалі є домінуючою ідеєю британської літератури). В “Барнебі Радж”

робітники наважуються на бунт під керівництвом лорда Гордона (пародія на Байрона і “байронізм”). Лорд Гордон є байдужим до долі простого народу, його суспільна боротьба нагадує гру підлітка то в піратів, то в революціонерів. Англійські письменники Діккенс, Теккерей, Гаскелл, Дізраелі, Ш.Бронте, Карлейль) пропонували інший шлях. Вони були прихильниками соціального миру. Співчуваючи народу, вони шукали шляхи взаємопорозуміння між “нацією багатих” і “нацією бідних”. Про те, що в Англії існують дві різні нації, вперше сказав Бенджамін Дізраелі, лорд Біконсфілд, який із 1868 р. займав посаду прем’єр-міністра. Політик і письменник, за переконаннями консерватор, він у романах “Конінгсбі” (1844) і “Сібілла, або Дві нації”(1846) показав: англійці тільки для іноземців є єдиним народом. Насправді народи два: “кокні” (бідні) й “істеблїшмент” (багаті). “Багаті” і “бідні” відрізняються, навіть мовою.

Письменники, які займали активну суспільну позицію, в більшій своїй частині групувалися навколо журналу Діккенса “Household reading” (“Домашнє читання”). Символом особливостей світогляду письменників школи Діккенса (найбільш яскравим представником якої вважають Елізабет Гаскелл) є так звана “різдвяна філософія”. Надаючи реалістичні, документально точні картини положення робітників, вони вірили, що навіть найлютіший злодій (а таких було чимало серед підприємців періоду первісного накопичення капіталу) зможе переродитися під впливом християнського світовідчуття. Вони добивалися не революції, а реформ, які б поліпшили стан суспільства. Рух письменників, який очолив Діккенс, породив жанр “робітничого роману” (“Шерлі” Ш.Бронте, “Олтон Локк” Кінгслі, “Скрутна година” Діккенса). “Робітничий роман” зіграв вельми позитивну роль в процесі врегулювання соціальних проблем. Промисловці все ж таки пішли на реформи, ситуацію було змінено на краще без кровопролиття.

Досить важливе місце в процесі розвитку англійського реалізму займає творчість Шарлоти Бронте. В романах “Джейн Ейр” (1847) та “Шерлі”(1849) вона критикувала державні установи, показала правдиву картину системи освіти і положення соціально незахищених верств. Романи Ш.Бронте вважають варіаціями автобіографії. Дочка провінційного багатодітного пастора рано зазнала злиднів. Її мати, брати і сестри померли від туберкульозу. Пансіон для сиріт поміг здобути освіту і заодно відкрив перед майбутньою письменницею ті приховані жахи британського соціального життя, які не потрапляли на сторінки преси. Бронте пройшла через захоплення романтизмом, і тому в її реалістичному романі відчувається вплив “мистецтва образів”. Але її герої завжди є представниками не романтичних верств: гувернантки, вчительки, священники, дрібні підприємці. Якщо в “Джейн Ейр” кохання бідної гувернантки і блискучого (хоча й сліпого) графа Рочестера закінчується патетичним і щасливим фіналом, то в романі “Віллет” (1853) ми бачимо психологічно правдиву картину кохання молодої дівчини.

Загалом англійський класичний реалізм відрізняється зосередженням на проблемах гріху й моралі, несе в собі сильний християнський вплив. Ця особливість є неодмінною рисою вікторіанської епохи, яку названо на честь правління королеви Вікторії (1837–1901). Вікторіанська епоха вважається однією з провідних в історії Англії. Традиційне обличчя країни було сформовано саме тоді, коли після суворого протистояння “голодних сорокових” держава прийшла до соціального компромісу. Починаючи із 30–40 рр. англійські романтичні школи починають втрачати домінуючі позиції у мистецтві, а у 50 – 60 рр. стверджується реалізм. Хоча романтизм продовжує існування, поступово переходячи у стадію неоромантизму (Керолл, Стівенсон, “Братство прерафаелітів”). На особливу увагу заслуговує школа “сенсаційного роману” (Ч.Рід, У.Коллінз), письменників якої вважають

нащадками Діккенса. Хоча на них, скоріше, мали вплив романтичні школи, а також традиція “готичного роману”, що була розповсюдженою в Англії ще наприкінці XVIII ст. Великий майстер детективу Уїлкі Коллінз (“Жінка у білому” (1860), “Місячний камінь” (1868)) наповнював свої романи таємничими фігурами й неймовірними пригодами. Але з розвитком дії таємничі події виказують реалістичне підґрунтя. Містичний привид жінки, яка з’являється вночі біля сільського мастку, виявляється не приви́дом, а психічно хворою людиною, закатованою насильством поміщика-сусіда. Неймовірні пригоди, які розгортаються в будинку коло моря в романі “Місячний камінь”, викривають жадібність англійських колонізаторів, один з яких викрав камінь з індуїстського храму і потерпів через те від віруючих індуїстів.

Одночасно із “сенсаційним романом” в англійській літературі з’являється позитивістський напрямок (Троллоп, Джордж Еліот). Романтик Натаніель Готорн писав про “Батсершистські Хроніки” Троллопа: “Вони прийшлися мені як раз до смаку – вагомі, тілесні, вигодовані яловичиною і натхнені елем; вони є настільки реальними, наче якийсь велетень відрубав шматок землі і поклав його під скло з усіма людьми, які займаються собі своїми повсякденними справами і не знають, що їх виставили напоказ. Ці книги є англійськими, як біфштекс”. І хоча в романах позитивістів є відсутніми таємничі фігури, туман, сугінки і лиховісні кроки, їх об’єднує з романістами “сенсаційної школи” відсутність віри у нереальне.

Вікторіанський прагматизм компенсує творчість серйозного математика Чарльза Доджсона, який писав під псевдонімом Льюїс Керолл. Його “Аліса в Країні Чудес” (1865) і “Аліса поза Дзеркалом” (1872) на перший погляд належать до романтичної традиції літературної казки. Але це не зовсім так. Фольклорна казка (і в цьому романтики-казкарі її наслідували) ґрунтується на вічних законах буття, які обов’язково повинні залишатися незмінними. Керолл уводить до своїх чудернацьких оповідей нонсенс. Нісенітниця набирає змісту, стає важливою частиною образної системи. Березневий заєць і капелюшник, які здавна живуть в англійських прислів’ях (“скажений, що березневий кролик”, “скажений, що березневий заєць”, “скажений, що капелюшник”), в романах Керолла беруть участь у традиційному англійському чаюванні. Пригоди маленької Аліси нагадують сон, в якому руйнується традиційний простір і час, звичні закони фізики, і навіть мова починає “божеволіти” (згадаємо знаменитого Бармаглота). Але, на відміну від подібних фантазій Кольріджа, де Квінсі або Шеллі, фантастика Керолла не викликає жаху. Автор дивиться на світ весело і добродушно. Природу оригінального світу Керолла дотепно визначив його послідовник Честертон, який говорив, що у творах оксфордського математика англійський розум, який звик до порядку й репутабельності, нібито знаходиться на канікулах.

Діккенс

Морально-естетичний ідеал Діккенса є англійським морально-естетичним ідеалом, більш того – протонародним морально-естетичним ідеалом. Він зливається зі стихією народної казки, де злодії перетворюються на добродійників і де зло завжди буває покараним завдяки дивним збігам і втручанням інших сил, які постійно контролюють життя людства. Діккенс є письменником яснооких дітей; молодих людей із лицарською поведінкою і престарілих диваків, чий серця не сприймають зло. Одночасно Діккенс є письменником дивовижно-лиховісних образів. Світле і темне начала ведуть постійний двобій на сторінках його творів, і добро завжди перемагає, якщо не фізично, то духовно.

У творчості Діккенса виділяють чотири періоди. Перший (1833 – 1841) – “Нариси Боза”, “Посмертні записки Піквікського клубу”, “Пригоди Олівера Твіста”, “Життя і пригоди Ніколаса Нікльбі”. Другий період (1842 – 1848) – “Американські нотатки”, “Життя і пригоди Мартіна Чезлвіта”, “Різдвяні оповідання”, “Домбі і син”. Третій період (1849 – 1859) – “Девід Копперфільд”, “Холодний дім”, “Скрутна година”, “Крихітка Дорріт”. В останнє десятиріччя свого життя Діккенс створює романи “Великі сподівання”, “Наш спільний друг”, починає, але не встигає завершити роман “Таємниця Едвіна Друда”.

Один із найавторитетніших біографів Діккенса, Х.Пірсон, вважав, що важке дитинство письменника зіграло позитивну службу у плані формування подальшого стилю художника: “у лондонських трущобах він, сам того не розуміючи, отримував свою справжню освіту... блукаючи містом, його похмурими окраїнами, він, непомітно для себе отримував матеріал, з якого йому варто було створювати своїх героїв”. До цієї думки приєднався Г.Честертон: “...фабричні колеса... виготовляли вакуум і одночасно – найславетнішого оптиміста століття”.

У нього не було дитинства – у п’ятнадцять років він вже давно був дорослою людиною, мав робочий стаж, викупив із боргової в’язниці батька. Не встиг тільки здобути освіту. Тому, ледве навчившись писати, почав працювати кур’єром при одній із судових контор, потім там же переписував ділові папери. Служба в адвокатській конторі надала Діккенсу глибоке знання життя, він навчився розбиратися в усіх підводних течіях юриспруденції і на все життя зненавидів юристів-хабарників. Потім було середовище журналістів. Як репортер, він об’їздив всю Англію, добре вивчив особливості виборів на всіх рівнях, внутрішню суть різних державних закладів. Нарешті, у 1833 р., Діккенс, під псевдонімом Боз, починає публікувати “Нариси Боза”, гумористичні картинки із життя сучасної Англії. “Нариси Боза”, які мали успіх і у 1836 р. вийшли книгою, складаються з наступних частин: “Наш прихід”, “Картинки з натури”, “Лондонські типи”, “Оповідання”. Дія всіх оповідань проходить у Лондоні. Лондон – місце-примара, місце-чудовисько, але чудовисько, без якого не можна жити, постійно буде присутнім на сторінках творів Діккенса. Діккенс – письменник-урбаніст, чудовий знавець вулиць, майданів і набережних Лондона. У сучасному місті існують діккенсовські туристичні маршрути, які знайомлять людей із класичним, вікторіанським Лондоном (цікаво, що з часів Діккенса не змінилось жодної назви вулиці або пабу, жодного номеру будинку).

Велику славу принесли Діккенсу “Посмертні записки Піквікського клубу” (1836–1837). Роман виник із коміксу, який малював знаменитий художник Р.Сеймур, а молодий письменник лише придумував комічні підписи до малюнків. Неочікувано Сеймур помер, інший карикатурист видався менш талановитим, і поступово підписи Діккенса переросли в невеличкі оповідання про пристарілих джентельменів-диваків, про їхні заняття спортом (в Англії спортом називають рибальство, полювання, любительську гру у теніс, гольф, тощо). “Записки Піквікського клубу” вирости з окремих забавних історій, які Діккенс писав для окремих газетних номерів, тому єдиний сюжет книги можна вважати ледве окресленим. Це історія невдалої спроби місіс Бардль ожени на собі містера Піквіка, яка закінчилася ув’язненням нескореного холостяка. Чесного містера Піквіка, який опинився у в’язниці через те, що не схотів дати хабара безсовісним юристам Додсону і Фоггу, і його вірного слугу Сема Уеллера називають англійськими Дон Кіхотом і Санчо Пансою. Містера Піквіка об’єднує із Дон Кіхотом сліпа довірливість, в результаті якої він постійно стає жертвою хитрих людей (Джінгль, місіс Бардль), але він знову і знову вірить людям, і його віра пробуджує совість навіть у такого закоренілого злодія, як Джінгль. “Лицар печального

образу” смішив людей своєю незграбною, довгов’язою фігурою, але за комічною зовнішньою поведінкою ховався високий і добрий дух. Містер Піквік викликає у нас посмішку своєю маленькою, товстенькою фігуркою, за якою криється по-лицарськи благородний дух. Санчо Панса втілював народну кмітливість поряд зі своїм не помічаючим нічого земного господарем. Сем Уеллер грає схожу роль поряд із наївним містером Піквіком. Уеллер втілює народну життєздатність, його грубуваті, але істинно народні жарти увійшли у традицію англійської мови під назвою “уеллерізмів” (“Зробленого не переробиш, як сказала стара леді, що узяла шлюб з молодим лакеєм”, “Так ми вже усе зробили, як говорять у Туреччині, коли відрубають голову не тому, кому хотіли”, “Дуже жалкую, що спричиняю деякі незручності, мем, як говорив грабіжник, заганняючи стару леді у камін”, “Дуже жалкую, що приходиться переривати такі прийнятні розмови, як сказав король, розпускаючи парламент”, “Це я називаю прибавляти до образи образу, як сказав папуга, якого не тільки вивезли із рідного краю, а й ще примусили говорити англійською”, “О, а тут тепло, як сказав хлопчик, що звалився у камін”, “Геть меланхолію, як сказав учень, коли його вчителька померла”). Але у романі є персонажі, які цілком належать до англійських національних типів. Це і брехливий Уінкль, і зворушливий містер Тапмен, якому так не повезло у коханні, і романтичний Снодграсс, і “товстий хлопець” на ім’я Джо, і глухенька стара леді, і бойовий Уеллер-старший, батько Сема.

Англійська система жанрів, також, як і система літературознавчих термінів, досить сильно відрізняється від нашої. “Записки Піквікського клубу” відносяться англійцями до жанру “спортивної повісті” (тобто повісті про розваги, частіше за все “спортивна повість” характеризується гумористичною забарвленістю). Але у загальноєвропейському масштабі “Записки Піквікського клубу” можна скоріше віднести до “роману дороги”, і це теж зближує твір Діккенса із твором Сервантеса. Жанр “роману дороги” надає можливість показати країну у всіх її протиріччях. Так зробив Сервантес у “Дон Кіхоті”, Гріммельсгаузен у “Сімліціссімумі”, Філдінг у своїх комічних епопеях. Діккенс підключається до цієї традиції, але, на відміну від попередників, його твір є менш трагічним, менш критичним, та і менш аналітичним. Якби у центрі роману стояв Джінгль, то “Записки Піквікського клубу” можна було б віднести до жанру пікарески (плутовського роману). Але на відміну від пікарески, герой якої завжди є гріховним, вікторіанський роман Діккенса є романом не про забавні пригоди шахрая, а про забавні пригоди благочестивого містера Піквіка.

Реалізм Діккенса є реалізмом, одухотвореним романтизмом. Під впливом романтизму письменник знаходився завжди, але молодий Діккенс сприймав романтичні традиції ще у досить наївному і протонародному плані. Звідси казкова забарвленість його ранніх творів. Фольклорний вплив завжди цінувався романтиками, але більшість із них, як у Німеччині (Арнім, Brentano, брати Гримм, Гофман, Гейне), Англії (Вордсворд, Кольрідж, Скотт), так і у Франції (Гюго, Жорж Санд) належали до освічених, вищих верств суспільства. Вони сприймали фольклор скоріше як естетичну традицію. Діккенс же сприймає народну творчість органічно. Вона для нього є філософією, естетичним кредо, народні ідеали є його ідеалами. Правда, не потрібно забувати про суто національні особливості англійського фольклору. Тотальна індустріалізація вже на початку ХІХ ст. призвела до практичного повного знищення сільської Англії. (Це було однією з основних причин романтичної скорботи англійських романтиків.) Тому і городянин Діккенс сприймає сільську Англію у ідилічному вигляді.

Поряд з іменем Діккенса часто можна почути термін “різдвяна філософія”. “Різдвяна філософія”, пов’язана із народною вірою у непереможну силу добра, у чудесне покарання

гріха і не менш чудесну винагороду добра, є пов'язаною із релігійними переконаннями як самого письменника, так і з духовними орієнтирами вікторіанської Англії. Найбільш “різдвяна філософія” розкрилася у “Різдвяних оповіданнях”, але у “Записках Піквікського клубу” вона теж є присутньою, коли безпосередньо (у вставних новелах про різдвяні чудеса), коли опосередковано – через авторське ставлення до світу, через ідеалізацію сімейних відносин, через естетичне сприйняття звичаїв і побуту “старої доброї Англії” (на основі творів Діккенса можна писати етнографічну вікторіанську енциклопедію Британії). Чому ж тоді Діккенса вважають реалістом? Відповідь можна знайти вже у “Записках Піквікського клубу” як на рівні зображення реальних тенденцій, які на той час існували у суспільстві (положення безробітних було незавидним, часто їх чекали робітні дома, в одному із яких опинився містер Піквік), так і на рівні вставних новел (теж прийом запозичений у Сервантеса). Історії, які розповідають люди, можуть нагадувати різдвяну казку, а можуть лякати правдою життя, як, наприклад, новела про смерть актора, що спився і не вірив у людську природу власної дружини, тому що, на його думку, людина не могла б витримати того, що випало на її долю. Звичаї юридичних контор, справжній механізм “найдемократичніших виборів у світі”, мораль безсовісних пасторів-сектантів показані у комічному забарвленні. Але за комічними картинами стоїть гірка правда про вади суспільства, яке ніколи не буває ідеальним.

Романи “Пригоди Олівера Твіста” (1838) і “Життя і пригоди Ніколаса Нікльбі” (1839) також, як і “Записки Піквікського клубу”, поєднують в собі романтичні і реалістичні тенденції. Знавець столичних окраїн надає реалістичну картину життя злиденних їхніх мешканців, розповідає про жорстокі звичаї, які панують в середовищі карних злочинців (і що є цікавим: вони не дуже відрізняються від звичаїв притулків для дітей-сиріт). Син невідомих батьків, Олівер Твіст, проходить через жахи виховних домів для дітей жебраків, де прохання про додаткову ложку каші сприймається як бунт і ознака природних злочинних схильностей, через злочинне середовище, і тут Діккенс, безумовно, є реалістом. Але який же Діккенс без “різдвяної філософії”? В “Олівері Твісті” вона розкривається на рівні чудесної зустрічі Олівера з добрим містером Браунлоу, яка корінним образом змінює життя хлопця. Завдяки друзям, Олівер дізнається про таємницю свого народження, отримує багатство і соціальний статус. Все нібито закінчує традиційний happy end, але спогади про Ненсі, яка загинула, намагаючись вирвати Олівера зі світу злочинців, назавжди залишаються в його душі.

“Олівер Твіст” вже досить ясно окреслює моральну позицію письменника, який усе життя вважав своїм обов'язком захист соціально незахищених верств суспільства, тим паче, що сам пройшов у дитинстві через злидні тотальної бідності. З іншого боку – глибока релігійність утримувала Діккенса від підтримки революційного руху чартистів, на чолі якого, на думку письменника, стояли морально незрілі люди (цим проблемам присвячено роман “Барнебі Радж”). Вікторіанська релігійність проявилася і на розумінні завдань письменника, який, на думку Діккенса, повинен сприяти моральному здоров'ю суспільства. Мода на “н'югетський роман” (Н'югет – найбільша тюрма Лондона, якої зараз не існує; “н'югетський роман” – жанр, присвячений життю злочинного світу, який цей роман показував у піднесеному, благородному вигляді). У передмові до “Олівера Твіста” письменник заявив: головним завданням цієї книги є показ “суворої правди”. Через власне важке дитинство Діккенс непогано розбирався у законах злочинного світу, і, на відміну від численних комерційних романів, показав життя злочинних товариств без прикрас, без лицарського забарвлення.

Діккенс вірив у можливість морального вдосконалення суспільства засобами літератури. Тут він виступає послідовником європейських просвітників (Свіфта, Філдінга, Дідро), тому ідеал грошей протиставиться у нього ідеалу щасливої родини. Англія й Америка ХІХ ст. швидко йшли шляхом комерціалізації суспільства, духовність від цього, безумовно, страждала, страждало й милосердя. США наживалися на рабській праці негрів, у Британії негрів замінили білі, які по 14 годин працювали біля розпечених мартенів, перетворюючись на жалюгідні придатки до машин. До соціального миру у Британії ще було далеко. Заробітна платня робітників не дозволяла навіть постійно топити у житлових приміщеннях. Англія, особливо промислових районів (Манчестер, Бермінгем, Н'юкасл) зображена Діккенсом у символіко-реалістичному ключі. Це величезний “холодний дім”, в якому немає ані добра, ані милосердя. Лондон Діккенса – це не парадне місто, яке приваблює своєю респектабельністю, це квартали бідняків, де у будь-час можна опинитися на вулиці через несплачену квартирну оплату, де горе поряд із радістю, причому радістю сумнівною, часто пов'язаною із пляшкою. Пізніше подібним шляхом піде Достоевський, який завжди називав Діккенса в числі своїх літературних вчителів. Він покаже Петербург не як “нову царицю”, а як місто страшного клімату, брудних трактирів і повних клопами мебльованих кімнат.

Даниною “холодному дому” можна вважати роман Діккенса “Торгівельний дім Домбі і син. Торгівля оптом, в роздріб і на експорт” (1848), в центрі якого поставлено людину абсолютного прагматизму. Дім містера Домбі, де каміни не гріли навіть тоді, коли у них палав вогонь, а їжа здавалась холодною навіть тоді, коли її подавали гарячою, набуває символічного значення. Він узагальнює сучасну йому Англію, де у гонитві за прибутками люди почали забувати про те, без чого рід людський припинить своє існування – про добро й милосердя, про красу і про зв'язок із природою. Життя містера Домбі на 100 % складається із бізнесу. Планету Земля, і більш того – Сонячну систему – він сприймає тільки на рівні ареалу власного бізнесу. Краси морів і річок, на які він дивиться як на засіб пересування кораблів із товаром, для нього не існує, для нього взагалі не існує у цьому світі нічого, що не стосується його фірми. Син для містера Домбі має значення, тому що він успадкує фірму. Дочка ж є для нього не більш, ніж “фальшивою монетою”, тому що ніякої користі фірмі бідна Флоренс принести не може. Безумовно, Діккенс гіперболізує і особисті риси містера Домбі, створюючи не стільки людський характер, скільки образ ділового механізму в обличчі людини. Тому і будинок містера Домбі, в якому не може вижити маленький Поль, з якого тікає молода, красива дружина Едіт (яка так і не подарувала йому нового спадкоємця), який залишає також Флоренс, нагадує ангар, не зважаючи на багате вбрання. Казкова гіперболізація взагалі була притаманною творчості Діккенса. Але містер Домбі одночасно є типовим образом, типовим представником світу бізнесу. Типовими є й інші “злодії” роману – “неперевершена людоїдка” місіс Піпчін, люди-чудовиська – містер Блімберг, містер Каркер, місіс Чік. Світ роману у дусі казкової естетики розділяється на темний і холодний світ Зла і світлий і теплий світ Добра, в якому мешкають не люди комерції, а “люди серця” (кочегар Тудл та його дружина, капітан Катл, покоївка С'юзен Ніппер, містер Тутс).

У 1853 р., виступаючи у Бермінгемі на урочистому святі, яке було присвячено присудженню письменникові звання національного художника Англії, Діккенс стверджував, що література “повинна бути вірною народу, повинна боротися за його добробут і щастя”. Ці слова можна вважати кредо життя й творчості письменника. Він ніколи не зраджував цьому принципу і в романах 50-х рр. (“Холодний дім”, “Скрутна година”, “Крихітка Дорріт”). Він показує страйки робітників, які прокотилися по всій Англії у 40-х рр., злиденні долі

мешканців боргових в'язниць і робітних домів (які письменник зобразив у “Крихітці Дорріт” у вигляді Двору Розбитих Сердець), дитячу працю, за яку платять копійки і яка руйнує дитячі долі. В статті “До робітників” Діккенс писав: “Робітники повинні зрозуміти, що вони повинні сподіватися тільки на себе самих. Якщо вони самі собі не допоможуть, їм ніхто не допоможе”. Одночасно письменник гуртує діячів літератури навколо журналу “Домашнє читання”, який він почав видавати у 1850 р., і намагається зробити для обездолених як можна більше. Його романи втрачають безневинність, їхній тон стає суворим і стриманим. У романі “Скрутна година” письменник показує (знову гіперболізуючи, загострюючи образ) типове промислове місто Кокстаун, в якому люди не бачать сонця, тому, що коли вони йдуть на роботу, сонця ще не має, а коли повертаються – воно вже зайшло. Ці напівроботи не бачили у світі нічого, окрім машин й височезних труб, окрім лікарень, схожих на в'язниці, і в'язниць, схожих на ратуші. Керують ними двоє переконаних позитивістів й нігелістів – фабрикант Баундербі й попечитель школи, “видатний педагог”, містер Гредграйнд. Томас Гредграйнд проводить страхітливий експеримент. У школі, якою він керує, дітей виховують за принципами прагматизму і позитивізму. Вихованці повинні якнайбільше знати і якнайменше відчувати. Дисципліна у школі є залізною. Дітей називають не за власними іменами, а за номерами. Поступово ми розуміємо “сверхмету” цієї чудернацької школи. Діти виростуть і будуть працювати на містера Баундербі і містера Гредграйнда так, як їхні батьки. Містер Гредграйнд вирощує нові придатки до машин, які повинні якнайбільше бути схожими на машини. Жорстоку систему Гредгранда нібито ніщо не може зламати. Роботи не знають протесту. Неочікувано до Кокстауна приїжджає трупа циркових акторів, дочка одного із них, маленька Сісі, потрапляє у “школу-холодильник” і починає чинити опір, тому що, на відміну від інших учнів Гредграйнда, психіку яких вже спаплюжено, Сісі є нормальною дитиною. Діккенс показує не тільки нелюдськість прагматизму, який втілюють Гредгранд і найкращий учень школи Бітцер, а і нелюдскість тих плодів, які надає система утилітарного виховання (не випадково окремі розділи книги мають назви “Сів” і “Жнива”, “Збір у житниці”). Педагогічна система Гредграйнда обернулася проти нього ж самого: коли безпорадний старий вчитель звернувся за допомогою до вже дорослого Бітцера, якого він колись так вихваляв за те, що він сходу міг сказати, скільки зубів має кінь (“двадцять чотири корінних, чотири бокових і дванадцять різців”), утилітарно налаштована людина відмовила йому (адже Гредграйнд більше не був потрібен Бітцеру, оцінок він більше не ставив). “Чи є в тебе серце?” – запитує зраджений вчитель. “Без серця, сер, кров не могла б обертатися тілом”, - холоднокровно відповідає зрадник. Трагічно складається доля сина й дочки Гредграйнда, яких теж було виховано і вивчено з метою фактично-утилітарного підходу до світу. Луїза вийшла заміж за самого містера Баундербі (він є казково багатим, такої пропозиції ніяк не можна було пропустити). Про кохання, безперечно, у цьому шлюбі ніхто не думав. І тепер Луїза не живе, а існує. Том стає карним злочинцем. Тому що користолюбство перемагає моральні забобони. Любов, обов'язок, вдячність – взагалі є поняттями, не знайомими душі Тома. На дорікання зі збоку батька Том відповідає: “На кожну тисячу добрих людей завжди приходиться один нелюд. Такими є закони статистики. Ти втішав цим законом інших, а тепер спробуй втішитися ним сам”. Незважаючи на те, що Кокстаун складає враження музею воскових ляльок, де існують не люди, а манекени, яких виліпили містер Баундербі і містер Гредграйнд, поступово виявляється, що там іще залишилися живі люди. І вони готуються до страйку, тому що іншого виходу в них немає. Хоча і тут Діккенс залишається вірним християнству і “різдвяній філософії”. Люди, які очолюють рух працівників, оцінюються письменником по-різному. Чартист Слекбрідж є

небезпечним демагогом, людиною без моральної відповідальності. Він затягає робітників до насильницьких дій, не думаючи про те, що таким чином вони не доб'ються для себе нічого, а, скоріш за все, опиняться у в'язниці, як карні злочинці. Слекбріджу протистоїть прихильник “моральної сили”, чесний і спокійний робітник Стівен Блекпул. Блекпул йде шляхом християнина, і коли Слекбріджа та інших прихильників насильницьких дій заарештовують і примара каторги починає маячити перед ними, Блекпул відважно захищає їх: “Не вони є причиною анархії, сер, - каже він фабриканту Баундербі, - не вони її затівають”. Залишаючись противником класової боротьби, Діккенс у 1855 р. займає непримириму позицію по відношенню до парламенту, який, на його думку, займається антинародною діяльністю. У своїй промові, яку було спрямовано на захист Асоціації по проведенню реформи керування країною, письменник проголошує право народу на “своє слово”, вважає необхідним уведення до парламенту представників соціальних низів, які мають об'єднатися “натхнені патріотичними і лояльними (тобто ненасильницькими, законними) почуттями, заради досягнення великих мирних конституційних змін”. Із періодом суспільної боротьби є пов'язаним час написання роману “Крихітка Дорріт” (1857), в якому ми бачимо трагічну долю пересічної англійської родини, яка вже давно мешкає у борговій в'язниці. Маленька Емі (крихітка Дорріт) у там і народилася, тому що судова справа її батька, Уільяма Дорріта, загубилася десь у столах байдужих чиновників у Міністерстві Тяганини. Міністерство Тяганини взагалі набуває значення реалістичного символу, за яким стоїть проблема байдужого ставлення великої держави до маленької людини. Дві впливові родини практично повністю керують країною. Це Поліпи й Чванинги. Саме вони допомагають “жирним захищатися від виснажених”. Державу Діккенс зображує у вигляді старого корабля, обліпленого поліпами. Поліпи скоро відправлять корабель на дно, але їх це не турбує. Тому корабель повинен потурбуватися про себе сам, і якнайшвидше відірвати їх від бортів.

У романі “Великі сподівання” (1860) Діккенс виступає проти віри англійців у власне верховенство над усіма іншими народами. Історія звичайного сільського хлопця, Філіпа Піріпа, який несподівано для себе стає джентльменом на гроші, які хтось інкогніто пересилає йому, вивертає навиворіт англійській менталітет. “Джентльменські гроші”, як пізніше виявляється, мають, хоча і зворушливе, але злочинне походження. Їх пересилає колишній каторжник, якого маленький Філіп колись врятував від голодної смерті під час переховування на болотах і не видав владі. Тому Мегвіч вирішив витрати свої гроші (а їх в нього чимало) на те, щоб сільський хлопець став тим, ким не довелося стати Мегвічу, і прожив таке життя, яке не довелося прожити каторжнику-втікачу. Так розвіюються ілюзії Філіпа про власну обраність, про аристократичне походження таємничих грошей. Кохана Філіпа, блискуча і гордовита Естела, теж вимушена буде розпрощатися із великими сподіваннями: вона є тільки вихованкою леді-аристократки, а походження у неймовірно красивої дівчини є досить сумним. Її батьки були злочинцями (батько – каторжник Мегвіч, мати – вбивця). Хоча заміна честолюбних сподівань на сурову правду життя змінює героїв на краще (Діккенс і тут залишається оптимістом). Після нової зустрічі із Мегвічем колись занадто розважливий юнак стає більш співчутливим. Його поранена душа приходить до висновку: всі люди у цьому світі – і він, і Естела, і Мегвіч, і сільській коваль Джо Гарджері – є просто людьми, рівними перед Богом, а не “вищими” і “нижчими”. Моральним вчителем юнака стає Джо, який повертає його душу до спокою завдяки власній вірі у народну правду, яка, набувши тисячолітнього досвіду, давно вже дійшла до висновку “кривдою нічого не доб'ється”.

День похорону письменника (14.06.1870) став для британців Днем національного трауру. Вони ховали людину, яка все життя прослужила Добру, захищала “принижених й ображених”, одночасно прославила ясні і світлі сторони національного життя, зробили настільки реальний аналіз політичного й економічного життя своєї країни, що за її книгами можна писати наукові трактати, і проаналізувавши світ, зупинилась на таких не вмирущих цінностях, як християнське милосердя й тепло домашнього вогнища. Діккенс навіки залишився національним англійським романістом, який для англійців являє не меншу цінність, ніж Шекспір у драмі і поезії.

Ідея згубності людської пихи у романі Ч. Діккенса «Домбі і син»

ПЛАН

1. Проблематика роману «Домбі і син».
2. Система образів. Життєві причини і мета:
 - Домбі;
 - Флоренс і Поль Домбі;
 - Уолтер Гей і капітан Катль;
 - Каркер і Едіт.
3. Роль щасливої кінцівки в поетиці роману Ч. Діккенса

Завдання для підготовчого періоду

1. Подумайте, як через сімейні відносини розкривається характер взаємин людей у буржуазному суспільстві.
2. Підберіть цитатний матеріал для характеристики героїв.
3. Як в описі будинку – фортеці Домбі (на початку і в кінці роману) передано зміни його долі?
4. Яка роль фірми «Домбі і син» у композиції роману, у долі головних героїв?

Література

1. *Пронекевич О.* Застосувати різні прийоми осягнення тексту (Матеріали до вивчення роману «Домбі і син») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 10. С 51–54.
2. *Черненко М.* Специфіка англійського реалізму у творчості Ч. Діккенса // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 4. С 55–58.
3. *Шахова К.* Ч. Діккенс // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2004. № 6–7. С 17–28.
4. *Вітушкіна Л.О.* Віднайти світло в тунелі. Конспект уроку за романом Ч. Діккенса «Домбі і син». 10 кл. // Всесвітня література та культура в середніх навчальних закладах України. 2003. № 10. С 26–28.
5. *Підлісна Г.* Діккенс і його герої // Зарубіжна література. 1998. № 1. С 3.
6. *Цвейг С.* Діккенс – між Англією і дитинством // Зарубіжна література. 1998. №1. С 6.

Інструктивно-методичні матеріали

Коли мова заходить про англійську літературу, то у свідомості мільйонів читачів, як правило, за ім'ям Шекспіра впливає ім'я Чарльза Діккенса. Ч. Діккенс увійшов в історію світової літератури як художник-реаліст, майстер тонкого психологічного аналізу, широкої соціальної типізації, життєрадісного гумору і ніщивної сатири. Глибокий демократизм і гуманізм творчості Діккенса багато в чому визначається обставинами його біографії. Своєрідність творів англійського письменника проявлялась у тому, що він усі проблеми

намагається вирішувати у морально-етичній площині. Відтак образний світ його творів повністю підкоряється цьому завданню.

Особливе місце серед романів письменника посідає «Домбі і син» (1846–1848). Цей роман позначив перехід майстерності Діккенса-романіста на якісно новий рівень і вважається підсумковим для першого етапу його творчості. Цей твір – свідчення зрілої майстерності Діккенса, в якому письменник послідовно, без різких стрибків і штучно підсилюваного напруження, проводить через обидві частини роману **ідею** згубності людської пихи, пагубного впливу грошей на формування особистості, людського егоїзму. Якщо люди забудуть про людські почуття, а будуть захоплені лише власним егоїзмом і пихою, суспільство втратить право називатися людською спільнотою.

Як письменник-реаліст у романі, Ч.Діккенс виклав життя своєї країни і дав можливість заглянути у її майбутнє, виклавши читачам історію життя однієї англійської сім'ї. Секрет творчості романіста полягає у тому, що він гостро відчував зміни у житті Англії, був виразником сподівань і прагнень тисяч людей. Ч.Діккенс бачив, що сімейні стосунки у буржуазному світі його країни ХІХ ст. зазнають кризи. Це і стало провідною **темою** роману – історія сімейної кризи як модель загального неблагополуччя світу; людського страждання; виховання молодого покоління.

Повна назва роману «Торговельний дім «Домбі і Син». Торгівля оптом, уроздріб і на експорт», тому твір має подвійне значення, бо йдеться і про родину Домбі, і про їхній сімейний бізнес. З Торговельним домом пов'язана доля усіх героїв твору, він визначає лінію поведінки Домбі, впливає на долю Флоренс і Поля. Діккенс уперше в реалістичному романі зробив головним героєм Установу, зав'язавши на цьому образі всі конфлікти роману.

Фірма «Домбі і син» є замкненою самодостатньою системою, в якій навіть стосунки між людьми розглядаються як торговельні операції. Іронія звучить у твердженні, що Господь створив землю, щоб Домбі міг торгувати, а сонце, місяць і зорі — щоб осявали його шлях. У центрі світу для Домбі стоїть його фірма, і для людей там уже немає місця.

Містер Домбі – багатий англійський комерсант, суворий і жорстокий, для якого існує лише одна свята річ – процвітання його фірми. Він дивиться на людей як на засіб її розвитку. З цих причин він нехтує своєю дочкою Флоренс, бо мріє мати сина-спадкоємця, який би продовжував його справу. У романі автор своєрідно вирішує і тему спадку. Хлопчик Поль народжується, але виявляється надто слабким для умов жорстокого виховання, які панують у тих школах, куди віддає його батько. Син містера Домбі помирає і той залишається без спадкоємця. Ця смерть тяжко вражає містера Домбі. Він ще більше відштовхує Флоренс, ніби звинувачуючи її в тому, що вона жива, а його син і спадкоємець лежить у могилі. Це сприймається як наче кара герою за його зневажливе ставлення до своїх дітей, до співробітників, за його вперту пиху. Надмірна чванливість, пиха – головні риси характеру містера Домбі. Це та пиха бізнесмена, що змушує його нехтувати іншими людьми, не добирати засобів, аби хоч трохи посилити свої позиції. З погляду романіста, це своєрідна хвороба. Її симптом – байдужість Домбі, яка є нічим іншим, як наслідком омертвілості його особистості.

Домбі – типовий фінансовий ділок, який мав справу зі шкірами, але не мав справи з серцями. Його воля – непорушний закон, і відступів від нього він не дозволяє нікому. Домбі – чесна людина, але це честь торгаша, якою захоплюються, але над якою іронізують, говорячи, що «вади – це чесноти, тільки побільшені багатократно». Усі бояться і схиляються

перед ним, поки він багатий, але при нагоді прагнуть ошукати, вчинити дрібну підлість. Взаємини, породжені культом золота і влади, розтлівають людей, калічать їхні душі, викорчовують паростки добра.

У будинку містера Домбі панує холодна похмура атмосфера, чохла на меблях нагадують савани. Кожен живий відчуває себе самотнім, крижаний відчай морозить усіх. Крах торговельного дому лише завершує процес деградації Домбі та розвал сім'ї.

Предмет роману складає не лише історія сім'ї, а історія багатьох доль, об'єднаних розвитком однієї торговельної фірми «Домбі і син». Невдачею закінчується другий шлюб містера Домбі. Він переконаний, що на гроші можна придбати все: кохання, відданість, щастя, але його нова дружина – збідніла аристократка Едіт – тікає з Каркером, управляючим фірми Домбі.

Проблеми, які піднімає автор у романі:

кризи родини і честолюбних надій; виховання в буржуазній школі; пагубного впливу грошей на свідомість і долю людини; сімейних взаємин, класового розшарування.

Систему образів у романі складають дві категорії: ті, хто «не має серця» (Домбі, Каркер) та ті, хто йде за покликом серця, не лякається труднощів, відгукується на допомогу іншим та негаразди оточуючих (Поль, Флоренс, Волтер Гей). Таким чином, герої у романі поділяються на дві групи – негативні і позитивні, між ними протистояння, яке і створює основні сюжетні лінії та допомагає розкрити головні проблеми та конфлікти у романі. Так соціальні і духовні конфлікти переносяться в морально-етичну площину. Через долі героїв Діккенс кидає докір світові, де поцінуються золото гаманця, а не золото душі й щирих людських стосунків.

У кінці роману містер Домбі – це вже не той суворий хазяїн фірми, якого ми бачимо на початку. Це бідна, покинута людина у стані розумового і фізичного занепаду. До того ж, його фінансові справи дуже кепські. Залишившись без відповідного стану в суспільстві, без улюбленої справи, покинутий усіма, він закривається один у пустому домі і лише зараз згадує, що всі ці роки поряд з ним була його донька Флоренс, яку він відштовхнув. Містер Домбі розкаюється. Але в ту хвилину, коли він збирається покінчити життя самогубством, перед ним з'являється Флоренс!

Старість містера Домбі зігріта любов'ю дочки і її сім'ї. У їхньому дружньому сімейному колі під тягарем років і страждань Домбі перероджується, і його серце відкривається назустріч любові Флоренс. Вилікувавшись від честолюбних мрій, містер Домбі віднайшов щастя в тому, щоб віддати свою любов онукам – Полю и маленькій Флоренс.

«ТОРГОВЕЛЬНИЙ ДІМ "ДОМБІ І СИН". ТОРГІВЛЯ ОПТОМ, УРОЗДРІБ І НА ЕКСПОРТ»
(1846 – 1848)

МЕТА: розкрити характер стосунків між людьми в тогочасному суспільстві через сімейні відносини, підняти завісу над механізмами знеособлення людини, закономірностями, які діють у світі.

ЖАНР: соціально-психологічний роман.

СВОЄРІДНІСТЬ: автобіографічність.

ТРИ ІСТОРІЇ: занепад сім'ї, особистості, родинного бізнесу (фірми)

СЮЖЕТНІ ЛІНІЇ: 1) доля містера Домбі; 2) кохання Флоренс і Уолтера Гея.

КОМПОЗИЦІЯ: I–III розділи – експозиція і зав'язка сюжетної лінії містера Домбі (зав'язка передусь експозиції). IV розділ – експозиція і зав'язка лінії Уолтера Гея. *Розвиток дії:* дві сюжетні лінії переплітаються:

- смерть Поля. Зрада Едіт і Каркера, банкрутство;

- розлука Уолтера і Флоренс, тяжка праця.
- *Кульмінація*: плани містера Домбі заповідати собі смерть.
- *Розв'язка*: ідилічна картина сімейного щастя.

Заслуга автора в тому, що він показав суть сучасного йому суспільства, котре рухається шляхом технічного прогресу, якому стали чужі такі поняття, як духовність чи переживання. Якщо суспільство йтиме таким шляхом, твердить великий мораліст Діккенс, на його членів чекає не лише фізична, а й моральна деградація.

Гуманістичні тенденції та їх утілення у повісті Ч. Діккенса «Різдвяна пісня у прозі»

ПЛАН

1. Знедолене життя родини Кретчитів.
2. Подорож Скруджа в різдвяну ніч у часі та просторі як можливість досягнути своє життя.
3. Деградація особистості Скруджа, її причини.
4. Реальне та фантастичне у повісті.

Завдання для підготовчого періоду

1. Визначити епізоди переродження Скруджа як реакцію на осмислення свого життя.
2. Чим пояснити те, що у назву повісті про Різдво винесено слово «пісня»?

1. Накресліть план подорожі Скруджа.

Література

1. *Смирнова І.* Заклик до єднання багатих і бідних («Різдвяна пісня у прозі») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 11. С. 9–13.

2. *Гузь О.* Система уроків за повістю Ч. Діккенса «Різдвяна пісня у прозі». 6 кл. // Зарубіжна література. 2004. № 42. С. 10–20.

3. *Моно О.І.* «Душа не повинна бути замкнена»: Урок за повістю Ч. Діккенса «Різдвяна пісня у прозі». 6 кл. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2004. №5. С. 22–23.

4. *Воскова М.* Різдвяна пісня у прозі: Система уроків // Зарубіжна література. 2003. №42. С. 8–14.

5. *Сердюк Т.М.* Ч. Діккенс «Різдвяна пісня у прозі»: у пошуках методичних варіантів. Система уроків // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2005. №11. С. 45–50.

6. *Сизько Г.Л.* Ч. Діккенс «Різдвяна пісня у прозі» (Матеріали до підсумкового уроку). 6 кл. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 10. С. 14–22.

Інструктивно-методичні матеріали

У лютому 1843 року Чарльзу Діккенсу, який на той час уже мав всенародну популярність, запропонували виступити у пресі з підтримкою проведення закону про обмеження робочого дня на заводах і фабриках. Економічне становище тогочасної Англії було дуже скрутним. Учений-економіст Сміт повідомив письменнику вражаючі факти про нелюдські умови праці фабричних робітників, про експлуатацію дітей, які поневіряються, шукаючи шматок хліба. Розповідь боляче вразила письменника. Мабуть, пригадалося власне дитинство, коли він, десятирічний хлопчик, мусив працювати на фабриці вакси.

Задум «Різдвяних повістей» тлумачиться літературознавцями як своєрідна соціальна проповідь.

Діккенс вирішив написати памфлет «До англійського народу на захист дитини-бідняка», але розуміння особливої значущості слова на захист знедолених наштовхнуло його на думку

створити цикл оповідань до Різдва, дидактичних за змістом, емоційних за силою впливу на читача. Одним із них (за задумом) мала бути «Різдвяна пісня у прозі» – повість про переродження людини, яка понад усе цінувала дзвін монет. «... Молот вдарив із силою у двадцять раз, та що там – у двадцять тисяч раз більшою, ніж та, яку я міг би прикласти, якщо б виконав свій перший задум», – писав Діккенс Сміту 10 березня 1843 року.

Долаючи межі казкового сюжету, Діккенс прагнув сягнути глибин життя, щоб реалізувати основну дидактичну ідею твору – образно показати відповідальність кожного перед Господом Богом за свої вчинки.

Специфіка жанру – «святочні оповідання», тобто приурочені до Різдва. А отже, згідно із задумом, їхній фінал мусить бути оптимістичним. Автор намагався не стільки розвеселити і втішити читача, скільки вибудувати сюжет на фольклорній основі, найзручнішій для реалізації поставленого завдання, переконати читача у необхідності морального переродження Скруджа. Засобами чарівної казки Діккенс розв'язує проблему – за одну різдвяну ніч герой змінюється.

Чому за повістю закріпилася назва «святочне оповідання», адже оповідання – це мала форма епічних творів, та якщо брати до уваги її обсяг, то маємо «довге коротке оповідання» (за визначенням англійських дослідників творчості Діккенса). Тоді як ми схильні враховувати еквівалент запропонованого визначення – розгорнута новела або повість. Згадаймо, що сам автор об'єднав п'ять «різдвяних оповідань» у цикл під назвою «Різдвяні повісті». Отже, специфіка жанру закріпила за ними назву різдвяні, святочні оповіді про один незвичайний випадок, який докорінно змінив життя літературного персонажа.

Особливості сюжетно-композиційної побудови витримані згідно із законом «святочного жанру». Згадаймо назву твору «Різдвяні пісні у прозі» та його підзаголовок «Святочне оповідання з привидами». Назва проектує «пісенну» довершеність повісті – складається із п'яти строф, різних за тональністю та силою виразу авторського ставлення до предмета зображення – об'єктивної дійсності Англії періоду створення повістей, реалістично змальованих у строфах 1 та 5. Вони умовним кільцем виокремлюють світ, сповнений тих людських ілюзій, яким судилося стати реальністю у світі образів художнього твору – спонукати читача до милосердя та любові до ближнього.

«Різдвяна пісня у прозі»

ЖАНР: різдвяна повість, де поєднуються реальність і казкові елементи.

МЕТА: виразити найпотаємніші надії і сподівання людей на краще майбутнє.

ТЕМА: перетворення безсердечного скнари Скруджа у добру людину.

ІДЕЯ: Заклик до віри в невечерність доброти людини.

СВОЄРІДНІСТЬ: знаходження в реальності рис фантастики, а у фантастиці – рис реальності.

Скрудж – самотній, від нього всі відвертаються, навіть бідняки і собаки. Але його аж ніяк не засмучувала відсутність до нього симпатії з боку людей, тому що він узагалі їх не помічав. Він не розуміє, чому його бідний племінник веселиться під час різдвяних свят, і як він посмів одружитися через кохання, якщо у нього немає ні копійчини за душею. Діккенс запевняє читача, що Скруджі живуть поміж людей, а їхнє переродження можливе лише за допомогою казки, фантастики, існування чого і має стверджувати різдвяна казка.

У перевихованні героя відіграє головну роль привид, образ померлого компаньйона Марлі. Ніби за порухом фантастичної палички вночі до Скруджа по черзі приходять 3 духи, які випробовують Скруджа минулим, що призводить до розуміння не лише дійсності, а й майбутнього.

«Подорож у минуле»

1. Різдвяне місто.
2. У школі.
3. У лавці Фіззіунга.
4. Забуте кохання.

«Подорож у сучасне»

1. Різдвяний ранок.
2. Свято у родині Боба Кретчита.
3. Біля багаття рудокопів.
4. На маяку.
5. У домі племінника.
6. У бідняків.
7. Зустріч із Злиднем і Неосвіченістю.

«Подорож у майбутнє»

1. На біржі.
2. Розмова перехожих.
3. У лавці лахмітника.
4. Біля ліжка небіжчика.
5. У родині боржника.
6. На цвинтарі.
7. Благання про помилування.

Естетична концепція автора, його невичерпна віра в добро, втілена у художніх образах твору, по-особливому викристалізовується під час текстуального аналізу епізоду пробудження Скруджа. Перероджений Скрудж вітається з перехожими й отримує у відповідь гарні і добрі привітання. Він залишає світ вічного холоду і самотності.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Життєвий і творчий шлях Ч. Діккенса.
2. Цілісний аналіз роману «Домбі і син» та повісті «Різдвяна пісня у прозі».
3. Назвіть героїв роману Ч. Діккенса «Домбі і син» за ознакою бідні і багаті.
4. Доберіть з тексту роману художні деталі, що характеризують образи: Поля, Флоренс, Родини Тудлів, Місіс Піпчин, Містера Домбі.
5. Вкажіть повну назву роману Ч. Діккенса, який скорочено називають «Домбі і син». Розкрийте її значення.
6. Визначте дві сюжетні лінії, на яких вибудовується роман «Домбі і син» Ч. Діккенса.
7. Наведіть приклади виховання дітей, що описані у творі. Прибічником яких методів виховання був письменник?
8. Прокоментуйте авторську оцінку Домбі-батька:
Його можна було б вивісити на ярмарку в Росії, як шмат мороженого джентльменства...
9. Порівняйте характери та відношення до життя брата й сестри Домбі.
10. Автобіографічні моменти у романі.

11. Поясніть, що саме дратувало Скруджа у святі Різдва.
12. Прокоментуйте слова племінника Скруджа про Різдво:
Хоч Різдво і не поклато мені в кишеню ані шматочка злата чи срібла, а я все ж певний, що воно мені дало добро і буде ще його давати; я славлю його (Пер. О. Косач-Кривинюк).
13. Поясніть, чому привид Марлі називає свого компаньйона «скованою істотою».
14. Перелічіть імена духів, яки приходили до Скруджа.
15. Опишіть почуття головного героя від побаченого у минулому, сучасному та майбутньому.
16. Доведіть, що Скруджу було боляче зазирнути у власне минуле, а його страждання були справжніми.
17. З'ясуйте, чому саме до Скруджа – ділової людини Лондона, приходять різдвяні духи.
18. Поясніть, чому доля хворого хлопчика Тайні Тіма так вразила Скруджа.
19. Прокоментуйте слова Ч. Діккенса: «Принцип Добра завжди перемагає, незважаючи на щонайневдячніші обставини і тяжкі перепони».
20. Порівняйте різні екранізації творів Діккенса з їх текстами. Виразіть власну думку щодо них.
Творче завдання. Написати твір-роздум на тему «Актуальність творчості Діккенса у наші дні».

Тема 7 Уільям Мейкпіс Теккерей

Уільям Мейкпіс Теккерей був сином офіцера колоніальних військ Британської Імперії і належав до привілейованих верств англійського суспільства. Після закінчення Чартерхауса він поступив у Кембріджський університет, але ступеня не отримав, тому що кар'єра держслужбовця не приваблювала його. Він хотів займатися тільки мистецтвом, тому і вирушив до Франції, яка завжди вважалася Меккою художників, особливо живописців. Мандрі Європою (Франція, Німеччина, Італія) закінчились разом із банківським рахунком, який залишився від батьків, і необхідністю заробляти гроші. Теккерей повертається до Лондона і починає займатися журналістикою, яка і стане основною справою його життя. Він обрав собі досить суворе естетичне кредо – “Правда не завжди є приємною, але краще за правду немає нічого”. Реалізм Теккерей, на відміну від реалізму Діккенса, не має прихильності до романтичної естетики. За висловом Шарлотти Бронте, він є “не романтичним, як ранок понеділка”. Твори Теккерей менш всього схожі на казку. Це насмішлива, аналітична і сувора проза. Тому Теккерей вважають спадкоємцем англійських просвітників XVIII ст. (Свіфта, Філдінга, Стіла, Аддісона), які демонстрували іронічний різкий, як скальпель хірурга, погляд на свою схильну до чванства батьківщину. Багато років Теккерей працював у сатиричному журналі “Панч” (Punch), де разом із ним висміювали недоліки Англії Томас Гуд і Дуглас Джерралд. Популярність йому принесли пародії, в яких він “знущався” над епігонами романтизму і протиставив їхній творчості свою неприємну, але корисну правду. Особливо діставалося від Теккерей авторам комерційних або “салонних романів”. Вельми популярними були тоді так звані “романи срібної ложки” (про життя аристократів) і романи “н'югетської школи”, в яких злочинний світ подавався нерідко у привабливому, лицарсько-благородному вигляді. “Записки Жовтоплюша”, “У благородній родині” є насмішкою над тими читачами, які полюбляють світську інтимну хроніку. Жовтоплюш – лакей, який служить у аристократичному будинку. Він підглядає й підслуховує, ховаючись за шторами, зазираючи у дверні щари. А потім надсилає отриману “інформацію” до журналу, де її публікують. Паскудність Жовтоплюша контрастує із авторським сарказмом і навіки відбиває бажання коли-небудь читати “жовту пресу”. “Кетрін”, “Історія Семюеля Тітмарша і знаменитого діаманту Хоггарта” є пародіями на “н'югетський роман”. Теккерей знімає із злочинного світу не тільки покривало благородства, а і покривало таємничості. Злочинний світ в романах Теккерей виступає таким, яким він є – користолюбним й аморальним. Теккерей-сатирик не жалкував не тільки бульварну літературу, а і британську монархію. У вірші “Георги” (“Georgies”) він створює сатиричну картину “букету Георгів”: Георга I, який “мистецтва ненавидів”, Георга II, “жадного й спекулянта”, Георга III, що “розумом був слабкуват, але англієць – від голови до п'ят”, і Георга Останнього, тобто IV, що прославився кулінарними й кравецькими здібностями. Теккерей його інакше, як “поваром” не називав. Сатира Теккерей завжди була справедливою. Він іронізував не тільки над сучасною Англією, а і над собою. “Книга снобів, яку було написано одним із них” (1847) яскраво про це свідчить. Старовинне англійське слово “snob” колись мало значення “учень ремісника”. Коли Теккерей навчався у Кембриджі, слово “сноб” на студентському жаргоні означало “підлабузник”. Так презирливо називали тих студентів, які намагалися стати товаришами більш знатних і більш заможних студентів, принижуючись при цьому. Студент Теккерей “снобом” не був, але явище це запам'ятав і

пізніше осмислив його як національну англійську рису. А так як від своєї нації відмовлятися він не збирався, то вимушений був назвати “снобом” і себе самого. Сучасне розуміння слова “сноб” (той, хто із презирством ставиться до простих людей) походить від книги Теккеря. “Книга снобів” є низкою нарисів, які показують типових представників англійського суспільства в їх національному, снобістському проявленні. “Книгу снобів” можна вважати прологом до найвідомішого твору Теккеря “Ярмарок суети” (1847). Назва книги включає роман у традицію англійської релігійної літератури. Проповідник XVII ст. Джон Беньян, учасник Великого Бунту 1648 р., перебуваючи у в’язниці після революційних подій написав знамениту книгу-проповідь “Шлях прочанина”, в якій у дусі середньовічного жанру “видіння” розповів про примарне місто (в якому легко впізнати Лондон), куди потрапляє благочесний прочанин по дорозі до Раю. У цьому місці земного Аду знаходиться Ярмарок Суети, де чоловіки продають дружин, дружини – чоловіків, діти – батьків, а батьки – дітей. І все заради єдиної мети – отримати гроші. Причому людські душі і коштовні речі тут оцінюються приблизно однаково. Ярмарок Суети Беньян назвав Vanity Fair. Таку саму назву має роман Теккеря, і перекласти цей англійський фразеологізм, який у сучасній мові означає осередок гріха, можна по-різному: “базар життєвої метушні”, “ярмарок гріха”, “вистава пороків” тощо. “Виставою пороків” Теккерей називає сучасну йому Англію, де “мазурики швендяють по кишнях, полісмени пильнують, шарлатани... бойко закликають публіку”. Роман має не тільки багатозначну назву. Він має не менш значущий підзаголовок: “роман без героя”. Персонажі роману, який має релігійну назву і дивує не релігійністю свого змісту, не варті не тільки визначення героя, вони не є вартими і визначення характеру. Сучасні англійці, згідно із розумінням письменника, – просто ляльки, маріонетки, яких він смикає за ниточки, а вони танцюють, кохають, їдять, п’ють, народжуються і вмирають. Себе самого автор (до речі, талановитий художник) зобразив на обкладинці у вигляді балаганного клоуна, “жалюгідного перестарка”, який веселить не менш жалюгідну публіку. Герої роману також, як і глядачі балаганної вистави, а за ними й читачі існують у цьому світі за принципом “суети суєт”, за законами базару, де повага до людини визначається об’ємом її капіталу, де “дорогий виїзд означає більше, ніж щастя”. Таким чином Базар набуває значення реалістичного символу сучасного світу, який, за визначенням письменника, є “місцем суєтним, злим, біснуватим, повним усіляких шахрайств, фальші і удавань ”. Звідки ж у такому місці узятися герою? Хоча пошуки привели письменника, хоча і не героя, але до героїні. Ребекку Шарп (від англ. sharp – швидкий, різкий, хитрий, гострий) він обрав героїнею свого роману, скоріше через те, що вона, хоча і є закінченою снобкою, але все ж таки, виглядає живою поряд із напівсонною Емілією Седлі (від англ. sadly – сумно) та іншими представниками англійського суспільства. Ребекка є єдиною живою істотою цього роману, хоча при погляді на неї стає страшно: в неї є розум, але він служить тільки амбіційній спрямованості її особистості, в неї є енергія, але її спрямовано на те, щоб прорватися у верхи суспільства, в неї є чарівність, але чарівність продається (правда, дорого). В її зелених очах немає ані любові, ані доброти, там є тільки жагуче жадання стати врівень із тими, на кого бідна сирота приречена дивитися ізнизу наверх. Ребекка проходить через різні верстви суспільства, вона піднімається усе вище і вище сходами англійського суспільства, і ми проходимо разом із нею тим же шляхом, спостерігаючи звичай спочатку буржуа, потім аристократів. Автор, здається, є більш прихильним до бюргерства (буржуа). Аристократи (родина Кроулі) виглядають у нього стадом монстрів. Долі окремих персонажів є пов’язаними з наслідками битви під Ватерлоо, яка відбулася 15 червня 1815 р., і в результаті якої армія Наполеона потерпіла поразку під тиском британського й прусського

війська. Чоловік маленької Емілії загинув там, і це зруйнувало її маленьке щастя. Таким чином Теккерей показує історію, не з лицевої сторони, а з виворітної, він визначає своє місце “серед тих, хто не воює” і показує, як видатна історична подія відображається на долях пересічних людей. Син Емілії залишився сиротою в результаті битви під Ватерлоо, батько, містер Седлі, розорився в результаті державного перевороту у Франції. Маленькі люди часто не розуміють сенсу великих історичних подій, їм не вистачає на це розуму, але історія все одне владно втручається в їх маленьке життя. “Ярмарок Суети” не є останнім твором Теккерей. “Історія Пенденніса” (1850), “Ньюкоми” (1855), “Історія Генрі Есмонда” (1852), “Вірджінці, але повість із життя минулого століття” (1859) демонструють майстерність Теккерей-реаліста й сатирика. Роман “Ньюкоми” зближує Теккерей із реалізмом нової хвилі. Написаний у період соціальної стабільності, коли “голодні сорокові” вже відійшли у минуле, “Ньюкоми. Записки вельми респектабельного сімейства ” на автобіографічному матеріалі осмислюють різницю між окремими історичними епохами через зображення характерів представників різних поколінь. Батько Теккерей помер, коли сину було шість років. Уільям погано пам’ятав його. Але поважав пам’ять молодого офіцера колоніальних військ, який усе своє коротке життя присвятив Британській короні. Художник Клайв, головний герой “Ньюкомів” (від англ. newsmen – новоприбулі) відображає не тільки внутрішній світ Теккерей, він є віддзеркаленням внутрішнього світу художників нової хвилі, які вже не мають чіткої соціальної мети, а творять, скоріше за інстинктом, ніж за осмисленим бажанням перетворити світ на краще.

Етапи творчості В. Теккерей. Майстерність Теккерей-романіста

У. Теккерей вступив у літературу в 30-х роках і вже в 40-х рр. завоював визнання. Це були роки суспільно-політичної і класової боротьби, виступи чартистів, які відстоювали права робітників. У суспільному русі свого часу У.Теккерей узяв участь як письменник-сатирик, критик буржуазного суспільства, його моралі і типів. Письменник тяжів до розкриття суворої правди життя без будь-яких прикрас, до зображення людських характерів у їх протиріччях і багатогранності. У творчості У.Теккерей прийнято виділяти 3 періоди. Перший період – кінець 30-х – середина 40-х рр. Цей період пов’язаний із співпрацею в ряді журналів. Письменник звернувся до важливих проблем міжнародної і внутрішньої політики Великої Британії, засудив мілітаризм і підняв голос на захист пригніченої Ірландії, засудив боротьбу парламентських партій – торі і вігі. Визнання молодому письменнику принесли пародії. У такому плані написані перші повісті У.Теккерей – «Із записок Жовтоплюша» (1840), «Кетрін» (1840), «У благородному сімействі» (1840). У 1844 році був написаний перший роман У.Теккерей «Записки Баррі Ліндона», у якому розкрита історія авантюриста і пройди, що претендував на звання джентльмена і місце у верхах суспільства.

Другий період – середина 40-х – 1848 роки. Наступним етапом у творчій еволюції У.Теккерей став роман «Ярмарок суети» (1847). Цей твір прославив ім’я автора, ставши одним із кращих творів англійського класичного реалізму, і поставив письменника поряд із Ч.Діккенсом.

Третій період – після 1848 р. Майстерність Теккерей – романіста проявилась у його романах 50-років – «Історія Пенденніса» (1850), «Ньюкоми» (1855), історичний роман «Історія Генрі Есмонда» (1852). У цих творах письменник намагався знайти позитивного героя в тому середовищі, у якому раніше сумнівався в самій можливості існування такого героя. До 50-х років відносили і лекції У.Теккерей «Чотири Георга» (1855–1856) і «Англійські гумористи» (1851).

Майстерність Теккерея-романіста.

- тема народу не знайшла широкого художнього втілення;
- створив неперевершені зразки сатири, які становили особливу цінність його реалізму;
- не змалював позитивного героя (подібно до Г.Флобера);
- структура роману визначалася майстерним переплетінням окремих людських доль, для роману розгорталося цікаво і напружено;
- побудова роману природна, як природний плин людського життя;
- найчастіше вживана барва в палітрі художніх засобів – іронія;
- автор розвінчав всі сфери буржуазно-аристократичного існування: кохання, подружнє життя, стосунки батьків і дітей, приятелів;
- оригінальність епітетів, вільне володіння живою мовою.

«Ярмарок суєти» – «роман без героя»

В історію західноєвропейської літератури У.Теккерей увійшов як творець свого кращого роману – «Ярмарок суєти». Роман був написаний напередодні Великої буржуазної революції 1848 р. Письменник працював над твором у 1847–1848 рр. Окремі частини роману виходили тоненькими випусками, раніше в цупких жовтих обкладинках. Жовтий колір не був випадковим, адже під сатиричним псевдонімом Жовтоплюш письменник друкував раніше вигадані нотатки лакея-авантюриста. Роман епічного розмаху, події якого відбувалися у 10–30-х рр. ХІХ ст. не тільки на Британських островах, а й на континенті. У підзаголовку автор поставив напис «Роман без героя»: – жодного, з величезної кількості героїв, автор не виділив своїм особистим ставленням, своєю симпатією чи любов'ю; – жоден із героїв не наділений автором такими позитивними якостями, які б допомогли йому стати справжнім героєм у морально-етичному плані; – у цих словах відбито не так характер роману, як характер суспільства, зображеного у творі. Головний образ, який виступив не лише в назві твору, а й пояснений у тексті в авторських відступах – це образ Ярмарку суєти (Ярмарку марнославства). Це світ, де панували буржуазні стосунки, світ гонитви за грішми. Світ Теккерея – це суспільство, де все купується і продається, гроші – це ідеал, якого всі прагнуть. «Ярмарок суєти – розпусне, звичайно, місце і невеселе, хоч дуже галасливе».

Серед героїв роману люди різних соціальних прошарків – аристократи, члени парламенту, чиновники, поміщики, маклери, військові, дипломати, гувернантки, учителі, лакеї, економки. Усі вони жили за законами Ярмарку, де достойність людини визначалася величиною капіталу. Автор створив узагальнений образ буржуазного суспільства, реалістичний символ світу, заснованого на несправедливості. У цьому середовищі письменник не знайшов героя, який би зміг посісти достойне місце у творі.

У романі дві сюжетні лінії: 1) доля Емілії Седлі; 2) доля Беккі Шарп. На деякий час їх життєві дороги перетнулися, щоб розійтись і знову зійтись. Автор дав яскраву і багатогранну характеристику Ребеці Шарп, оскільки саме вона стала основним двигуном сюжету, а не Емілія. Емілія Седлі – донька лондонського купця, досить заможної людини. Вона була незвичайною дівчиною з добрим серцем, мала багато подруг у пансіоні. Ребекка Шарп платила за пансіон своєю працею з маленькими дітьми. До неї і директорша міс Пінкертон ставилася не так люб'язно, як до Емілії. «Світ до мене жорстокий, – говорила вона, – світ – це дзеркало, він кожному відбиває його власне обличчя. Світ нехтував мною, та і я ще нікому не зробила добра». Батько Ребекки був художником і давав уроки малювання в школі міс Пінкертон, багато пив, бив дружину і доньку. Коли померла мати, Беккі привели до пансіону. Ребекка сумувала за вільним життям. Уміючи добре грати і маючи здібності до мов

(особливо французької), вона швидко опанувала курс навчання. Після смерті батька вона плакала не від горя, а від усвідомлення того, що залишилась одна. Директорша хотіла, щоб Беккі навчала дітей музики, але та вимагала оплати. Стався конфлікт, Беккі попросила відпустити її, і поїхала до будинку Емілії. Дізнавшись, що в Емілії був неодружений рідний брат Джордж, Беккі подумала, що можна було добре влаштуватися в житті, якщо вдало вийти заміж. Джордж Седлі був на два роки старший за свою сестру Емілію, ледачий, товстий, хворий на печінку, боявся жінок, самозакоханий. Беккі розпочала роман з братом Емілії, але Джордж з нею не одружився. Емілія спочатку ніби позитивна героїня. Вона привітна, добра, хвилювалася за подругу, намагалася компенсувати той недолік домашнього тепла, якого та була позбавлена, залишившись сиротою. Але той факт, що вона забула про батьків, повністю перекреслив репутацію Емілії як «голубої героїні». Беккі – повна протилежність Емілії. Вона честолюбна, розумна, привітна і красива, її очі та посмішка могли обманути недосвідчену людину. Беккі прагнула вибороти місце серед аристократів. Вона влаштувалася гувернанткою в будинок містера Піта Кроулі. Там дівчина потрапила в центр смішних інтриг. Ребекка поступово завоювала серця всіх Кроулі – жіночої і чоловічої статі. Вона прикинулася тихою і скромною, безкорисливою і відданою. У Піта Кроулі не було дружини, і він захотів одружитися з Беккі. Але з часом вона дізналася, що грошима завідував молодий син Кроулі Родон. Вони таємно одружилися і втекли, Беккі залишила листа для містера Піта, в якому повідомила, що одружитися з ним не може. Ребекка була терплячою з чоловіком, її турботливість зробила із запеклого гульвіси Родона щасливого і покійного господаря. Разом з чоловіком вона поїхала до Бельгії, куди Родона направили воювати проти Наполеона. Там Ребекка зачарувала генерала, приймала подарунки і при живому чоловікові думала, що їй залишиться після його смерті. Натомість Родон пристрасно її кохав. Коли закінчилася війна, Беккі з чоловіком приїхали до Парижа. Опинившись у столиці Франції, Ребекка посіла постійне місце у столичному аристократичному товаристві. Вона народила хлопчика, але дитині приділяла обмаль часу. Зрештою вони знову повернулися до Лондона. Тітка Родона померла і весь спадок залишила його брату. Усюди Беккі знаходила коханців. Одним із них був лорд Стайн, з яким вона кохалася за гроші. Родон покинув Беккі і попросив брата піклуватися про сина — молодого Родона. Емілія, батько якої розорився внаслідок падіння курсу акцій, вийшла заміж за Джорджа Осборна проти волі батьків. Вони теж поїхали до Брюсселю, де чоловік взяв участь у війні. Джордж загинув, Емілія дуже переживала і зберігала пам'ять про нього, не помічаючи благородних вчинків закоханого в неї Доббіна. Зрештою, вона вийшла заміж за нього. Ребекка ходила до церкви, її прізвище можна було знайти в усіх добродійних списках, але їй так і не довелося стати леді Кроулі. Автор не засудив жодної з героїнь. Він вважав, що причиною всьому було суспільство, яке створило такі умови для життя. Герої – лише учасники Ярмарку, де все продавалося і купувалося. Вони були ляльками ярмаркового театру маріонеток, дуже схожі на живих людей. Ці маріонетки рухалися не з власної волі, а відповідно до того, за яку ниточку смикав їх лялькар в образі автора. Таким чином, У.Теккерей вклав у вислів Шекспіра «Світ – театр, а люди – актори» інший смисл – «Люди – не актори, а маріонетки». Заслуга письменника: Тонко і переконливо показав, як війна, буржуазна конкуренція, конфлікти в різних сферах соціально-політичного життя впливали на внутрішній світ і поведінку людини. У.Теккерей не був лише песимістом. Світлі настрої переважали у його більш пізніх творах, серед яких найхарактернішим був роман «Ньюкоми». Це роман – сімейна хроніка, що розкрив долі кількох поколінь однієї родини. У творі подана картина життя аристократичних і буржуазних кіл англійського суспільства.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Життєвий шлях письменника. Чому В.Теккерей стоїть в одному ряду із Ч.Діккенсом, але значно поступається славі сучасника?
2. Етапи творчості В.Теккерей. Майстерність Теккерей-романіста.
3. «Ярмарок суєти» – «роман без героя». Чому В.Теккерей назвав свій роман «Ярмарок суєти» «романом без героя»?
4. Цілісний аналіз роману.

Творче завдання. Написати твір-роздум на тему «Актуальність проблематики роману Теккерей «Ярмарок суєти» у наші дні.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

1. *Історико-літературний процес кінця ХІХ– початку ХХ століття.*
2. *Поняття модернізму. Течії модернізму, їх характеристика.*
3. *Поняття авангардизму. Авангардистські течії у світовій літературі.*

1. Історико-літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ століття

Розвиток літератури невід'ємний від розвитку суспільства. Література на межі ХІХ-ХХ століть тісно пов'язана з усіма перипетіями свого часу. Складністю та суперечливістю історичної доби зумовлені своєрідність і розмаїття світового літературного процесу.

З числа найбільш прикметних рис, що формували «обличчя» людської цивілізації у першій пол. ХХ ст., можна виділити:

У сфері *соціально-політичного* розвитку:

- 1) активізація національно-визвольного руху в країнах Європи, Америки, Азії та Африки;
- 2) падіння великих європейських імперій та монархій;
- 3) ствердження соціалістичної і комуністичної ідеології;
- 4) загострення соціально-політичних суперечностей між провідними державами світу, боротьба за перерозподіл сфер політичного впливу;
- 5) кількісне зростання і різка поляризація політичних партій та рухів за ознакою їх демократичної або авторитарної спрямованості. Поява могутніх тоталітарних режимів – комуністичного в СРСР та націонал-соціалістичного у фашистській Німеччині;
- б) світові війни.

У сфері *науково-технічного* розвитку:

1. Револьюційні зрушення практично в усіх сферах науково-технічної діяльності людини. Активне впровадження теоретичних наукових припущень у сферу їх практичної реалізації (промисловість, транспорт, зв'язок, озброєння, медицина тощо);
2. Стрімкий розвиток та поява цілого ряду нових сфер наукового знання (генетика, психіатрія, біофізика, біохімія, геофізика, геохімія, хімічна фізика, ядерна фізика, математична логіка тощо).

У сфері *економічно-промислового* розвитку:

1. Стрімка капіталізація усіх сфер економічних сфер діяльності людини.
2. Інтенсивний розвиток та індустріалізація виробництва.
3. Розвиток фінансової та банківської системи управління капіталом.
4. Розширення сфер торгівлі та вільного підприємництва.

У *духовній і власне літературній* сферах:

1. «Ревізія» класичних, раціоналістичних форм ідейного світобачення та форм його художнього ствердження.
2. Загострення уваги до пошуку нових форм художнього відображення дійсності та світоглядних моделей його розуміння.
3. Перевага ірраціональних чинників мислення над раціональними і суб'єктивних форм сприйняття над об'єктивними.
4. Виникнення великої кількості ідеалістичних філософських та естетичних шкіл і напрямів.
5. Ствердження модернізму та авангардизму в мистецтві.

Серед низки філософських, наукових, соціологічних, культурологічних концепцій на формування світобачення людини першої половини ХХ ст. особливо активно впливали позитивізм, «філософія життя», ніцшеанство, культурологічна концепція О. Шпенглера, інтуїтивізм, фрейдизм, марксизм, екзистенціалізм.

Ідеї А. Шопенгауера, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона створювали філософське підґрунтя для різноманітних літературних явищ і художніх течій епохи зламу віків.

Значний вплив на світоглядні позиції багатьох письменників цього часу справив позитивізм, основні принципи якого сформулювали французький філософ Огюст Конт (1798–1857) та англійський учений Герберт Спенсер (1820–1903). Ця філософська теорія привертала увагу до позитивних фактів дійсності, закликаючи до їх опису та аналізу, до пошуку біологічних причин поділу суспільства на класи, відкидала класову боротьбу як протиприродну і визнавала боротьбу за існування, про яку писав Чарльз Дарвін (1809–1882), наявною і в людському суспільстві.

Не менш популярною була філософська концепція Артура Шопенгауера (1788–1860), яка тлумачила світ як творіння вищої духовної сили, ірраціональної і невідвратної «світової волі». Один із її проявів – притаманна людині «воля до життя». Нейтралізувати «світову волю» можна лише шляхом пізнання за допомогою філософського споглядання. Ця воля стає нічим у процесі її пізнання перетворюючи на ніщо і весь створений нею світ. Мистецтво може допомогти пізнати абсурдний світ тільки шляхом інтуїтивного пізнання, через осяяння і прозріння.

Ідеї Шопенгауера підхопив Фрідріх Ніцше (1844–1900), який створив теорію елітарності винятковості окремих особистостей, яких назвав «надлюдьми». Вони є носіями «волі до влади», стоять «по той бік добра і зла» й покликані керувати натовпом.

Значного поширення набула філософія **екзистенціалізму**, видатними теоретиками якої були Серен К'єркегор (1813–1858) у ХІХ ст. та Карл Ясперс (1883–1969) і Мартін Хайдеггер (1889–1976) у ХХ ст. Екзистенціалізм (від фр. «існування») проголосив, що існування, тобто незмінні біологічні властивості та біологічні риси людини й умови її буття, переує сутності, а отже, є важливішим від неї. С К'єркегор стверджував, що не може бути й мови про осмислення людиною світу, бо вона обмежена у своїх можливостях, і що мудрість полягає у зверненні до Бога та усвідомленні власної обмеженості. Світ непізнаний і абсурдний, а існування людини – це «буття для смерті», яка кидає тінь на все життя; мета існування – смерть. Тому загальний спосіб буття людини в суспільстві – трагічний, сповнений страху, тривоги та відчаю.

Людина, стверджував К. Ясперс, існує як самотнє «я», як «єдина» у «співіснуванні» з іншими. А це співіснування є існуванням рівноправних особистостей, які керують, роблять добро, служать, виявляють вірність, товарицькість у ставленні одне до одного. Тому суть існування полягає в гуманізмі, бо, як стверджував Ж.-П.Сартр, «екзистенціалізм – це і є гуманізм».

Не менш вагомою стала й **інтуїтивістська ірраціоналістична** філософія Анрі Бергсона (1859–1941), згідно з якою розум, який керується зиском, може дати людині знання лише нижчого порядку, бо життя є ірраціональним, недоступним для розуму. Вище знання здатна забезпечити лише інтуїція, осяяння, раптове прозріння. Тому мистецтво не є відображенням життя, а ірраціональним, неусвідомлюваним процесом творення дійсності, під час якого в

людській свідомості поєднуються сучасність і минуле, що існує завдяки пам'яті та з її допомогою оживає у формі спогадів.

Великий вплив на розвиток літератури справила **психоаналітична** теорія віденського лікаря-психіатра Зигмунда Фройда (1856–1931). Він розглядав людину як поєднання трьох елементів: природного «я», раціоналістичного «я» та морального «я». Природне «я» – це носій плотських бажань та інстинктів, тобто підсвідомість людини. Раціоналістичне «я» – розважлива, суха й фальшива свідомість, а моральне «я», яке З.Фройд називає ще «над-я», – це надсвідомість, яку суспільство нав'язує людині. Між усіма елементами особистості точиться боротьба, і людина є її жертвою. Придушення підсвідомих потягів надсвідомістю породжує різноманітні комплекси, тобто психози. Підсвідомість є джерелом енергії людини, саме її імпульси стимулюють усю її діяльність, зокрема художню творчість. Фройд виходить із того, що у людині закорінене зло, приховане тваринне начало, людина ніби перебуває на краю прірви, яка таїться в її душі. Тож добро мусить збороти зло в самій людині, в її душі.

Наприкінці XIX ст., розчаровуючись у колишніх ідеалах та засобах їх художнього втілення в літературних творах, письменники часто відмовляються від творчого методу критичного реалізму. Сумнів у художніх можливостях критичного реалізму зумовлює появу **натуралізму та неоромантизму**, які відкидають типізацію та узагальнення життєвого матеріалу, намагання дати універсальні рецепти на всі випадки життя, відкрити глибинні життєві істини.

Натуралісти, полишивши соціально-психологічні узагальнення, звернулися до точного, фактографічного, заземлено деталістичного та правдоподібного зображення життя. Вони намагалися пояснити соціальну нерівність і зумовлені нею соціальні біди біологічною спадковістю, до якої дотична ідея грізного та страшного невідворотного фатуму, визначеної кожному долі. Неоромантизм намагався відірватися від похмурої та сповненої горя дійсності, втекти у світ мрій та ідеалів, екзотичні краї шляхетних, прекрасних душею і вчинками героїв, які невтомно борються з житейським злом. Відмовившись, так само як і натуралісти, від соціально-психологічних узагальнень, неоромантики звернулися до зображення унікального, героїчного та екзотично-романтичного.

До найбільш прикметних чинників власне літературного розвитку в першій половині XX ст. можна віднести:

1. *Докорінну переорієнтацію принципів відображення літературою життя.*
2. *Суттєві зміни у внутрішній організації самої літератури.*
3. *Більш тісний взаємозв'язок літератури з проблемами наукового, суспільно-політичного, культурного розвитку цивілізації.*
4. *Вихід на міжнародну арену великої кількості молодих національних літератур.*
5. *Розширення літературних контактів.*

Літературний процес кінця XIX – поч. XX ст. збагачується не лише художніми напрямами, а й жанрами. Урізноманітнюється передусім роман: поряд із соціальним побутують науково-фантастичний, соціально-утопічний, а також романи історичні, соціально-психологічні, філософські, політичні, біографічні, романи-памфлети, романи-епопеї. Набуває різновидів драма, популярною стає психологічна новела, жанрово збагачується лірика.

2. Поняття модернізму. Течії модернізму, їхня характеристика

Розчарування в життєвій дійсності та художньому реалістичному способі її відтворення спричинило зацікавлення новітніми філософськими теоріями та появу нових художніх напрямів, які отримали назви **декадентських, авангардистських та модерністських**. Французьке слово «декаданс» означає занепад, «авангард» – передова охорона, а «модерн» – сучасний, найновіший. Цими термінами почали позначати якісно нові явища в літературному процесі, ті, що стояли на передових, авангардних позиціях та були пов'язані із занепадом і кризою суспільної думки й культури, з пошукуванням позитивних ідеалів, звертанням у цих пошуках до Бога та віри, до містичного та ірраціонального.

Модернізм – загальна назва напрямів мистецтва та літератури кінця XIX – поч. XX ст., що відображували кризу буржуазної культури і характеризували розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого. Модернізм виник у Франції наприкінці XIX ст. (Ш.Бодлер, П.Верлен, А.Рембо) і поширився в Європі, Росії, Україні. Модерністи вважали, що не треба шукати у творі мистецтва якоїсь логіки, раціональної думки. Тому мистецтво модернізму і носить переважно ірраціональний характер.

Протестуючи проти застарілих ідей та форм, модерністи шукали нових шляхів і засобів художнього відображення дійсності, знаходили нові художні форми, прагнули докорінного оновлення літератури. У цьому плані модернізм став справжньою художньою революцією і може пишатися такими епохальними відкриттями в літературі, як внутрішній монолог та зображення людської психіки у формі «потіку свідомості», відкриттям далеких асоціацій, теорії багатоголосся, універсалізації конкретного художнього прийому і перетворення його на загальний естетичний принцип, збагачення художньої творчості через відкриття прихованого змісту життєвих явищ, відкриттям ірреального та непізнаного.

Модернізм – це соціальне бунтарство, а не тільки революція у царині художньої форми, бо спонукає до виступу проти жорстокостей соціальної дійсності та абсурдності світу, проти гноблення людини, обстоюючи її право бути вільною особистістю. Модернізм протестує проти грубого матеріалізму, проти духовного звиродніння та вбогості, тупої самовдоволеної ситості. Однак, протестуючи проти реалізму, модернізм не відкидає цілком його досягнень, а навіть використовує їх, розвиває та збагачує у своїх пошуках нових шляхів у мистецтві.

Загальні риси модернізму:

- особлива увага до внутрішнього світу особистості;
- проголошення самоцінності людини та мистецтва;
- надання переваги творчій інтуїції;
- розуміння літератури як найвищого знання, що здатне проникати у найінтимніші глибини існування особистості і одухотворити світ;
- пошук нових засобів у мистецтві (метамова, символіка, міфотворчість тощо);
- прагнення відкрити нові ідеї, що перетворять світ за законами краси і мистецтва.

Такі крайні, радикальні модерністські течії, як дадаїзм або футуризм отримали назву **авангардизму** (від фр. *avant* – уперед, *garde* – сторожа, передовий загін) – напрямок у художній культурі XX ст., який полягає у відмові від існуючих норм і традицій, перетворенні нових художніх засобів у самоціль; відображенні кризових, хворобливих явищ у житті й культурі у перевернутій формі. Авангардизму притаманне бунтарство.

Авангардистські напрями і течії (**футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, «новий роман», «драма абсурду», «потік свідомості»** тощо) збагатили й урізноманітнили літературний процес, залишивши світовій літературі чимало шедеврів художньої творчості. Вони помітно вплинули і

на письменників, які не відмовились від художніх принципів реалізму: виникають складні переплетіння реалізму, символізму, неоромантизму і «потoku свідомості». Реалісти у своїх творах використовують й ідеї З.Фройда, ведуть формалістичні шукання у царині художньої форми, широко застосовують «потік свідомості», внутрішній монолог, поєднують в одному творі різні часові пласти.

Модернізм як художній напрям є внутрішньо неоднорідним конгломератом художніх явищ, які ґрунтуються на спільних світоглядних, філософських і художніх засадах. Наприкінці XIX ст. виникають **імпресіонізм, символізм та естетизм**. На початку XX ст. до них додаються **експресіонізм, футуризм, кубізм**, а під час і після першої світової війни — **дадаїзм, сюрреалізм, школа «потoku свідомості», алітература**, до якої входять **антироман, «театр абсурду»**.

Імпресіонізм (від фр. «враження») бере свій початок у другій половині XIX ст., і розквітає у XX ст. Він виник як реакція на салонне мистецтво та натуралізм спершу у живописі (К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега), звідки поширився на інші мистецтва (О. Роден у скульптурі, М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравинський у музиці) і літературу. Тут основоположниками імпресіонізму стали брати Гонкури та Поль Верлен. Виразні прояви імпресіонізму є у творчості Гі де Мопассана і Марселя Пруста, до імпресіоністів належать Кнут Гамсун, Гуго фон Гофмансталь, Ю. Тувім.

Протестуючи проти надмірної залежності від реального життя, проти копіювання дійсності, імпресіоністи описували власні враження від побаченого — зорові й чуттєві, що були мінливими, як і самий світ, а також відтінки вражень і барв, їхні уявлення та асоціації були часто фантастичними і завжди суб'єктивними. Художній твір імпресіоніста — це не об'єктивна картина світу, а система складних суб'єктивних вражень про нього, яскраво забарвлена творчою індивідуальністю митця. Особливо вразливі імпресіоністи до чуттєвої краси світу; вони чудово відтворювали природу, її красу, розмаїтість і мінливість життя, єдність природи з людською душею.

Найвизначнішою серед декадентських течій кінця XIX — початку XX ст. був **символізм**. Символ використовувався як засіб вираження незбагненої суті життєвих явищ і потаємних або навіть містичних особистих уявлень, творчих прозрінь, ірраціональних осяянь митця. Символи вважалися найдосконалішим утіленням ідей. Образи-символи відтворюють таємничу та ірраціональну суть людської душі та її життя, величний поступ невідворотної долі, зображають потойбічне життя, метафізичний світ «інобуття», натякають на містичну сутність явищ життя.

Для символістів поезія, як і музика, була найвищою формою пізнання таїн — пошуком і відкриттям «інобуття». Символ породжував численні асоціації, захоплював багатозначністю, глибинним прихованим змістом, який важко або навіть неможливо було зрозуміти. Символісти надавали великого значення внутрішньому звучанню, мелодиці й ритмові слів, милозвучності та мелодійності мови, емоційному збудженню, яке огортає читача завдяки ритмові та мелодиці вірша, грі розмаїтих асоціацій. Започаткували символізм французькі поети Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо. «Завоювавши» Францію, символізм швидко поширився в усій Європі. В різних її країнах символізм представляли Габріель д'Анунціо (Італія), Райнер Марія Рільке та Гуго фон Гофмансталь (Австрія), Стефан Георг (Німеччина), Оскар Уайльд (Англія), Еміль Верхарн і Моріс Метерлінк (Бельгія), Генрік Ібсен (Норвегія), Станіслав Пшибишевський (Польща).

Естетизм виник в останнє десятиліття XIX ст. в Англії. Він породив культ витонченої краси. Творці естетизму вірили, що реалізм приречений на цілковитий крах, що соціальні проблеми зовсім не стосуються справжнього мистецтва, і висували гасла «мистецтво для мистецтва», «краса заради самої краси». Найвидатнішим представником англійського естетизму був Оскар Уайльд.

Експресіонізм (від фр. «виразність, вираження») започаткований теж у XIX ст. Ця авангардистська течія набула свого повного звучання та ваги в першій чверті XX ст. і стала значним внеском у розвиток світової літератури. Експресіоністи були тісно пов'язані з реальністю – саме вона їх сформувала і глибоко хвилювала. Вони засуджували потворні явища життя, жорстокість світу, протестували проти війни і кровопролиття, були сповнені людинолюбства, стверджували позитивні ідеали.

Але бачення світу експресіоністами було своєрідним: світ уявлявся їм хаотичною системою, якою керують незбагненні сили, незрозумілі, непізнанні, таємничі, і від них нема порятунку. Єдино справжнім є лише внутрішній світ людини і митця, їх почуття і думки. Саме він має перебувати в центрі уваги письменника. А відтворювати його слід виразно, яскраво, з використанням грандіозних образів умовних, з порушеними пропорціями, надмірно напружених, з максимально чіткими інтонаціями, тобто зображати за допомогою експресивних образів із застосуванням парадоксального гротеску та у фантастичному ракурсі. Чи не найвидатніший експресіоніст Йоганнес Бехер вважав найхарактернішим для експресіонізму поетичним образом «напружений, відкритий в екстазі рот». Отже, у творах експресіоністів багато сатири, гротеску, чимало жахів, надмірної жорстокості, узагальнень і суб'єктивних оцінок реальності. Експресіонізм з'явився спочатку в малярстві (Е.Мунк, В.Ван-Гог, П.Гоген, П.Сезанн та ін.) і в музиці (Ріхард Штраус), щоб незабаром перейти і в літературу. До найвизначніших експресіоністів належать Г.Траклє і Ф.Кафка в Австрії; Й. Бехер і А. Франс у Німеччині; Л. Андрєєв у Росії.

Імажизм (від фр. «образ») – течія, яка спричинила появу російського імажинізму. З'явилась вона в Англії напередодні першої світової війни і проіснувала до середини 20-х років. У Росії вперше імажиністи заявили про себе 1919 року. Образ імажисти та імажиністи проголосили самоціллю творчості. «Вірш – не організм, а хвиля образів, з нього можна виїняти один образ, вставити ще десять», – стверджував теоретик російського імажинізму В. Шершеневич. Отже, вірш представники цієї течії вважали «каталогом образу», вишуканим сплетінням метафор, метонімії, епітетів, порівнянь та інших тропів – таким собі примхливим нагромадженням барв, відтінків, образів, ритмів і мелодій. Зміст імажиністи відсували на другий план: він «поїдається образом». Певна річ, що імажинізм не міг, якщо б навіть і прагнув того, цілком знехтувати змістом. Творчість С. Єсеніна – найкраще підтвердження цієї думки. Представниками імажинізму в Англії та США є Т.С. Еліот, Р. Олдінгтон, Е. Паунд, Е. Лоуел та ін.

3. Поняття авангардизму. Авангардистські течії у світовій літературі

Футуризм (від лат. «майбутнє») виник 1909 р, в Італії, його родоначальником був Ф. Марінетті. Звідти поширився по всій Європі, отримавши назву *кубізму* у Франції (М.Жакоб, Б.Сандрар), *егофутуризму і кубофутуризму* в Росії (І.Северянін, брати Бурдюки, В.Хлебніков, В.Махновський та ін.), *авангардизму* в Польщі (Ю. Пшибось та ін.). Український футуризм, започаткований М. Семенком, отримав згодом назву «панфутуризм».

Футуристи проголошували, що вони створюють мистецтво майбутнього, яке співзвучне ритмам нової епохи «хмарочосно-машинно-автомобільної» культури, і закликали відкинути традиції старої культури, яку вони називали зневажливо «плювальницею». Футуристи співали гімни технічному прогресові, місту, машинам, моторам, пропелерам, «механічній» красі, наголошували на необхідності створення нової людини, гідної своєї доби техніки, людини нового складу душі. Вони відкинули традиції реалістичної літератури, її мову, поетичну техніку. Запроваджуючи свою мову, нові слова і словосполучення, футуристи доходили навіть до абсурду: часом вигадували слова без будь-якого змісту.

Французькі кубісти та російські кубофутуристи були тісно пов'язані з малярами-кубістами, які намагалися епатувати, вразити обивателів різкістю фарб і незвичністю змісту: вони розкладали зображуване на найпростіші геометричні елементи – куби (звідси й назва), квадрати, прямокутники, лінії, циліндри, кола тощо. Проголосивши культ форми, кубісти відсунули зміст на задній план, звели його до форми. Письменники спантеличували обивателя не тільки «мовою, якої ще ніхто не чув», а й відходом від милозвучності в бік какофонії, дисонансів, нагромадженням важких для вимови приголосних.

Сюрреалізм від фр. «сюр» – над, тобто надреалізм), що виник у Франції у 1920-х роках. Його засновником і головним теоретиком був французький письменник Андре Бретон, який закликав «зруйнувати існуюче донині протиріччя між мрією та реальністю». Він заявив, що єдиною сферою, де людина може повністю виявити себе, є підсвідомі акти: сон, марення тощо, і вимагав від письменників-сюрреалістів «автоматичного письма», тобто на рівні підсвідомості.

Школа «**потоків свідомості**» – це засіб зображення психіки людини безпосередньо, «зсередини», як складного та плинного процесу, заглиблення у внутрішній світ. Для таких творів характерне використання спогадів, внутрішніх монологів, асоціацій, ліричних відступів та інших художніх прийомів. Представники: Д.Джойс, М.Пруст, В.Вульф та ін.

У «**драмі абсурду**» дійсність зображується через призму песимізму. Безвихідь, постійне передчуття краху, відмежованість від реального світу – характерні риси твору. Поведінка, мова персонажів алогічна, фабула зруйнована. Творці – С.Беккет, Е.Іонеско.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Яким чином література на межі XIX–XX століть тісно пов'язана з усіма перипетіями свого часу?
2. Назвіть найбільш прикметні чинники літературного розвитку в першій половині XX ст.
3. Дайте загальну характеристику модерністської літератури.
4. Які течії і напрями належать до авангардистських? Дайте їх загальну характеристику.

Творче завдання. Напишіть твір-мініатюру в будь-якому стилі, який вам сподобався найбільше, на вільну тему.

Тема 9.

Уолт Уїтмен – поет-трансценденталіст.

1. Філософська течія трансценденталізму: витоки, характерні риси, представники

Трансценденталізм (з лат. – той, що виходить за межі, даний поза досвідом) – самобутня релігійно-філософська й етична система, яка розвивала національну філософську традицію в США. Американські трансценденталісти поділяли думку І.Канта про апріорне знання, яке нібито одвічно притаманне свідомості і було умовою й основою для всякого досвіду. Вони вважали, що людська свідомість від народження – не *tabula rasa* (чиста дошка); не сприймали капіталістичного накопичення, протиставляли йому вищі духовні цінності, ставили в центрі Всесвіту людську особистість, наділену божественною душею, яка не визнає над собою ніякої влади, окрім закону «я». У 1836 році в Бостоні був організований «Трансцендентальний клуб», який очолював Р.Емерсон. Членами клубу стали Г.Торо, М.Фуллер, Е.Олкотт, які прагнули втілити ідеї трансценденталізму на практиці (створення утопічного гармонійного суспільства (сільськогосподарська колонія Брук Фарм, заснування Конкордської школи філософії (спроба американських літніх курсів), видання часопису «Дейл» тощо). У трактаті «Довір'я до себе» Ральф Емерсон писав, що людину треба цінувати не за багатства, а за особисті якості, нехай вона покладається на себе і шукає шляхи до правильного життя. У праці «Природа» він підкреслював, що з філософської точки зору Всесвіт поділений на Природу і Душу. Провідні риси трансценденталізму: самозаглиблення та «довіра до себе», духовна незалежність, божественність людського «я», рівність людей, заперечення насильства над особистістю, пантеїстичне сприйняття життя, заперечення культу збагачення, віра в існування «наддуші», частинки якої містилися в кожній людині. Трансценденталізм відіграв значну роль у становленні філософських засад пізнього романтизму США, був світоглядним та естетичним орієнтиром для Н.Готорна, Г.Мелвілла, У.Уїтмена. Незалежно від того, поділяли американські романтики ідеї Емерсона і Торо чи ні, вони «відбивали їх безпосередньо чи опосередковано у своїй творчості», «прогресивні думки, які містилися у творах і виступах трансценденталістів, не могли не впливати на американську творчу інтелігенцію». Отже, трансценденталізм – світоглядне та естетичне підґрунтя, літературнофілософський орієнтир митців США в 30–50 роки XIX сторіччя.

2. Уолт Уїтмен – поет-трансценденталіст

УОЛТ УЇТМЕН (1819–1892) – американський поет, оригінальний мислитель, публіцист, критик, прозаїк, автор відомої книги «Листя трави». Предки поета були вихідцями з Голландії. Народився він 31 травня 1819 року в бідній фермерській родині в селищі на острові Лонг-Айленд (неподалік від Брукліна). У багатодітній сім'ї було дев'ятеро дітей, серед яких Уолт був старшим. Разом із братами він допомагав батькові. Деякий час (1825–1830) відвідував бруклінську школу, але син теслі не міг здобути гарну освіту. Здебільшого Уолт Уїтмен займався самоосвітою. Серед його улюблених письменників – імена Шекспіра, Діккенса, Жорж Санд, Беранже, Купера. Трудова біографія Уїтмена налічувала багато професій: розсильний, друкарскладальник, учитель, журналіст, редактор провінційних газет, тесля, санітар під час війни між Північчю та Півднем. Уолт Уїтмен любив подорожувати. За свідченням біографів, він пішки пройшов через 17 штатів. Його любов до усамітнення дивувала оточуючих. До 36 років Уїтмен не створив нічого визначного. Він був звичайним автором традиційних віршів. У літературне життя Америки поет прийшов пізно. За словами В. Мацапури, з'явився несподівано «на поетичному парнасі» і «не мав періоду школярства». Щоб зрозуміти унікальність появи нового таланту, одні дослідники вдавалися до містичних

пояснень, інші – вказували на велику підготовчу роботу, що знайшла відбиток у щоденниках Уїтмена. У 1850 р. було надруковано декілька поезій Уїтмена, зокрема «Європа». Перші вірші були лише провісником народження оригінального, самобутнього поета, котрий сміливо заявив про себе у збірці «Листя трави», перше видання якої вийшло в Нью-Йорку у 1855 р. Цей рік поділив життя Уїтмена на два етапи: до і після появи збірки. Сучасникам і навіть читачам наступних поколінь вона видалася незвичайною: її космізм, філософічність, оригінальне світобачення, нетрадиційна форма віршів вразили і приголомшили. Починаючи з 1874 р., поет боровся з тяжким недугом: у 54-річному віці його розбив параліч, і до кінця життя він уже не міг позбавитися хвороби. Прикутий до ліжка, він продовжував писати. Останнє найповніше видання (1892 року) вважалася «виданням смертного ліжка». Великий вплив на формування світогляду письменника мала філософія трансценденталізму Р. Емерсона він величав своїм «Учителем».

Політичні, філософські, естетичні погляди письменника знайшли відображення у «Листі трави» – книзі його життя. У роки формування Уїтмена як поета велику роль у суспільному житті Америки відігравав аболіціонізм – рух за скасування рабства негрів. Аболіціоністські погляди Уїтмена також відчутні у «Листі трави». Уолт Уїтмен – гуманіст з великої літери. Гуманістичне ставлення до навколишнього світу почало формуватися у його душі ще з дитячих років під впливом Біблії. Цю книгу читали в батьківській оселі щодня, знали її напам'ять. Можливо, звідси взяли свій початок такі ідеї творчості письменника, як ідея рівноправності всіх людей, віра у братерство народів і невичерпність людського генія. Слід зазначити, що творчість Уїтмена, стали віхою у розвитку американської поезії XIX століття, по-своєму відгукнулася на американський романтизм. Адже поет виступив в епоху, коли романтизм «изживал себя частью в бесплодных подражаниях эпигонов, частью в претензиях на философичность у бостонских поэтов». Поет намагався боротися з «обветшалой эстетикой романтизма». Митець оспівав красу простого життєвого факту, який і був для нього ідеалом краси. Ідеал – це і була сама дійсність, така, якою вона постала перед людиною, поетом, її він і прагнув виразити. Все інше – для нього лише «орнаменти», умовності, яким не було місця в поезії. Уїтмен полемізував з романтизмом і у віршах, і в газетних виступах. Ця полеміка оновила американську поезію, навчила її новим способам вираження, але у своїх поглядах на американську дійсність, на перспективи розвитку американського суспільства Уїтмен залишався романтиком, і риси романтизму відчутні у його творчості, незважаючи на всі заперечення «романтичного в поезії». Читання творів американського поета – праця, але праця творча, яка звеличує душу людини. Поет писав: «Читач повинен брати на себе свою частину роботи – тією ж мірою, як я виконую свою». У книжці «Листя трави» він прагнув «не так утвердити або розвинути ту чи іншу тему», як ввести читача в атмосферу цієї теми, її думки, щоб звідси читач сам «рушив у свій політ». Критики одностайні у думці, що в Америці важко знайти письменника, який був би таким щирим і серйозним у пошуках життєвих цінностей, яким був У. Уїтмен. Джерело і пафос усієї його поезії, за словами А. Градовського, закодовані у тріаді: «Що є людина? І що – я? І що – ти?». Проте перше видання збірки поета «Листя трави» у 1855 році сучасники зустріли негативно. Труднощі супроводжували і кожне прижиттєве перевидання цієї книжки. Уїтмен тривалий час залишався для переважної більшості американських читачів незрозумілим; хоча одне із тверджень американських критиків не потребувало доказів – це те, що він – поет глибоко релігійний, містичний. І все ж, хоча йому доводилося терпіти матеріальні нестатки і негативне ставлення критиків, ім'я його користувалося популярністю. Визнання до поета прийшло раніше в Англії, ніж на батьківщині. Там у нього з'явилися шанувальники. У 1870 році була надрукована книга Енн Гілкрайст «Жінка міркує про Уолта Уїтмена». Енн

Гілкрайст була вдовою відомого англійського літературознавця, сама писала книги. Збірка «Листя трави» Уолта Уїтмена зворушила її до глибини душі, вона покохала поета і написала йому листа. Вони почали листуватися. Енн Гілкрайст мріяла про шлюб з американським поетом. Письменник попереджав закохану жінку, що не треба плутати Уолта Уїтмена – героя збірки, з Уолтом Уїтменом – людиною. У поезіях вона побачила безстрашного, агресивного, самовпевненого, вільного від умовностей, чуттєвого, шляхетного чоловіка-красеня. У житті він був іншим: ніжним, лагідним, часом сором'язливим і скромним. Поет написав до англійки: «Дорогий друже, дозвольте мені зробитися деякі попередження стосовно себе — і Вас також. Не слід будувати у своєму уявленні невинуватий, безпідставний образ, нарікати на нього, а тоді безоглядно присвячувати йому всю свою люблячу душу. Справжній У.У. — людина дуже проста, і вона не варта такої відданості». У молодості Уолт Уїтмен мав шість футів (фут – 30,48 см) на зріст; статура була стрункою, проте не атлетичною. Здоров'я й сили не бракувало. Він рано посивів. Американець почав старіти, як тільки погіршилося його самопочуття в роки Громадянської війни. Після інсульту і паралічу (1873 рік) поет одразу зробився старим; здоров'я, сила, енергія залишили його, проте він, як раніше, був оптимістом. Коли Енн приїхала у 1876 році до США і зустрілася з ним, вона збагнула, що вони зможуть бути лише друзями. Упродовж двох років Енн з дітьми мешкала у Філадельфії, Уолт Уїтмен – у Кемдені, передмісті Філадельфії. Він часто навідувався до Гілкрайстів. У 1879 році жінка покинула США. Вона пішла з життя раніше за поета. У кінці 1885 року її син, Гілберт, повідомив його про смерть Енн Гілкрайст. Славетний американець у жалобі відповів: «...Нічого зараз не залишилося, крім спогадів про милу й багату душею людину... Я не можу сьогодні писати, я повинен залишитися наодинці і думати». Уїтмен присвятив Енн Гілкрайст вірш, який почав рядками: «Мій шляхетний друг, чарівна жінка, мій люб'язний вчений...». У книзі М.Мендельсона вміщена картина Гілберта Гілкрайста: «Уолт Уїтмен, Енн Гілкрайст і її дочка Грейс». У Кемдені, в будинку, де мешкав поет останні свої роки, і де він помер, є музей. Тут зберігається усе, пов'язане з його життям і творчістю.

Особливості індивідуального стилю Уолта Уїтмена:

- схожість образів ліричного героя і творця збірки;
- поєднання конкретного, чуттєво образного плану і плану абстрактного, філософського значення;
- змалювання життя в контрастах (протилежність образів);
- створення своєрідних «каталогів» (переліку чогось, конкретизації);
- дія музичного принципу на всіх рівнях поетичної композиції;
- форма вірша – верлібр;
- внутрішній і зовнішній ритм;
- поступове наростання емоційної напруги;
- використання прийомів ораторського мистецтва (риторичних запитань, окличних речень, звернень);
- космізм;
- схильність до символіки.

3. Збірка У. Уїтмена «Листя трави»: назва, побудова, провідні мотиви, образ ліричного героя

Збірка Уолта Уїтмена «Листя трави» посіла важливе місце серед поетичних надбань світової літератури. Творчий доробок поета приваблював читачів різноманітністю тематики, оригінальністю стилю, широким жанровим діапазоном. Вірші, поеми, які ввійшли до збірки, не мали традиційного сюжету. Л. Герасимчук слушно зазначив: «...Циклічність (народження

– праця – смерть – безсмертя) властива і всій книжці в цілому, і найголовнішим її складникам... Поза увагою поета не залишилися ні звичайнісінькі картини американських буднів, ні соціальна трагедія расової нерівноправності, жодна з найважливіших подій у європейській історії XIX ст.» «Листя трави» – збірка, яка прославила ім'я письменника. За життя поета вийшло дев'ять видань цієї книги. Перше її видання (1855) він набрав власноруч. Воно було здійснене за кошти автора, без вказівки на його ім'я. Книга містила 12 віршів і поем без назви. Але тут був його портрет і згадувалося про те, що права на видання мав Уолт Уїтмен. На обкладинці домінував зелений колір. «...Це прапор моїх почуттів, зітканий із зеленої тканини – кольору надії», – пояснював поет. «Листя трави» – це переважно спроба передати мою власну емоційну та особистісну природу...спроба деталізовано від початку до кінця відтворити Особу, людське єство (мене самого в другій половині XIX сторіччя в Америці) і зробити це вільно, вичерпно і правдиво», – писав Уїтмен. У Леся Герасимчука читаємо: «...Якщо спробуємо визначити суть книжки «Листя трави», то можна сказати: її тема – це сам Уолт Уїтмен, сюжет – людина і Всесвіт, ідея – вічне і неухильне торжество людини. Може, це звучить надто узагальнено, але ж саме таким був задум автора». Упродовж усього життя з кожним черговим виданням поет поповнював збірку, залишаючи символічну назву «Leaves of Grass», яка могла перекладатися порізно – «листя», «стебла», «паростки», «аркуші» трави. Третє видання (1860) налічувало вже майже 100 віршів. Дев'яте (1892) – 400 поезій різного обсягу. Твори, які ввійшли до збірки, автор поділив на 15 циклів. До кожного ввійшли поезії, об'єднані за певними темами. Цикли мали відповідні назви: «Присвяти» (оспівування простої окремої особистості, людей різних професій; розкриття очевидних істин життя), «Діти Адама» (показ гармонії фізіологічного і духовного в людині; оспівування краси людського тіла, фізичного і платонічного кохання), «Аїр благовонний» (розкриття ідей демократії; тема дружби, братерства, любові), «Перелітні птахи» (оспівування сили, можливостей молодого покоління; заклик до нового життя; сподівання на зміни в суспільстві), «Морські течії» (філософськопейзажна лірика), «При дорозі» (антирабовласницькі мотиви; незмінні картини життя), «Барабанний бій» (події Громадянської війни в США 1861-1865 р.р.; роль поета і поезії в роки війни), «Пам'яті президента Лінкольна» (вірші, присвячені президенту Лінкольну), «Осінні ручаї» (тема свободи, життя і смерті; проблема екології; мотиви повстання), «Шепіт божественної смерті» (безсмертя після смерті), «Від полудня до зіркової ночі» (музика кохання; негаразди життя; революція в Іспанії; «ніч, сон, смерть і зірки»), «Пісні розставань» (щасливе майбуття; схід і захід життя), «Дні семидесятиліття» (сенсація; підведення підсумків життя; мотиви самогубства; тема справжніх переможців), «Прощавай, моє Натхнення!» (оспівування сили поета, смерті в ім'я свободи, безсмертя і добра), «Ехо минулих літ» (відречення від небажаних фактів; визнання й оспівування життя, в якому люди стали рівноправними). У збірці «Листя трави» наявні наскрізні теми й образи. Виділимо такі наскрізні теми: Людина – Особистість – Жінка – Чоловік; життя і смерть; Тіло і Душа; війна; Демократія; Природа; щастя. Серед наскрізних образів можемо виділити такі: Життя, Смерть, Сонце, Море, Повітря, Земля, Кохання. У поезіях «Одне я співаю», «Коли я міркував у тиші», «На кораблях в океані», «Історику» (цикл «Присвяти»).

Уолт Уїтмен визначив зміст збірки, вдався до визначення образів «Листя трави»: «пою я войну», «жизнь, безмерную в страсти», «Человека Новых Времен», «войну, куда более долгую и великую, чем любая другая», «изменчивое счастье», «песню битвы», «Тело и вечную Душу». Свою книгу автор назвав «поемою», порівняв її з кораблем – «одиноким парусником, пересекающим эфир, бегущим к неизвестной цели, но всегда уверенным». Спеші, спеші, моя книга! Раскрой свои паруса, утлое судёнышко, над величественными

волнами. Пльиви всё дальше и пой, во все моря, через безграничную синь, неси мою песню... У поезіях «Штатам», «Народжений на Поманоці» (вірші 3,4,14,18), «Чую, співає Америка» (цикл «Присвяти»), «Для тебе, Демократія», «Пісня різних професій», «Наснилося мені місто», «Я бачив дуб у Луїзіані» (цикл «Аїр благовонний»), «Піонери! Піонери!» (цикл «Перелітні птахи»), «Європа», «Бостонська балада», «Нашим штатам» (цикл «При дорозі») відчутні політичні мотиви (підтримка ідей демократії, мрії про утопічне місто, сподівання на нове життя, в якому всі будуть рівноправними, ототожнення сили й величі Штатів із впливом релігії). Автор розкрив проблему культурного й економічного розвитку Америки, її становища на міжнародній арені. Ліричний герой Уїтмена закликав до боротьби, до зміни життя на краще, пропонував брати приклад з країн, які прийняли ідеї демократії, беззаперечно вірить у свободу, проголошуючи: Свобода! Пусть другие не верят в тебя, но я верю в тебя до конца. Поет критично ставився до керівництва Америки, прагнув довести думку, що віра мали велике значення для досягнення успіху в будь-якій сфері життя, а особливо – для перемоги. Я стою в стороне и смотрю, и меня глубоко изумляет, Что тысячи людей идут за такими людьми, которые не верят в людей. Оспівуючи просту окрему особистість, змальовуючи людей різних професій, розкриваючи очевидні істини життя, Уїтмен залишив за читачем право вибору: Ты уже не будешь брать все явления мира из вторых или третьих рук, Ты перестанешь смотреть глазами давно умерших или питаться книжными призраками, И моими глазами ты не станешь смотреть, ты не возьмёшь у меня ничего, Ты выслушаешь и тех и других и профильтруешь всё через себя.

Погляд на людське тіло в поезії письменника-трансценденталіста нагадував ставлення до нього древніх греків, що не було характерним для літературної традиції XIX ст. Не випадково пуританська Америка не сприйняла його. Романтики оспівували людську душу, Уїтмен оспівав гармонію душі і тіла. Найбільш яскраве вираження ця тема знайшла у циклі «Діти Адама». Поезії «Про тіло електричне я співаю», «Час безумству и щастю», «Одного разу, коли я проходив містом», «Коли я, як Адам» оспівали красу людського тіла, вільного кохання, фізичних стосунків між чоловіком і жінкою. У поезії «Про тіло електричне я співаю» Уїтмен намагався дати відповідь на запитання: Иль тело значит меньше души? И если душа не тело, то что же душа? Перед читачем постала проблема краси чоловічого і жіночого тіла, співіснування тіла і душі. Автор намагався показати довершеність і чоловічого, і жіночого тіла шляхом зіставлення: основна якість чоловічого тіла – сила («умелые сухожилия и нервы», «слои грудных мускулов», «упругое мясо», жіночого – ніжність (якщо відчуваєш «божественный нимб» жіночого тіла, то «все книги, искусство, религия, время, страх ада – всё исчезает»). Жінка мала перевагу, бо вона – мати, початок інших начал. Своєрідне трактування природи, ставлення до стихії води, вітру, землі становило найголовнішу прикмету мистецько-філософського світогляду Уолта Уїтмена.

Цикли «Морські течії», «Осінні ручаї», цикл «Від полудня до зіркової ночі» – ніби чарівні казки, які оспівали красу справжнього кохання, музику природи. Розповівши історію двох закоханих пташок, ліричний герой Уїтмена розумів, що все в природі сповнене коханням: море, місяць, ніч, земля, зірки, нічні пісні, темрява, безодня, місяць, ліс, поле. Але ці привабливі картини втратили сенс без коханої, бо не могли її ні повернути, ні замінити. Вернись, любимая! Слышишь, я здесь! Этой созревшей песней я говорю тебе, где я. Этот ласковый зов обращаю к тебе, к тебе. Ліричний герой, який став випадковим свідком втрати самотнього птаха, «одиноким слушателем» його благань, усвідомив своє призначення в житті. Після цієї події його слова почали перетворюватися на вірші, пісні. Уїтмен оспівав музику Природи, уміння відчувати цю музику. Автор упевнений: якщо людина здатна відчувати «мерцанье холодных вод», «тающий мартовский снег», «бегущий ручей», «запах сирени», чути всі ці звуки, то на світ вона дивилася іншими очима, сама прагнула по-іншому

розмовляти, цінувала «звучність, розміренність, стройність и божественный дар говорить слова». Музика Природи – «первозданная песня Земли», тільки після неї з'явилися інші пісні, які співала і створювала людина. Музика здатна була зробити все: підняти на боротьбу, заспокоїти, змусити плакати і сміятися, пізнати світ. Ліричний герой Уїтмена завжди знаходився у пошуках нових пісень, нової музики, звуків, а головне — у пошуках музики душі. Хрестоматійними стали вірші Уїтмена, присвячені пам'яті президента Лінкольна, убитого найманцем. Для поета він був символом демократії, улюбленим президентом. Вірші «Біля берегів голубого Онтаріо», «О Капітан! Мій Капітан!» пронизані мотивами жалю і туги. Уїтмен, передавши почуття всіх американців, сумував, але не докоряв смерті: Я плакал и всегда буду плакать – всякий раз, как вернётся весна... У поезіях цього циклу втілені елементи романтичного світобачення з властивим Уїтменові космізмом. Важливу роль у структурі віршів відіграли образи-символи: Америка – корабель, Лінкольн – Капітан і батько. О Капітан! мой Капітан! сквозь бурю мы прошли, Изведан каждый ураган, и клад мы обрели, И гавань ждёт, бурлит народ, колокола трезвонят, И все глядят на твой фрегат, отчаянный и грозный! Тема війни знайшла відображення у циклі «Барабанный бій», циклі «Дні семи десятиліття». Автор оспівав людей, які надавали медичну допомогу пораненим, лікували не лише тіло, а й душу; розкрив проблему смерті. Зазначимо, що у поезіях інших циклів Уїтмен захоплювався смертю, яка приносить «уверенность и душевный покой». Але у віршах цього циклу поет розумів її безглуздість, непотрібність – під час Громадянської війни помирили юнаки. Не забуду, как солнце взошло, как я поднялся с холодной земли и одеялом плотно укрытое тело солдата Схоронили там, где он пал.. У поезіях останніх циклів Уолт Уїтмен намагався підвести підсумки життя, критично поглянути на прожиті роки. Вкотре він висловив думку, що земля – це чудо, саме життя – чудо, Природа – жива істота, яка мала душу, а все, що існувало – ідеальне: «Не вижу я несовершенства вселенной».

У поезіях «Багато, багато часу пізніше», «Осцеола» (цикл «Прощай, моє Натхнення!») поет прощається зі своїм Натхненням: Я ухожу, а куда – и сам не знаю, Не знаю, что ждёт меня впереди, не знаю, встретимся ли мы с тобою. Для нього ніч – це смерть, день – життя. Ліричний герой Уїтмена сподівався, що Натхнення, пройшовши з ним пліч-о-пліч упродовж життя, залишиться з ним і після смерті. Вони разом підуть у Безсмертя. Як бачимо, проблематика збірки «Листя трави» досить широка. У поезіях постали такі проблеми: культурного й економічного розвитку Америки; братерства народів, націй; значення війни, повстання для змін у житті суспільства; науки і релігії; еволюції життя; смерті і безсмертя; рівності чоловіка і жінки; краси людського тіла; гармонії фізичного і духовного в людині; взаємозв'язку, взаємодії людини і Природи; розуміння читачами віршів, думок автора. Ключове місце у книзі належало поемі «Пісня про себе», що, за словами В. Мацапури, стала своєрідним маніфестом автора. «Пісня про себе» не мала сюжету в загальноприйнятому значенні цього терміна. Але вона, як і книга в цілому, мала ліричний центр: рух думок, почуттів об'єднав образ ліричного героя. Суб'єкт оповіді – «Я» – близький постаті творця книги, але не тотожний йому. «У мене є лише один центральний образ – узагальнена людська особистість, типізована через самого себе, – писав Уїтмен. – Але моя книга примушує мене, навіть робить абсолютно необхідним для кожного читача поставити себе на головне місце, зробитися живим джерелом, головною діючою особою, яка переживає кожну сторінку, кожне почуття, кожен рядок.»

Поетичне «Я» Уїтмена постійно перевтілювалося в інших людей, явища природи, було представником «усіх епох і всіх земель», мало узагальнений філософський характер: «лоцман играет в кегли», «охотник крадётся за дичью», «дьяконы стоят пред алтарём», «прядильщица ходит взад и вперёд», «фермер выходит пройтись в воскресенье», «тело

калеки привязано к столу хирурга», «девушку – кварталонку продают с молотка», «полисмен обходит участок», «юнец управляет фургоном», «негры машут мотыгами на сахарном поле», «подросток слушает музыку дождя», «знаток озирает картины на выставке», «дирижер отбивает такт в оркестре», «разносчик потеет под тяжестью короба», «невеста оправляет белое платье», «проститутка волочит шаль по земле», «президент ведёт заседание совета», «плотники настилают полы»... – «и все они льются в меня, и я вливаюсь в них, и все они – я, из них изо всех и из каждого я тку эту песню о себе».

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Філософська течія трансценденталізму: витоки, характерні риси, представники.
2. Життєвий і творчий шлях Уолта Уїтмена – поета-трансценденталіста.
3. Збірка У.Уїтмена «Листя трави»: назва, побудова, провідні мотиви, наскрізні теми і образи збірки, образ ліричного героя.

Тема 10. Шарль Бодлер

Шарль Бодлер – предтеча символізму, його життєвий шлях.

Збірка Ш.Бодлера «Квіти зла» – вияв протиставлення Добра і Зла, символічний зміст поезій збірки.

Шарль Бодлер починає ряд “проклятих поетів” у Франції. Пізніше до нього присднаються Верлен і Рембо. Останній, який взагалі не визнавав ніяких авторитетів і попередників, скаже: “Бодлер – король поетів, справжній Бог”. Їх називали “жахливими дітьми”, цих напівбожевільних людей, які лякали сучасну їм Францію антисоціальною і аморальною своєю книжкою і дивувала світ силою своєї поезії.

Творчість Бодлера не можна розглядати у відриві від діяльності групи “Парнас”. Після революції 1848 р. французький романтизм розділився на “романтизм для людей”, лозунгом якого став принцип, сформульований В.Гюго: “Мистецтво заради Прогресу”, і “чисте мистецтво” або “Мистецтво заради Мистецтва”. До другого напрямку належали поети Леконт де Ліль, Теофіль Готьє, Жозе-Марія де Ередіа. Вони і створили об’єднання “Парнас” і почали випускати альманах “Сучасний Парнас” (1866, 1871, 1876). Сама назва угруповання (Парнас – гора в Греції, де, за легендами, жили німфи на чолі із покровителем мистецтв Аполлоном) говорить про бажання поетів відокремитися від життєвої метушні і від проблем буденності. Епоху прагматизму, яка прийшла на зміну епосі революції, вони вважали ворогом мистецтва і стверджували абсолютну свободу художника від потреб натовпу, моралі і релігії. Будь-яка тенденційність, на їхню думку, є протилежною природі мистецтва, тому вони рішуче відверталися від будь-яких соціальних проблем, не бажаючи перетворювати таїнство поезії на плакат. Фундатор “чистого мистецтва”, Теофіль Гот’є, стверджував: “Прекрасним є тільки те, що нікому і нічому не служить; все корисне – потворне”. Його збірка “Емалі й камеї” (1852) підтверджує цей лозунг. Важко сказати, про що вона; можна тільки ствердити - про щось прекрасне. Поезія “Симфонія у білому мажорі” передає гру півтонів, об’єднує в єдине ціле музику, колір і слово і створює унікальний поетичний живопис. Леконт де Ліль у “Варварських поемах” (1878) реальну дійсність інакше, як “темне існування” не називав, а земну кулю порівнював із тупим і ненаситним звіром, який кружляє своєю безглуздою орбітою. Леконт де Ліль прославився як письменник-аніміліст. Створювати скульптурні портрети екзотичних тварин (“Слони”) йому подобалось набагато більше, ніж мати справи з людьми.

Шарля Бодлера бачили на паризьких барикадах у 1848 р. Революція привернула його можливість зруйнувати старий світ. Пізніше Бодлер згадував: “...моє сп’яніння 1848 року. Чим воно було? Смаком до помсти. Єдина утіха від руйнування. Літературне сп’яніння.” Результатом Бодлера стала безмежна самотність посередині держави, яка “проходила фазу вульгарності”. Не варто сприймати участь Бодлера у вуличних бійках під час революції серйозно. “Сучасна шваль уселяє в мене жах”, - скаже він під час перемоги у Франції демократії. Соціум взагалі був ворогом Бодлера, ворогом його похмурої і чудернацької поезії.

Основні особливості стилю Бодлера формувалися під сильним впливом поезії Е. По, в якому поет знайшов рідну собі душу. Американець По раніше, ніж француз Бодлер, відчув страшну для мистецтва силу утилітарно налаштованої маси, відчув і сприйняв дійсність як Ад. Таким же шляхом пішов Бодлер. Його “Квіти зла” і “Біблія пороку” (яку і досі не дозволено публікувати у більшості країн світу) відтворюють кола Аду сучасної дійсності. Книгу присвячено Леконту де Лілью. Таким чином Бодлер висловлює свою естетичну позицію, яку у більш розширеному вигляді він розкрив у теоретичних працях “Естетичні

пам'ятки" і "Романтичне мистецтво". Вступ, написаний у вигляді поетичної передумови, розкриває ідейний зміст збірки. Бодлер порівнює докори совісті, які люди відчувають від гріхів, що творяться свідомо ("розбій") і несвідомо ("дурість"), із укусами вошей. Людство, подібно жебракам-волоцюгам, тупо годує собою кровожерливу совість. Бодлер закликає звільнитися від обману добродійності, яку він знецінює, правда, на заміну добродійності він не пропонує нічого, окрім своїх талановитих віршів.

"Квіти зла" складаються із наступних розділів: "Сплін та ідеал", "Паризькі картини", "Вино", "Квіти зла", "Заколот", "Смерть". Вся книга відтворює духовний шлях поета, його "віру, вивернуту навиворіт". Епіграф, узятий із творчості одного із найтрагічніших поетів Франції, гугенота XVII ст., Агріппи де Обін'є, який загинув під час релігійної війни, знову відвертає читача від обличчя благочестя і нагадує про гріхи церкви. Агріппа де Обін'є відстоював право людини на самостійне мислення, на власну точку зору, і Бодлер у "Квітах зла" показує власне бачення світу, не боячись засудження публіки і образи суспільної моралі. "Сплін та ідеал" присвячено естетичним поглядам поета, який констатує фатальну антитетичність реального світу і мистецтва. У поезії "Альбатрос" Бодлер порівнює художника із птахом, прекрасним у повітрі і незграбним на землі. "Цар небесної лазурі" на землі перетворюється на об'єкт знущань для матросів, що втратили від неробства здоровий глузд. Так само поет залишається осміяним й "проклятим" на землі, розмах його крил натовп не бачить, тому що не дивиться на небо, спрямовуючи свої очі на землю. В образі альбатроса, який набув значення емблеми творчості Бодлера, відчувається зв'язок із спадщиною англійського романтика Кольріджа, в поемі якого "Сказання про старого мореплавця" теж є сцена із моряками і альбатросом, якого один із матросів вбиває від безглуздя і тим самим прирікає себе і своїх товаришів на страшну кару Природи. Альбатрос, птиця, яка не в'є гнізд і практично ніколи не сідає на землю, навіть під час бурі залишаючись у повітрі. Бодлер приєднується до загальносвітового символу художника, його служінню Мистецтву і трагедії його існування.

Бодлер повністю заперечував можливість раціонального сприйняття поезії. Поет для нього – жрець, який у храмі Мистецтва сприймає "уривки таємничих фраз" ("Відповідності"). Коли, пізніше, у Франції та Бельгії зародиться символізм, Метерлінк, Верлен, Малларме будуть вважати Бодлера "батьком" свого мистецтва. Їхня віра у непізнаність світу силою людського розуму буде цілком збігатися із впевненістю у цьому романтиків (Шеллінг, Гофман, Шатобріан, Мюссе) і Бодлера, якого Флобер вважав поетом, що поновлює романтизм. В сонеті "Краса" Бодлер розповідає про своє бачення краси, яка виступає у нього у вигляді "сфінксу загадкового". Поет, подібно хлопчику Каю, якого у казці Андерсена зачарувала Снігова Королева, один раз зазирнувши в очі Краси, навіки залишається бранцем, полоненим "сяянням вічності". Гімни мистецтву різко змінюються на цикл поезій, присвячених Жанні Дюваль (№ 22-39). "Мій бог, мій Вельзевул", - називає її поет ("Одержимий"). Поезія "Волосся" перетворює волосся коханої жінки на "чорне море, сповнене мріями", де поет бачить "щогли, вогні, вітрила". Поезія "Падаль", можливо, є найнезвичнішою любовною поезією у світі. Картина трупу кобили, який розкладається, присвячується Бодлером коханій жінці. Теж саме чекає незабаром її прекрасне тіло. Хоча естетизуюючи потворне, поет допускає, що і гниючи, тіло Жанни буде прекрасним. Трупні плями на ньому будуть подібними "великим квітам". Хропаки будуть не тільки їсти плоть прекрасної Жанни, а і не втримаються від поцілунку, вони будуть цілувати труп "у темряві сирій". Коли тілесна краса Жанни давно вже не буде існувати, поезії про неї залишаться, тільки поет зможе зберегти "і форму, і безсмертний лад". Смерть взагалі була завідником

поезії Бодлера. Він то змальовує власні похорони (“Похорон проклятого поета”), то говорить, що він вже давно помер і близьким людям тільки здається, що він є живим (“Веселий мертвяк”). Ліричний герой Бодлера нагадує неприкаяну душу, яка вештається світом і ніде не може знайти притулку. Християнських цінностей для цієї проклятої душі не існує. “Не бажаю!” – відповідає похмура душа на вимоги любити людей (“Нескорений”).

Бодлер вважав любов до природи ознакою тупості. Тому в його творчості є практично відсутніми пейзажні картини. Бодлер зображує ландшафт Парижа у циклі “Паризькі картини”, який він особливо любив спостерігати з маленького віконця мансарди, звідки відкривався вид на “кривлі міста, шпилі церков, щогли дзвіниць в мареві з копоти і пилу”. Навіть лебідь, якого важко уявити поза водою і повітрям, у Бодлера вмирає на вулицях Парижа (“Лебідь”).

Бог для Бодлера завжди був синонімом тиранії, тому своїм вчителем і патроном Бодлер обрав Сатану. В епіграфі до основного розділу збірки, який надав назву всій книзі, Бодлер звертається до можливого читача із попередженням: якщо він не є знайомим із Сатаною, йому краще не брати в руки цієї книги, тому що він нічого в ній не зрозуміє (“Епіграф до засудженої книги”). Поет, всі книги якого були забороненими навіть у вільнолюбній Франції, у “Квітах зла” нібито припиняє браваду і зненацька просить в читача просто пожаліти його, і раптом знову відокремлюється від усього людського, відмовляючись від прощення і проклинаючи людство: “Жалій мене... І проклят будь!”. В розділі “Заколот” Бодлер приєднується до байронічної традиції, причисляючи себе до братів Каїна і проклинаючи як нечисленних Авелів, що нагадують йому усім задоволених “лісних клопів”, так і несправедливого Бога. Він призиває усіх скривджених піднятися на небо і скинути “неправого Бога” (“Авель і Каїн”). Поезія лякає своєю безвихідністю – на небо залізти не можна і скинути Бога, якого Бодлер вважає “неправим”, теж не можна.

Бодлер культивував епатаж як засіб помсти “буржуазії”, яку він ненавидів. Стилістичний прийом оксиморону, як поєднання непоєднуваного, виконував у нього функції засобу, яким поет намагався “вдарити цей байдужий світ по мозку”. Квіти в нього, замість того, щоб виливати чудові аромати, божеволіють від злостивості. Бог стає “неправим”, поет – “проклятим” і т. д. Через це його поезія лякає і одночасно приваблює своєю незвичністю.

Бодлер прожив усього 46 років. Зазнавши усі засоби сп’яніння, він помер, “залишивши Франції свої похмури, отруйні, сповнені холодного відчаю поезії”.

Новаторство поета

- 1) введення у французьку поезію урбаністичної теми;
- 2) загострена сприйнятливості у поетичній манері;
- 3) прагнення до максимальної точності у зображенні найпохмуріших моментів внутрішньої реальності;
- 4) поет – безрідний і незрозумілий юрбою «чужинець», якого вона мучить і ненавидить;
- 5) взаємопроникнення у поезії високого й низького, поєднання непоєднуваного в межах одного образу, естетизація потворного;
- 6) стирання грані між суб’єктом та об’єктом, між уявним і реальним;
- 7) визнання за поетичним словом сугестивної функції;
- 8) романтичний конфлікт мрії і дійсності набуває глибокого внутрішнього характеру.

2. Збірка «Квіти зла» – вияв протиставлення Добра і Зла

Літературну долю Бодлера визначила його єдина поетична збірка «Квіти зла». Задум книжки визрів у автора досить рано: у «Салоні 1846 року» автор згадав про намір випустити книгу віршів. А через 2 роки у пресі з'явилося повідомлення, що Бодлер готував до друку збірку «Лімби». У 1851 р. під цим заголовком в одній із газет був надрукований цикл із 11 віршів, і, нарешті, у 1855 р. респектабельний журнал «Ревю де Дю Монд» опублікував 18 віршів поета. Це був безумовний успіх. До Бодлера прийшла популярність, хоча ще ледве помітна, але цього було досить, щоб у грудні 1856 р. модний видавець Огюст Пуле-Малассі купив у нього права на «Квіти зла». Усього через півроку книга вийшла у світ. В одному з листів Бодлер писав: «У цю жорстоку книгу я вклав увесь свій розум, усе своє серце, свою віру і ненависть». Назву збірки поет шукав довго, зате вона виявилася напрочуд місткою і виразною, адже сфокусувала в собі не лише суперечності епохи, а й протиріччя самого Бодлера. Назва збірки підкреслила головну думку — привабливість зла для сучасної людини. У стислій формі автор передав власне сприйняття сучасного світу як царства зла й водночас його власне бачення цієї сумної реальності. Збірка трактувалася сучасниками як поетизація аморальності. Але сам Бодлер стверджував, що книгу треба оцінювати цілісно, лише тоді з неї випливе жорстокий моральний урок. Збірка «Квіти зла» створювалася поетом упродовж усього життя й увібрала все найкраще з його поетичної спадщини. У цьому плані вона схожа на «Листя трави» Уїтмена чи «Кобзар» Т. Шевченка.

Збірка – цілісний твір, де всі частини й окремі вірші органічно пов'язані. Книга мала посвяту, вступ і складалася із 6-ти циклів, об'єднаних за проблемно-тематичним принципом. Ліричний герой Бодлера роздвоєний: він розривався між ідеалом духовної краси та красою зла («Хвора муза», «Ідеал», «Гімн красі»). Тому вихідною позицією бодлерівської творчості стало напружене протиставлення добра і зла, Бога і Сатани. Зло було об'єктом художнього дослідження у Бодлера. Поет розглядав його як специфічну форму добра. Його не полишала надія на перемогу добра. Двополюсність відчуття визначила композиційну структуру збірки, її основної частини «Сплін та ідеал», яка відкривалася трьома віршами («Благословіння», «Альбатрос», «Лет»), де стверджена божественна природа людини, яка з найбільшою повнотою втілена у постаті поета. Поет для Бодлера – безрідний і незрозумілий юрбою «чужинець», якого вона мучить і ненавидить. На поеті – печать знехтуваності. Ця роздвоєність бодлерівського героя між добром і злом породила почуття нудьги, прагнення вирватись у «невідоме», спрагу безмежного. Від першої частини «Спліну та ідеалу» до заключної (вірші «Сплін», «Марево», «Жага небуття», «Годинник») чітко простежувалася низхідна лінія, яка вела не від «спліну» до «ідеалу», а навпаки, від «ідеалу», до «спліну», від Бога – до Сатани. Цикл «Сплін та ідеал», як і в цілому вся збірка, – це лірична драма, де ідеалові протистояла не сама дійсність, а «сплін» – хворобливий стан, породжений цією дійсністю. Якщо у циклі «Сплін та ідеал» чіткими були романтичні тенденції, що виявилися у змальованих поетом суперечностях між дійсністю та ідеалом і їх протиставленні, то у віршах циклу «Паризькі картини» відчутний реалізм, де центр ваги перемістилися на зовнішній світ, і Бодлер створив зразки урбаністичної поезії. Поет зумів поглянути на місто по-новому. Головним для нього був не зовнішній вигляд міста, а те, як воно впливало на сучасну людину, яких метаморфоз зазнавала людська душа у напруженому ритмі життя. Місто приваблювало і водночас відштовхувало, живило його загадковими соками й отруювало ядучими випарами. І Бодлер оспівав цю цілющу і згубну вдачу. У всіх віршах («Квіти зла») протиставлялися Добро і Зло. Бодлерівське добро – це зовсім не християнська любов (до Бога чи до інших людей), це всепоглинаюча жага злиття з вічним і нескінченним світом, жага, що могла бути задоволена лише тілесними засобами, які мали позаморальну

природу. Два протилежні полюси – Добро і Зло, дух і плоть, Бог і Сатана – почали перетворюватись одне на одне. Сатана виступив як утілений голос плоті, але цей голос був тугою за неможливим, що у свою чергу, могло знайти хоча б якесь задоволення лише за допомогою матеріального. Тому бодлерівський Сатана – не ангел, а передусім земне втілення Бога, а Бог – земний Сатана. Ці дві «безодні» притягували і водночас відштовхували поета, і він завмирав між ними, зачарований і обійнятий жахом. Поетові було невідоме походження краси: можливо, вона зійшла з небес, а може – піднялася з морської безодні. Але сама краса зробила світ ближчим. Не випадково у передмові до «Квітів зла» Бодлер сформулював основний пункт своєї естетичної програми як «видобування краси із зла». Нерідко у Бодлера слова і поєднання слів позбавлені точного логічного значення, що спричиняло несподівані асоціації, непевні уявлення, невизначені настрої. Домінантами поезії збірки Бодлера «Квіти зла» стали контраст і символіка. Ш.Бодлер був одним із зачинателів символізму, але у його творчості, зокрема у збірці «Квіти зла», поєдналися романтичні і власне символічні елементи. Вірші у збірці мають здебільшого двопланову структуру, де на передньому плані — предмети, емпіричні явища, конкретні деталі, за якими були сховані ідея, абстракція, що перетворювала предметно-емпіричні образи на символи.

Структура збірки «КВІТИ ЗЛА»: («Лесбійки», «Лімби», «Кола пекла»). Присвяти Вступ. 6 розділів: «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти зла», «Бунт», «Смерть». Усього –136 віршів.

3. Символічний зміст поезій Ш. Бодлера.

«Альбатрос» (1841) Уперше вірш був опублікований у 1859 р. без другої строфи. Дата написання – 1842 рік. Очевидно, він був написаний під час мандрівки Бодлера на острови Репотьон і Маврикій у 1841 р. На першому плані у вірші конкретні деталі, предмети: Щоб їм розважитись, веселий гурт матросів Серед нестримних вод розбурханих морів Безпечно ловить птиць, величних альбатросів, Що люблять пролітати слідами кораблів Альбатрос – величний птах, володар морських просторів, що супроводжував кораблі. А на палубі він мав вигляд беспорядного птаха.

На палубу несуть ясних висот владику.

І сумлінно тягне він приборкане крило,

Що втратило свою колишню міць велику,

Мов серед буйних вод поламане весло

Поступово образ альбатроса переріс у романтичний образ – символ поета і його долі у людському вирі життя.

Поет подібний теж до владаря блакиті,

Що серед хмар, мов блискавка в імлі.

Але, мов у тюрмі, в юрбі несамопитій

Він крила велетня волочить по землі.

Поет не знаходив розуміння серед людей і тому не міг злетіти думкою. Композиційна єдність твору досягла за допомогою центрального образу альбатроса, що став образом-символом. Тому і протиставлені тут реальний і символічний план вираження: альбатрос і матроси, поет і юрба. З образом альбатроса пов'язане все піднесене, він у центрі уваги, автор захоплювався ним і висловив йому співчуття. У вірші протиставлені високе і низьке, небесне і земне, поезія і проза, у ньому висловлені грікі роздуми автора про трагічний стан поета у суспільстві. Вірш належав до циклу «Сплін та ідеал». У ньому стверджувалася божественна природа людини, з найбільшою повнотою втілена у постаті поета.

«Гімн красі» (1860). У збірку «Квіти зла» включено вірші, де оспівана краса. За Бодлером, краса і смуток нерозривні. Поета вабив образ жінки, якій смуток додавав чарівності. Але краса у Бодлера не вичерпалася зображенням меланхолійної жінки. Поет часто змальовував красу у вигляді символу. «Гімн красі» належав до циклу «Сплін та ідеал» і вперше був опублікований у 1860 р. У вірші Добро і Зло розглядалося як джерело прекрасного. У ньому розповідалося про багатогранність, місткість, неоднозначність поняття краси. Поет не стверджував, а розмірковував. Йому було невідоме походження краси:

Красо! Чи з неба ти, чи з темної безодні –
В твоєму погляді – покора і вина...

Але звідки б не походила краса – з пекла чи з раю – вона змінює життя. Немає значення, чи з пекла ти, чи з раю, Потворно вибредна, страхітлива й свята, Як до безсмертностей, що я про них не знаю, Але жадаю їх, відчиниш ти врата! Краса посилала чуттєві закони, звуки, кольори. Вона ототожнена з безмежністю. За Бодлером, найбільш повне своє втілення вона знайшла у поезії, тому що саме поезія виявилася привілейованим шляхом миттєво опинитися в раю.

«Падло» (1843) Вірш із циклу «Сплін та ідеал». Людська природа цікавила Бодлера тому, що вона, на його думку, загнана в недосконалість: він хотів саме на цій землі мати рай. У вірші Бодлер іноді навмисно і не без зловтішності виставив напоказ шокуючі натуралістичні деталі (наприклад, опис мертвої коняки).

Як та повійниця, палятина лежала,
Задерши ноги догори,
І черево гидке цинічно відкривала,
Немов казала: на, бери!

Натуралістичний опис мертвої тварини постійно супроводжувався прекрасними картинами природи. Протилежності у вірші доводилися до кращої поляризації: життя – смерть, кохана жінка – мертва тварина. У вірші оспівана вічність духовного порівняно із смертністю матеріального. Цей задум чітко простежувався в останній строфі вірша:

Після останнього причастя, моя мила,
Під володіннями трави,
Коли поглине вас безжалісна могила,
Такою будете і ви!
Красо, скажіть тоді черві, що підло рине
З цілунками на вашу грудь,
Що ваші форми я зберіг, моя богине,
Зберіг мого кохання суть!

Оспівування вічності прекрасного, кохання звучало у Бодлера своєрідно, у зухвало-парадоксальних тонах.

«Авель і Каїн» (1848–1852) Вірш пов'язаний із романтичною традицією в літературі. Відомо драма Байрона «Каїн», вірш Генрі Восна «Кров Авеля». Міф про Каїна та Авеля у Бодлера трактовано не абстрактно, як у його попередників, а конкретно-історично. Написаний після революційних подій 1848 року, включений до циклу «Бунт», вірш став прямим заклик до бунту. Поет брав участь у барикадних боях, але керувався передусім емоційними імпульсами, а не тверезим політичним світоглядом. Вірш побудований на протиставленні роду Каїна і роду Авеля – двох категорій суспільства.

Рід Авеля, їж, пий, втішайся –
Господь всміхається тобі.

Рід Каїна, в ярмі згинайся

Чи гинь у злиднях і журбі

Спираючись на біблійну легенду, Бодлер створив своєрідне її продовження, по-своєму трактуючи історію роду Авеля і Каїна. Поетові важливо показати, що на роду Каїна від початку лежала печать прокляття:

Рід Авеля, твої куріння,

Вдихає світлий Херувим!

Рід Каїна, твої боління –

Коли ж кінець настане їм?

Рід Авеля, тебе зігріє

Огниця батьківського пал,

Рід Каїна, зима повіє –

В печері мерзни як шакал!

Друга частина вірша – це прямий заклик до бунту.

Рід Авеля, підуть до гною

Твоїх наслідників тіла!

Рід Каїна, перед тобою –

Іще не звершені діла;

Рід Авеля, твоя ганеба,

Тебе оберне в прах і тлінь!

Рід Каїна, здіймись до неба

І Господа на землю скинь!

Збірка бунтівна за своїм духом. Але поетові необхідно було виділити цю рису світосприйняття. Шатобріан вірив у те, що зло – це «хвороба» світу, яка не була природним і постійним станом душі. У Бодлера ця хвороба виявилася хронічною і невиліковною. Він перетворив її в єдину тему своєї творчості.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Шарль Бодлер – предтеча символізму, його життєвий шлях.

Чому Ш.Бодлера прийнято вважати предтечею символізму?

2. Розкрийте історію задуму та створення збірки «Квіти зла».

3. Чи є назва збірки символічною? Що вона символізує?

4. Чому збірка «Квіти зла» вважається цілісним твором? У чому це проявляється?

5. У чому розкривається новаторство поета

Творче завдання. Написати твір-роздум на тему «Збірка Ш.Бодлера «Квіти зла» – вияв протиставлення Добра і Зла, символічний зміст поезій збірки».

Тема 11.

Естетична програма символізму. Поль Верлен. Артюр Рембо.

1. Символізм як літературна течія

Символізм (від грец. *symbolon* – знак, символ, ознака) – одна із течій модернізму, в якій замість художнього образу, що відтворював певне явище, застосовувався художній символ, що став знаком мінливого «життя душі» і пошуком «вічної істини». Виник у Франції в 60—70-х роках XIX ст., звідки поширився в інших країнах. Можливо, виникнення символізму було пов'язане із суспільними змінами. Можливо, це вияв «спіралевидного» чи «мятнікоподібного» розвитку мистецтва (адже протистояння «розуму» і «почуттів» у літературі були й раніше). Виникнення символізму деякою мірою було обумовлене і прагненням до оновлення естетики літературної творчості. Символізм базувався на теорії «відповідностей», сформульованій Шарлем Бодлером, якого вважали засновником теорії символізму. Термін запропонував Жан Мореас у статті «Символізм» (1886). Він підкреслював, що мистецтво прагне втілити ідею в чуттєву форму, переробити первинні емоції в лінії, кольорові плями, звуки, надати їм символічного значення. На його думку, поет мав описувати не об'єкт, а враження й почуття, що виникали у митця. Утвердження символізму в літературі пов'язували із творчістю Поля Верлена, Артюра Рембо і Стефана Малларме (хоч вони і не вважали себе символістами). Попри всю несхожість між собою, в основному їх погляди збігалися: прагнення інтуїтивного пізнання світу через символ, відсунення на другий план конкретного змісту художнього твору, абсолютизація музичності й поетичного слова. Як літературний напрям символізм зароджувався в опозиції до реалізму. Символісти вважали, що сутність світу не може бути пізнана за допомогою раціоналістичних засобів, а доступна лише інтуїції, що розкривається через натяк, осяяння. В основу естетичної системи символізму покладено символ як засіб уникнення повсякденності, досягнення ідеальної сутності світу – краси. Символ не був винаходом символістів, але такої вирішальної ролі у художній творчості він не відігравав ще ніколи. Слово у символізмі – натяк, образ – загадка. Символісти розуміли поета як божество, оскільки він інтуїтивно відчував шлях до істини. А інтуїція ототожнювалася з містичним прозрінням, бо за її допомогою поет пізнавав правду. Заглиблюючись у світ духовних переживань особистості й шукаючи «вічну істину», символісти використовували такі художні засоби, як складний метафоризм, інакомовлення, натяки, символіку, музикальність, багатозначність слів, абстрагованість образів тощо. Між символістами і романтиками першої пол. XIX ст. існувала певна естетична спадкоємність. Однак символізм не був простим продовженням романтичних традицій. Розчарування в ідеалах у символістів було значно глибшим. Щоб його виразити, вони, на відміну від романтиків, зверталися до буденних, звичних явищ життя, але наділили їх потаємним змістом, вважаючи, що в основі буття крилася неосяжна, містична таємниця, намагалися висловити у своїй творчості те, що не піддавалося вираженню. У Франції найвідомішими представниками символізму були П.Верлен, А.Рембо, С. Малларме; у Бельгії – М.Метерлінк, Е.Верхарн, у Німеччині – С. Георге; в Австрії – М.Р.Рільке; у Росії – В.Брюсов, А.Белый, О.Блок. В українській літературі символізм найбільш притаманний представникам «Молодої музи», «Української хати».

2. Поль Верлен – «король» символізму

важав пристрасть до спиртного. І ця пристрасть виводила його з рівноваги. Верлен почав писати перші вірші ще у шкільні роки. Один із них – «Смерть» – у 1858 р. він надіслав В.Гюго. 1863 року вперше надруковано його сонет «Пан Прюдом», який свідчив про захоплення групою «Парнас». У другій пол. 60-х рр. приєднався до цього об'єднання. Книга «Квіти зла» Ш.Бодлера дала імпульс до розвитку імпресіоністичних вражень, символістських образів. Верлен прагнув втілення особистих порухів душі в поезії, відтворення ліричних

настроїв і переживань засобами мистецтва слова. У 1860-х рр. Ввійшли збірки «Сатурнічні поезії» і «Вишукані свята», які позначили новий крок у розвитку літератури, відкривши шлях до символізму. Схвальні відгуки на збірки дали А.Франс і В.Гюго, однак широка публіка не зрозуміла вірші П. Верлена. А тому популярність довгий час обминала його. Наприкінці червня 1869 р. Верлен познайомився зі своєю майбутньою дружиною Матильдою Моте, втіленням непорочності і невинності. Він побачив у ній святу, рятівницю від усіх своїх бід. Поль покинув пити, залицявся до неї і написав чудові вірші на її честь, які увійшли до збірки «Добра пісня» (1870). У 1870 р. розпочалася франко-пруська війна, і щоб запобігти небажаному призову до армії, Поль Верлен швидко одружився, мріючи про сімейний затишок. Однак сподівання на щасливе сімейне життя не виправдались. Байдушний до політики, Верлен підпав під вплив Комуни, до якої і приєднався у 1871р. і брав участь у роботі бюро комунарської преси в революційному уряді. Йому було неспокоїно вдома, у батьків своєї дружини. Знервований, він почав пити, став грубим, все частіше наростали конфлікти в сім'ї, молода сім'я будь-якої миті могла розпастися, а дружина чекала дитину. У лютому 1871 р. Поль Верлен одержав листа із маленького провінційного містечка Шарлевіль від тоді ще незнаного 18-річного А.Рембо з кількома його віршами. Сила, з якою вони були написані, викликала захоплення, і в листі-відповіді він запросив юнака до Парижа. І Рембо приїхав, не чоловік, як думали Верлен і його друзі, а молодий хлопець з вражаючим демонізмом фізичної сили і сили волі. Познайомившись, вони заприятелювали, і П.Верлен, незважаючи на перевагу у віці, підпав під вплив сильної натури А.Рембо. В ньому він побачив товариша, який наділений духовними перевагами і чоловічою силою, товариша, який окрилив його і відлучив від самого себе: Рембо, велика аморальна особистість, вчив Верлена анархії, вчив ненавидіти літературу, закони, християнське вчення... У 1872 р., рятуючись від переслідувань за участь у Паризькій Комуні, Верлен покинув домівку, дружину, дочку і подався разом із другом у мандри – до Англії, Бельгії. Блукаючи по Європі, обидва поети шукали своє місце в мистецтві. Приятельські стосунки поетів ледве не обірвав постріл з револьвера, яким під час сварки у липні 1873 р. П. Верлен поранив А.Рембо. «Едва только Рембо объявляет, что едет обратно, но требует сначала денег, колотит по столу кулаком и требует денег, денег, денег, Верлен внезапно в пьяном угаре выхватывает из ящика стола револьвер и, дважды выстрелив в Рембо, слегка ранит его», за що був засуджений брусельським судом до 2-річного ув'язнення. До того ж суд дізнався про комунарське минуле поета. У в'язниці відбулася та глибока метаморфоза Верлена, яка свідчила про те, що він позбавився від внутрішнього неспокою. Перш за все на допомогу прийшла заборона пити. Єдина людина, з ким було дозволено бачитися поету, це священик. «Испорченный парижанин Верлен впервые за многие годы исповедуется, принимает причастие и вновь становится верующим». Тут він продовжував писати вірші, які увійшли до збірки «Романси без слів» (1874). Це вершина музичності П.Верлена. Кожна поезія – справжня пісня душі, сумна і весела, загадкова і мрійлива. У в'язниці поет дізнався, що дружина подала на розлучення. Коли 16 січня 1875 р. він вийшов з тюрми, ніхто не зустрічав його біля воріт, окрім старенької матері. Відчуваючи самотність, не знаючи, що робити, він знову шукав підтримки з боку А.Рембо, з яким листувався, не дивлячись на все, що трапилося. Старі друзі зустрічалися в Штутгарті. Та їхня зустріч виявилася останньою: повертаючись додому в нетверезому стані, вони посварились і вчинили бійку. Два найвидатніших поета Франції билися палицями. Більше вони не бачились.

Повернувшись до Парижа, а пізніше до Лондона, Верлен намагався облаштувати своє життя: викладав мови, займався сільським господарством, купив собі невеличку ділянку землі та повністю віддався літературній праці. У 70–80-ті роки поет усе більше звертався до Бога. Релігійні настрої позначилися на збірці «Мудрість» (1881). Вихід цієї книги майже не

зацікавив ні читачів, ні літераторів, ні віруючих, і поступово алкоголь знову вимив з творів Верлена всю набожність. Стара мати знову спробувала врятувати його: у 1885 р. вона купила ділянку землі, щоб розпочати там із сином усамітнене життя, однак Верлен, людина безвольна, продовжував пити в сільських кабаках і нападпитку вчинив свій останній ганебний вчинок – нагрубівнив 75-літній матері, погрожував їй побоями. Суд Вузье засудив його до місяця ув'язнення. Коли цього разу він вийшов із в'язниці, то мати вже його не чекала, вона просто втомилася від свого неспокійного сина. Через рік вона померла. Після смерті матері життя поета пішло шкереберть, він втратив останню підтримку. Єдине, що у нього залишилося, це література.

У 1884 р. вийшла збірка «Колись і недавно» і книга критично-літературних статей «Прокляті поети», куди увійшли нариси про шістьох поетів, у тому числі про А.Рембо, С. Малларме та самого себе. Естетичні принципи П.Верлена отримали довершену форму в його збірках останнього періоду: «Любов» (1888), «Щастя» і «Пісні для неї» (1891). «Найперше музика у слові» – під таким гаслом проходила еволюція поета, котрий утвердив імпресіонізм і водночас був майстром символізму. На традиційній церемонії обрання «короля поетів» (1891), по смерті Леонта де Ліля, найбільше голосів було подано за П.Верлена. Проте визнання прийшло надто пізно: здоров'я письменника похитнулося. Талановитий поет злидарював і майже постійно змушений був перебувати в лікарнях. 8 січня 1896 р. він помер від кровотечі легенів. 3. «Поетичне мистецтво» – віршований маніфест символізму. Картини сутінок буття, настроїв задумливого суму – провідні мотиви верленської поезії («Осінь пісня», «В серці і сльози і біль») Попри всі прикrostі долі, митець завжди ніс музику у своїй душі, чув голоси, яких ніхто ніколи до нього не чув, бачив дивовижні образи, що створювала його душа, огортаючи їх серпанком найтонших почуттів. Верленівський світ надзвичайно мінливий і суперечливий у своїх настроях і враженнях, але він завжди гармонійний і вишуканий. Лірика П. Верлена відтворила складні й суперечливі переживання душі, яка прагнула кохання і не знаходила його, хотіла вирватися до світла й чистоти і змушена була жити в сутінках буденності, шукала віри й приречена була на вічну зневіру. Головні події, які відбувалися у творах Верлена, – це події особистого значення: любов і розлучення, радість і сум, надія і самотність.

Тихі ридання. Сумно ридає. Осінь вогкая, Серце дрож обіймає, Дика ж розлука, Що на нім грає. Блуджу зболений Світом зболеним, Увесь змарнілий, Як вітром битий, По пустих нивах Листок зів'ялий. (Переклад В. Стефаніка)

Усі співи фантастичні, Мелодії містичні – За очі голубі, Усе тобі. За голос твій співочий, За усміх твій дівочий, Що в серці будить рій Жагучих мрій, За те, що з тебе лине Світіння янголине І музика тонка, Така тонка (Переклад М.Лукаша)

Багато я страждав, повір... Тепер зацькований, мов звір, У різні боки я мечуся: Нема рятунку, хоч умри, Ніде ні схрону, ні нори, Я від хортів не відкручуся. (Переклад М.Лукаша)

Теми його віршів – глибоко особисті. Про щоб він не писав, усе забарвлене його меланхолією, неясною тугою. Поет також любив зображувати дощ, тумани, сутінки, коли випадковий спалах світла висвічував частину нечіткої картини. Його вірші – це фіксація безпосередніх миттєвих вражень. Тому імпресіоністичність – це одна з найважливіших рис верленівської поезії. І його часто називали поетомімпресіоністом. До всіх поетичних картин автор добирав не тільки образи, але й кольори і звуки.

В місячнім світлі Мліють гаї, В ночі розквітлій Тчуть солов'ї Співи-узори... О люба зоре! В ставі сріблестім Чорна верба, Шепче між листям Вітру журба Палко і рвійно... Разом помріймо! (Переклад М. Лукаша)

Окрім того, постійним мотивом творчості Верлена було також злиття станів душі й природи. У поезії П. Верлена природа і внутрішні настрої створили цілісну єдність, а не

просто доповнювали один одного. Тому одним із улюблених прийомів Верлена стало олюднення, яке виявлялося в епітетах, метафорах, порівняннях та інших тропях, що, неначе, «оживлювали» усе навкруги. Та найприкметніша риса Верленової поезії – її музичність. Для поета світ відкривався переважно через звуки. Він чув мелодію в усьому, що його оточувало. Кожне дерево, пташка, дощова крапля, лист, трава неначе народжували ледь чуттєвий звук, на який відгукувалася душа поета. Музика поезії Верлена полягає у відсутності негармонійних звукосполучень, наявності алітерацій (збігу приголосних) та асонансів (збігу голосних), у дивовижному поєднанні звуків з почуттями, емоціями, а також вона закладена у самій французькій мові, що мала таку велику кількість сонорних звуків. Саме в музичності одна з причин складності перекладу віршів Верлена.

Найперше музика у слові
 Бери ж із розмірів такий,
 Що плине млиний і легкий,
 А не тяжить, немов закови...
 Люби відтінок і півтон,
 На барву – барви нам ворожі;
 Відтінок лиш єднати може
 Сурму і флейту, мрію й сон.

У пізній період творчості Верлена помітним став його перехід від зображення особистісних вражень до філософського осмислення світу, моральних істин, усві домлення загального стану людини «серед часу й простору». Цими мотивами сповнені збірки «Мудрість», «Колись і недавно», «Щастя» та ін. Ліричний герой відчував зміни у своїй душі, яка, пройшовши шлях страждань і розчарувань, стала іншою, прагнучи зрозуміти саму себе й пізнати сенс буття. Багато віршів, особливо зі збірки «Мудрість», написані у формі молитов, псалмів, проповідей. Ліричний герой відмовився від земного, грішного світу, прагнучи потрапити в царство божественної істини. Але й до Бога ставлення Верлена було суперечливим. Звертання до Бога поступово перетворилося на діалог із власним «я». У своїй поезії Верлен наблизився до розуміння душі, яка прагнула гармонії, але, не знаходячи її у світі, плакала й страждала, виливаючи весь свій сум у мелодіях ліричних віршів. Своєрідною «візитною карткою» Верленової поезії в Україні стала знаменита «Осінь пісня» – яскравий зразок природності поєднання звукового ряду й емоції. Цей вірш увійшов до збірки «Сатурнічні поезії».

Хмура осінь. Голосіння Безвідрадне, світове Зворушує знов боління, Моє бідне серце рве. Проминуло життя втішне; Ледве зимну, весь поблід. Спогадавши про колишне, Гірко плачу йому вслід. Що ж? До краю треба плутать, Вітер лютий дме в кістки, Мов те листя мене крутить Та штиря на всі боки. (Переклад М.Лукаша)

У вірші Верлен звернувся до осені, на що прямо вказував заголовок вірша. Проте прикмет осені дуже мало в тексті. У Верлена воедино зливалися осінній пейзаж і пейзаж душі. Тому осінь у поезії мала іншу семантику: прощальна пісня (осінь – схил життя, близький кінець, за яким небуття). «Осінь» у значенні туга, смуток, холод, самотність, невлаштованість. Як змінювалися пори року, так само змінювалася людина, її почуття та настрої. Осінь – час переосмислення того, що було, й підготовки до чогось нового, незнаного й невідомого. Людина, що відчувала свій кінець, на схилі життя жила спогадами. У кожній строфі вірша мелодія і настрої змінювалися. Якщо у перших двох частинах тугу переривало заглиблення у минуле, то в третій строфі уповільнений ритм прискорив лютий вітер. Основний емоційний фон вірша створила мелодія, що линула з кожного рядка твору, – повільна й одноманітна, сумна й трохи тривожна. Ця мелодія відобразила стан осінньої природи й водночас стан ліричного героя. Ліричний герой поринув у дитячі спогади, та за

хвилину він знову опинився сам на сам з осінньою журбою. «Осіння пісня» ще асоціювалася з фразеологізмом – «осінь на душі». Мертвим листком осіннього листопаду стає душа ліричного героя, яка потрапила під владу фатальної долі. У кожній строфі вірша змінювалася мелодія і настрій. В «Осінній пісні» порушені межі поміж простором (об'єктивним і суб'єктивним) і часом (минулим, теперішнім, майбутнім). Головне для Верлена – створити враження, настрої, викликати відповідні асоціації у читачів, схвилювати їх мелодією осінньої пісні. Вірш «В серці і сльози, і біль...» увійшов до збірки із символічною назвою – «Романси без слів», що відобразила прагнення автора «не описати, а оспівати стан душі» (М.Вороний). Здавалося, що у його вірші слова начебто відсутні, тут лише музика зраненого серця, яка нагадувала шум дощу. Епіграфом до твору автор узяв рядок А.Рембо: «Тихенький дощ падає на місто». Однак якщо у Рембо ця фраза мала конкретний зміст, то у Верлена вона отримала символічне значення: не тільки природа «дощить», «плачеться» у людському серці. Знову ж таки в одне ціле поєднані природний пейзаж і пейзаж душі. Смуток, плач, самотність передані через образ дощу. Дощ, який падав на місто, просочився в її настрої. Журлива мелодія вірша передала біль і самотність ліричного героя.

В серці і сльози, і біль – небо над городом плаче.

Що це за туга? Відкіль цей невгамований біль?

Мжиці занурені звуки і на землі, й по дахах!

В серце, що в'яне від скуки, Ллються зажурені звуки.

Змальовуючи душевний стан людини, автор змусив свого героя зазирнути в себе самого, поставити собі хвилюючі питання. Верлен був зачарований невловимими порухами серця, як і дощу, і намагався передати свої враження від них читачеві. Головне для його ліричного героя – злиття «я» і «світу». Тому плач серця поширений на всю оточуючу дійсність. Сльози і біль без причин в серці, якому байдуже... Тут ані зрад, ні провин: туга моя без причин. Чи не найбільше це горе – навіть не знати, чому в серце несміливе, хворе люто закралося горе? Програмним твором поета став вірш «Поетичне мистецтво», у якому відобразились естетичні погляди П.Верлена. У своєму вірші поет визначив основні принципи імпресіонізму та символізму. Саме цей твір Верлена якнайтонше відобразив особливості його творчого методу, а також був сприйнятий символістами за свій поетичний маніфест. Головне для поета – інтуїтивне пізнання таємничого світу людських почуттів, природи, думок, мрій. На думку П.Верлена, музичність повинна була стати новим засобом вираження поетичного світовідчуття, найтонших вражень, найпотемніших емоцій. За допомогою музичності поет прагнув відчувати духовний ореол особистості – те, що її хвилює:

Бо наймиліший спів – сп'янілий,

Він невиразне й точне сплів.

В нім – любий погляд з-під вуалю,

В нім – золоте тремтіння дня

Й зірок осіння метушня

На небі, скутому печалю.

Тут не просте порівняння світу природи з людськими переживаннями, а їх органічна єдність, що й повинен передати «спів» поезії. Створивши свою особливу дійсність, поет через відтінки, півтони відобразив ті чи інші настрої та емоції, порушивши усталені межі між різними явищами: Відтінок лиш єднати може Сурму і флейту, мрію й сон. Верлен лише відчував духовну сутність світу, яка його приваблювала і водночас до кінця не розкривала свої глибини. Поетові нічого не ясно, тому і вірш обірваний на півслові: «А решта все – література». Замовчування разом із зміною ритму в останніх рядках ще раз підкреслило справжність «поетичного мистецтва». Вірш Верлена за своїм естетичним змістом і відповідною вишуканою формою став справжнім виявом нового «поетичного мистецтва»,

протиставленого правилам класицизму і раціоналізму. Художні відкриття поета сприяли подальшому утвердженню модернізму. П.Верлен повів за собою не лише ціле покоління французьких символістів, а й представників європейської літератури.

4. Своєрідність творчого розвитку Аргюра Рембо

АРТЮР РЕМБО (1854–1891) – славнозвісний французький поет, юнак, який у неповних 17 років написав вірш «П'яний корабель», вірш, що приніс славу Франції і поету, збагатив світову поетичну думку. Рембо вважав себе бунтівником, П.Верлен називав його «ангелом і демоном». Юний поет усвідомлював свій поетичний шлях як «вічне блукання й поривання у нетрях духу». Рембо намагався віднайти своє «я» серед багатоликого світу і, як не дивно, серед себе самого. Поет був уважним до внутрішнього світу, відчував у собі людину і не терпів ніяких моральних пут, норм, законів, які нав'язувало йому соціальне середовище. Творчий шлях А.Рембо можна умовно поділити на 3 періоди. У віршах першого періоду творчості (січень 1870 – травень 1871) відчутними стали гостра сатирична тональність, гнівний пафос, карикатурні образи: «Ті, що сидять», «На музиці», «Присідання», «Зло». У травні 1871 року поет знову подався до столиці, захопившись подіями Паризької Комуни. Після поразки Комуни Рембо оголосив свою втечу в мистецтво, саме у той час і сформувався його концепція «поета-ясновидця». Другий період творчості (1871–1872 рр.) розпочався декларацією поезії ясновачення. А.Рембо намагався знайти «універсальну» мову, тим самим заклавши підвалини теорії й практики символізму. Він проголосив поета «викрадачем вогню», «ясновидцем», що володів недоступною для простих смертних «алхімією слова». Це була пора написання поетичної перлини «Голосівки», чії рядки химерно відтворили відповідність звуків і кольорів і хрестоматійної поезії «П'яний корабель», в якій Рембо провів свої подальші митарства по світу, свій трагічний кінець. У вересні 1871 р. Рембо познайомився з П.Верленом. Узимку 1871 р. навколо Рембо і Верлена згуртувалася група літераторів – «зютистів» (Ш.Кро, А.Мера, Ж.Рішпен та ін.). «Зютисти» писали сатиричні вірші, у яких висміювали версальські звичаї. Улітку 1872 р. Рембо і Верлен приїхали у Бельгію, згодом подалися у Лондон. Вони часто сварилися, ревнували один одного, відвідували сумнівні кублиця. 10 липня 1873 року під час сварки Верлен стріляв у Рембо і поранив свого друга. Рембо намагався втілити свою концепцію «поета-ясновидця» не лише у поезії, а й у житті. Результатом і підсумком «ясновидіння» став останній, третій, період творчості поета. 20-річний Рембо видав лише кілька робіт: книга поетичних фрагментів у прозі «Осяяння» і книга-сповідь «Сезон у пеклі». Це крик душі поета, сповнений гірких розчарувань і докорів самому собі. Рембо попросився з бунтарством, з «осаяннями» і поетичними галюцинаціями, з художньою творчістю. З 1874 р. Рембо відмовився від колишнього способу життя, а з 1875 до 1880 р. розпочав період божевільних мандрів Європою, Азією, Африкою. За цей час він поміняв понад 30 професій. Іноді, щоб заробити кілька франків, йому доводилося розвантажувати кораблі чи працювати у каменоломнях на березі Середземного моря. У 1880 р. Рембо подався в Африку, торгував кавою і дешевими тканинами, мускатом і зброєю. До поетичної творчості він більше ніколи не повертався. У 80-х роках почали друкуватися решта творів А.Рембо вже без його участі поетамисимволістами, які вважали його своїм літературним учителем. У 1891 р., важко занедужавши в Ефіопії, А.Рембо повернувся на батьківщину і помер у марсельській лікарні від раку кісток.

Естетичні погляди А. Рембо

1. Поет стверджував волю духу людини, проголошував необхідність творити у «вільному злеті слів і асоціацій».
2. Роль поета на землі – бути пророком, ясновидцем. Поет мав пізнати велику таємницю Всесвіту і оповісти про неї людям.

3. Поет не мав права бути буденним, йому визначено побачити «вічне життя, тому його душа мала триматися якнайдалі від загалу».

4. Поезія – магічна сила, інтуїція, багата фантазмагорія.

5. «Поезія завжди мала йти вперед до незвіданих висот і невідкритих глибин...»

Настрій захопленості волею, сп'янілої насолоди життям, анархічного бунту проти дійсності – емоційне підґрунтя поезії Рембо («П'яний корабель», «Голосівки», «Моя циганерія»).

А.Рембо сповідував у поезії ті самі принципи, що й П.Верлен. Його віршам був характерний інтерес до деталей, які ніби переростали одна в одну, «розірваний стиль», що зумовив свободу асоціацій. Яскравим зразком символістської лірики став знаменитий сонет «Голосівки». Успадкувавши бодлерівську ідею про загальні «відповідності» у природному храмі, Рембо використав її у своїй концепції «ясновидіння». Поет розглядав природу і світобудову, ігноруючи причинно-наслідкові зв'язки та об'єктивні закономірності.

А чорне, біле Е, червоне І, зелене У, синє О, –
про вас я нині б розповів:

А – чорний мух корсет, довкола смітників

Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;

Е – шатра в білій млі, списи льодовиків,

Ранкових випарів тремтіння незбагненне;

І – пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,

Сп'яніле каяття або нестримний гнів;

У – жмури на морях божественно-глибокі,

І спокій пасовищ, і зморщок мудрий спокій –

Печать присвячених алхімії ночей;

О – неземна Сурма, де скрито скрегіт гострий,

Мовчання Янголів, Світів безмовний простір,

Омега, блиск його фіалкових Очей. (Переклад Г. Кочура)

Сонет «Голосівки» парадоксальний на тлі традиції, котра вважала ознаками сонета стриманість, строгість у виборі тем, чіткість ритму. Вірш Рембо написано категорично, він пропонував нове бачення, нові засади формування образу, коли збігалися звуки, колір і душевний стан. Навколишній світ у сонеті диференціювався залежно від його кольорового забарвлення. У ньому виділимо п'ять сфер, які відрізнялися переважанням чорного, білого, червоного, зеленого і синього кольорів. Предмети і явища зовнішнього світу, охоплені однією із цих сфер, у свідомості Рембо водночас асоціювалися з голосними звуками (А, Е, І, У, О) і певним душевним станом, який відповідає кожній конкретній літері.

У «Голосівках» поет намагався визначити колір і символіку голосного звуку. Автор зобразив багатий світ людських відчуттів, асоціацій. Людина і природа – єдине ціле. У людині закладена багата гамма відчуттів життя, сповненого звуків, кольорів, образів. Для нього природа – жива істота, яку потрібно вміти слухати і чути. Так чорний колір викликав у Рембо асоціації не тільки зі звуком «А», а й із жорстокістю, смертю, розладом; білий колір асоціювався зі звуком «Е», а також із моральною чистотою, гордістю і гідністю; з червоним кольором Рембо пов'язував звук «І», а з душевних станів – гнів, шаленство, сміх; зелений колір асоціювався зі звуком «У» і відчуттям щастя, спокою, безтурботності; синій колір – зі звуком «О» і почуттям неземної, всеохопної любові. Таким чином, кожен звук у поета відповідав чітко визначеному кольору, бо звук і колір викликали у нього схожі відчуття, емоції, почуття. Уявлення А.Рембо про зелений колір як символ щастя відбив також вірш «Моя Циганерія», в якому вимальований образ поета – вільного мандрівника. Цей твір імпресіоністичний, у ньому йшлося про відчуття, спрямовані в минуле:

Руками по кишнях обмацуючи діри

І ліктями світивши, я фертиком ішов,
 Бо з неба сяла Муза! Її я ленник вірний,
 Ото собі розкішну вигадував любов!
 Штани нінащо стерті?
 Та по коліно море!
 Адже котигорошку лиш рими в голові.
 Як зозулясті кури, сокочуть в небі зорі,
 А під Чумацьким Возом – бенкети дарові.
 Розсівшись при дорозі, ті гомони лелію,
 Роса на мене впала, а я собі хмелію,
 Бо вересневий вечір – немов вино густе.
 І все капарю вірші, згорнувшись у калачик.
 Мов струни ліри – тіні (їх копаю як м'ячик)
 Штиблети каші просять? Овва, і це пусте! (Переклад В.Стуса)

Ліричний герой А.Рембо – блудний мандрівник – намагався порвати з ворожим йому світом Цивілізації та злитися з Природою. Відповідно, у творі домінував зелений колір – символ щастя й свободи, але водночас зберігалася притаманна поезії Рембо багатобарвність. Так, у вірші поряд із зеленим кольором – сфера блакитного: мрія про злиття з природою викликала у душі ліричного героя А.Рембо не лише відчуття щастя, а й почуття безмежної любові. Таким чином, для ліричного героя А.Рембо розрив зі світом Цивілізації, з людьми означав не обрив контактів, не втрату гармонії, а перехід до інших, значно цінніших і гарніших зв'язків – зв'язків із природою, які втілювалися через поезію. Можна виділити дві найсуттєвіші для лірики А.Рембо опозиції: «цивілізація–природа», і «буденність–поезія». Пафос розриву з усіма усталеними нормами, що обмежували свободу митця, стихійність, розкріпаченість, свавільність виражені у вірші «П'яний корабель», написаному перед від'їздом у Париж 17-річним поетом, котрий досі ніколи не бачив моря. Опублікований без відома автора у 1883 р. У ньому Рембо проголосив свій розрив з поетичною групою «Парнас» і перехід до нового етапу творчості – символізму У «П'яному кораблі» поет у символічній формі ототожнив себе з кораблем без стерня і вітрил – безпорадною іграшкою стихій, що з веління хвиль мчав бурхливим морем.

З тих днів купаюсь я в гучній поемі моря,
 Таємним сясвом настояній зірок,
 Ковтаю вод блакить, де часом у просторі
 Зринає втопленик, який увесь промок.
 І де, залишивши враз всіх диких марень вири
 І в'ялий ритм морський дна золотом п'янким,
 Міцніш, ніж алкоголь, і гомінкіш, ніж ліри,
 Любовний бродить сік із присмаком гірким.
 Я знаю небеса, роздерті блискавками,
 І смерчі, й течії, і бачив я зірки
 З очима голубів, що мріють вечорами,
 І навіть те, чого не бачить рід людський. (Переклад М.Терещенка)

Ліричний герой поезії – корабель без екіпажу, стерня, якорів, якого носило стихією. Корабель «п'яний» не стільки від розлитого вина, що всмокталось у палубу, скільки від цієї безмежної волі. Цей символічний образ тлумачився як звільнення у поетичній творчості від традицій і значно ширше як «визволення від звичайного життя та узвичаєного бачення світу». Провідний мотив твору – відчуження від сталого, незмінного оточення і нестримна жадоба свободи, яку було не зупинити нічим. Море – то і символ волі, і символ життєвих

штормів, які підстерігали, заколисуючи свої жертви. Тема вірша: блукання ліричного героя у бурхливому морі життя. Ідея: гімн творчій уяві, свободі митця. Композиція: зав'язка – загибель команди, втрата керування; розвиток дії – плавання навмання; кульмінація – «духовне пробудження», прагнення, осмисленої свободи. Останні рядки твору свідчили про усвідомлення ліричним героєм (автором) внутрішньої свободи як найвищої інстанції людського існування. У реальному світі поет не міг віднайти справжніх почуттів, не бачив можливості для високого творчого злету; справжні вільні враження могли виникнути у вільному позареальному уявному світі. Творчість Рембо справила значний вплив на поезію Г.Аполлінера, П.Елюара, Л.Арагона, французьких дадаїстів та сюрреалістів. Вони побачили у ньому поетичного новатора, одноступця, котрий тяжів до образотворчості та розкритості поетичного слова.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Символізм як літературна течія. Дайте визначення символізму як літературної течії.
2. Поль Верлен – «король» символізму. Чому саме П.Верлен був обраний «королем» символістів?
3. «Поетичне мистецтво» – віршований маніфест символізму. Картини сутінок буття, настрої задумливого суму – провідні мотиви верленівської поезії («Осінь пісня», «В серці і сльози і біль»).
4. Своєрідність творчого розвитку Артюра Рембо.
5. Настрій захопленості волею, сп'янілої насолоди життям, анархічного бунту проти дійсності – емоційне підґрунтя поезії Рембо («П'яний корабель», «Голосівки», «Моя циганерія»).
6. У чому полягала концепція «ясновидіння» А.Рембо? В яких поезіях вона якнайкраще виражена?
7. Що стало емоційним підґрунтям поезії А.Рембо? Наведіть приклади.

Тема 12. Втілення принципів символістської драми у п'єсі М.Метерлінка «Синій птах»

ПЛАН

1. Концепція «театру мовчання» та її подальше переосмислення, створення «п'єси – бесіди душі».
2. «Синій птах» – світла лірична феєрія про вищі цінності людського буття.
3. Символічний сенс сюжету пошуків Синього птаха та символістська картина світу в п'єсі.
4. Проблеми людських можливостей пізнання царини Невідомого, справжніх і штучних радощів життя.
5. Образи Тільтіля та Мітіль – символ людства, що робить перші кроки в досягненні сенсу й гармонії буття.
6. Багатозначність образу Синього птаха.

Завдання для підготовчого періоду

1. Підберіть цитатний матеріал до образів Тільтіля та Метіль.
2. Визначте символічні образи п'єси.
3. Схематично подайте шлях пошуків Синього птаха.
4. Складіть тести, схеми, ребуси, кросворди, чайноврди.

Література

1. *Грабовський А.В.* «Людина – найвище божество». До уроку за феєрією М. Метерлінка «Синій птах». 10 клас. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2004. №3. С. 39-42.
2. *Рогозинський В.* Якого ж кольору метерлінківський птах? // Всесвітня література та культура в середніх навчальних закладах України. 2006. № 1. С. 28.
3. *Назарець В.Н., Васильєв СМ., Пелех Ю.В.* «Візитна картка» М.Метерлінка // Всесвітня література та культура в середніх навчальних закладах України. 2006. № 1. С. 25–27.
4. *Шкурко О.* Услід за птахом щастя. Вивчення п'єси феєрії М.Метерлінка «Синій птах». 10 кл. // Зарубіжна література. 2006. № 13. С. 17–22.

Інструктивно-методичні матеріали

1908 р. з-під пера Метерлінка з'являється п'єса-казка «Синій птах», яка стала найвідомішим його твором. Цього самого року вона вперше була поставлена в Росії на сцені Художнього театру і витримала понад дві тисячі вистав.

«Синій птах» – одна з найбільших за обсягом п'єс Метерлінка — шість дій та дванадцять картин. Автор старанно, з багатьма подробицями викладає не лише те, якими мають бути декорації кожної картини, а і як слід вигадливо одягти численних персонажів, яких у цій романтичній казці понад сімдесят. При цьому деякі з них досить незвичні, як, наприклад, Нежить, Дух Бука, Найситніше Блаженство або Король Дев'яти Планет. Великі Радощі драматург радить одягти у «яскравий одяг тонких і ніжних відтінків: троянди, що мерехтять на сонці вод, янтарної роси, ранкової блакиті і т. д.». А ось численних тварин він бачить у стилізованому селянському одязі. Яскраві й прозорі барви сценічних костюмів суттєві для цього твору, бо вони є елементом його загальної радісної, сповненої світлих сподівань атмосфери. Навіть такий персонаж п'єси, як Ніч, відзначається не похмурістю, а загадковою красою. На ній мають бути «широка, чорна, з вогненно-золотистим відтінком риза, всипана зірками, що таємничо виблискують. Вуаль, темно-червоні маки і т. д.». Коли 1907 року Московський Художній театр починав репетиції «Синього птаха», режисер, яким був

керівник театру Костянтин Станіславський, звертаючись до трупи, говорив, що для цієї п'єси потрібні нові сценічні засоби, щоб краще відтворити сновидіння, мрії, передчуття, властиві драматургії Метерлінка, що це неможливо передати традиційними театральними прийомами. Вистава має бути наївною, простою, легкою, радісною, як сон десятирічної дитини, і в той же час — грандіозною, бо вона має втілювати мрію великого поета. Вона покликана захоплювати дітей і пробуджувати серйозні роздуми у дорослих.

Сам *сюжет* твору нескладний. Дочка і син Дроворуба у різдвяну ніч засинають у своїх ліжках і бачать один прегарний сон. До них з'являється маленька стара жінка у зеленій сукні й червоному ковпачку, одноока і кульгава, якою й слід бути чаклунці. Це Фея Бериліона, яка посилає дітей на пошуки Синього птаха. Він потрібен їй для дуже хворої онуки. Сама Фея не може покинути свого горщика із супом, що вариться в печі. Ось чому вона відряджає на пошук дітей, даючи їм чарівну зелену шапочку з діамантом, який чудодійно повертає людям здатність бачити сутність речей, душі, все, що їх оточує, наділяє їх отим «ясновидінням», тією проникливістю, що за зовнішністю, за оболонкою осягає справжнє, найголовніше. Це була мрія і завдання поетів-символістів сучасників Метерлінка. Якщо діамант повернути в той чи інший бік, то можна зазирнути в минуле або майбутнє. Хлопчик повертає діамант — і бідна кімната Дроворуба перетворюється на феєрично гарний зал, а з усіх речей вистрибують їхні своєрідно одягнені душі. Деякі з них будуть супроводжувати Тільтіля і його сестричку Мітіль у їхніх мандрах за Синім птахом. Усі подальші дії і картини п'єси — віхи на шляху пошуку загадкового птаха. Ані в Країні Спогадів, де діти зустрічають своїх померлих діда і бабусю, ані у Царстві Ночі, де за зачиненими дверима ховаються примари, хвороби, війни, жахи, духи темряви, атакож аромати, згаслі зорі, світлячки і солов'їний спів, птаха немає. І в лісі серед Духів Дерев його не знайти. Не ховається птах ані на сумному цвинтарі, де з розчахнутих могил підіймаються не мерці, а дивовижні квіти, бо «мертвих немає»; ані у Садах Блаженств, де доля збрала всі радощі плоті та духу, котрі, однак, ще не доступні людям; ані у Царстві Майбутнього, в якому ще не народжені діти готуються до своєї появи на світ. Нарешті, через рік блукань діти у супроводі своєї доброї помічниці й рятівниці Душі Світла повертаються до хвіртки рідного дому. В останній, дванадцятій картині п'єси Тільтіль і Мітіль прокидаються в залитій сонцем кімнаті у своїх ліжечках. Вони не відразу можуть повірити, що всі блукання у прегарних та страшних світах їм тільки наснилися. Однак до них завітала стара сусідка, схожа на Фею Бериліону. Її хвора онука дуже хотіла б одержати на Різдво в подарунок пташку Тільтіля. Раптом хлопчик помічає, що його горлиця стала майже зовсім синьою: «Та ж це і є той Синій птах, котрого ми шукали!.. Ми за ним ходили в таку далечінь, а він, виявляється, тут!..» Він знімає клітку з пташкою і дарує її сусідці пані Барленго (це і є Бериліона) для недужої внучки. Проте це не фінал п'єси. Було б надто просто і банально тлумачити символ Синього птаха лише як скромне щастя родинного вогнища. І автор не вдовольняється такою символікою. Подарована горлиця принесла радість хворій дівчинці лише на мить, бо виривається з рук і вилітає. Щастя не можна затримати, привласнити, приручити. Воно завжди попереду, завжди у мріях і сподіваннях, за ним треба йти все життя, шукаючи його в усіх усюдах — чудове, світле, невловиме. Таким видається головний символ драматичної казки Метерлінка. Синій птах, як і Синя квітка романтиків, не дається в руки, він тільки вабить нас усе життя, визначає наші сподівання і діяння.

Простий сюжет п'єси типовий для фольклорної, а доволі часто і для літературної казки. Це небезпечна мандрівка сміливого й шляхетного героя, який мусить подолати заради щастя, любові, багатства різні перешкоди, перемогти чудовиська і стихії, повернутися додому переможцем.

Хлопчик Тільтіль цілком відповідає своїми людськими якостями образу фольклорного позитивного героя. Він – мужній, добрий, благородний, щирий і вдячний, втілює найвищі якості чоловіка, хоч і є ще малим хлопчиком. А Мітіль – справжня маленька жінка і в усьому хорошому, і у своїх слабкостях. Дітей, як це не раз буває у казці, супроводжують тварини – Пес і Кішка, що також є носіями рис, притаманних таким казковим тваринам, – відважний, благородний Пес, надія хазяїна, і улеслива, підступна, хитрюща Кішечка, якої ніяк не може «розкусити» наївна Мітіль. Інші супутники брата й сестри – Хліб, Вогонь, Вода, Молоко, Цукор – істоти казкові й знакові, що репрезентують різні людські вдачі, різні темпераменти й типи поведінки. Вогонь – звичайно ж, палкий, рухливий, легко спалахує гнівом; у Води – очі завжди на мокрому місці; Цукор – рафіновано витончений та солодкий; Хліб – добродушний товстун. Однак усі ці персонажі психологічно складніші, аніж фольклорні.

Інші герої, що з'являються тільки в окремих картинах, мають найчастіше значне символічне й філософське навантаження, як, наприклад, Сон, Смерть, Духи Дерев, Тварини, різні Блаженства, Час, Блакитні Діти та ін. Вони втілюють різні аспекти, різні часові площини, різні цінності людського життя, людську пам'ять і уявлення про майбутнє тощо. Напрочуд гарні, поетичні, таємничі картини п'єси теж мають символічне значення, навіюють певний емоційний стан. Автор весь час коментує, яким має бути освітлення тієї чи іншої картини, створює справжню світлову партитуру п'єси-казки. Освітлення теж якнайчастіше пов'язане з настроєм персонажів і глядачів та загальним оптимістичним звучанням цілого.

У своїй праці «Скарби смиренних» Метерлінк стверджував, що перемога добра – це справа не далекого майбутнього, вона вже відбулася, моральні скарби ховаються не десь, а в нашій власній душі, їх треба лише освітити, щоб вони заграли тисячами кольорових вогнів, як самоцвіти. По-іншому цю саму думку він висловив у «Синьому птахові». Щастя – багатогранне, воно в усьому, що нас оточує: природі, родині, хатньому затишку, щоденній праці, дружньому спілкуванні, підтримці інших і щедрій віддачі свого тепла людям.

Не можна не погодитись із словами перекладача і критика Н. Мінського: «Синій птах» залишиться надовго, можливо назавжди, кращою феєрією, що глибиною задуму підіймає дітей до розуміння найскладніших істин і яскравістю форми дає можливість дорослим скинути із себе тягар років і подивитися на світ дитячими очима».

Нові погляди Метерлінка на життя загалом і творчість зокрема втілено у створеній 1908 року філософській драмі-казці «Синій птах». Казка багата на фантастику, її головні герої легко переносяться у чарівний світ казкових образів. Герої, які оточують Тільтіля і Мітіля, – Кіт у чоботях, хлопчик-мізинчик, фея, пес в одязі лакея Попелюшки, Хліб в одязі Синьої Бороди – нагадують персонажів різних казок. Сюжет п'єси також типово казковий: головний герой вирушає на пошуки щастя, яке доводиться здобувати у боротьбі із силами, що протистоять йому. Драма Метерлінка більшою мірою романтична, ніж символістська.

Головні герої п'єси Метерлінка – діти: брат і сестра Тільтіль і Мітіль, що вирушають з допомогою доброї чарівної Феї Берілюни в довгу дорогу пошуків Синього Птаха, який потрібен Феї для хворої онуки. Чарівна зелена шапочка має допомагати дітям бачити те, що «вміщають у собі різні предмети, наприклад, душу хліба, вина, перцю». З її допомогою можна перенестися в минуле та майбутнє. Пошуки Синього Птаха приводять героїв у палац Феї Берілюни, Країну Спогадів, Палац Ночі, Ліс, Цвинтар, Сади Блаженства і Царство Майбутнього. За цими казковими краями і місцями проглядає повсякденність з її турботами. Кожна наступна картина

п'єси розкриває специфічне бачення драматургом світу, його розуміння моральних обов'язків людей.

Разом з дітьми у далеку дорогу вирушають Душі Світла, Хліба, Цукру, Кішка, Пес. Поруч з ними бачимо Душу Вогню, що вилізла з вогнища, Душу Води, що з'явилася з крана, Душу Годинника. Одні з них є символами боягузтва, фальшивості, улесливості, злодіянь, інші уособлюють добро. Гладкі Блаженства і Найгладше Блаженство – це відображення самовдоволеного і тупого міщанства, а Душа Світла є символом пізнання нового. Одні з них радісно відкривають свою душу людині та готові допомогти, а інші, наприклад, Кішка, Ніч, намагаються перешкодити дітям упіймати Синього Птаха, бо бояться дати впізнати себе, щоб не втратити таким чином власної незалежності. Кішка так говорить про це: «Ми всі, що тут присутні, — Тварини, Предмети, Стихії — володіємо Душею, котру Людина дотепер не розгадала. Тільки завдяки цьому ми ще не зовсім утратили незалежність. Та як тільки вона відшукає Синього Птаха, зрозуміє усе до решти, уярмить нас...».

Наділяючи душами навколишній світ, Метерлінк переборює страх перед невідомим у Палаці Ночі. Він відчиняє двері одні за одними, і перед ним постають розгадані й нерозгадані таємниці природи – і жахи, і краса Ночі: Зірки, Солов'їний спів, Світлячки, Роси лісів і долин, Нічні Аромати.

Силу Людини, її перевагу над іншими силами природи підтверджують слова Духу Дуба: «Ви боїтеся Людини... Навіть безпорадні, беззахисні діти викликають у вас незрозумілий страх, що саме й робить нас усіх рабами Людини!...» Страх Людини – від незнання. Невідоме змушує людину боятись навколишнього світу. Сцена Цвинтаря демонструє розуміння маленькими героями безпідставності своїх уявлень про потойбічний світ як про щось страшне: оберемки квітів піднімаються з могил, а замість жахів постає прекрасна картина саду, гімн Сонцю і Життю. Шлях до щастя – довгий і важкий, істина нікому не дається легко. Побороти страх перед невідомим ще не означає забезпечити успіх у досягненні мети. Глибоко символічною є сцена в чарівних садах, де зосереджені всі земні Радощі та Блаженства. Пізнання їх пізнанням самого себе. Щоб осягнути істину, потрібно мати силу волі побороти в собі слабкість, бути цілеспрямованим, твердим у досягненні мети, не піддаватися спокусі Блаженств, які можуть зашкодити пізнанню істини, зроблять неможливим справлене щастя. Треба чинити опір і Блаженству Бути Нахабним, і Блаженству Нічого Не Знати, і Блаженству Спати Більше, Ніж Потрібно та ін. Рятуючись від них, Тільтіль повертає Діамант, і перед нами постає символічна сцена: усі ці Блаженства кидаються шукати порятунок у печері Нещастя – там, куди приходить людина, яка не може встояти перед спокусою бути багатою, нічого не знати, довго спати.

Але, крім негативних Блаженств, живуть у світі й інші доступні кожному Блаженства, які треба вміти бачити і відчувати. На землі їх набагато більше – це Дитячі Блаженства, Блаженство Бути Здоровим, Блаженство Дихати Повітрям, Блаженство Любити Батьків, Блаженство Блакитного Неба, Блаженство Сонячних Днів, Блаженство Дощу, Блаженство Зимового Вогню та ін. Поряд з ними існують Великі Радощі: Радість Бути Справедливим, Радість Бути Добрим, Радість Завтрашньої Праці, Радість Думати, Радість Розуміти, Радість Материнської Любові.

Царство майбутнього – це гімн людині, її необмеженим і прекрасним можливостям, це яскравий приклад віри драматурга в те, що людина зуміє розкрити таємниці природи, зробити життя кращим. Єдиний, від кого залежить прихід майбутніх винахідників, учених, філософів, які

зуміють ошчасливити людство, – це Час. У п'єсі старий Час суворо стежить, щоб люди зуміли пізнати нове тоді, коли прийде на це пора.

Малюнки Царства Майбутнього підтверджують думку, що доля людини вирішується не нею. Вже кожна дитина знає, що на неї чекає на землі, яка доля. Це – неминуча смерть. «Дитя: «Я несу три хвороби: скарлатину, коклюш, кір». Тільтіль: «Оце й усе. А потім що ти робитимеш?» Дитя: «Потім. Потім я піду від вас...» Тільтіль: «Чи варто було приходити?» Дитя: «Хіба ж це від нас залежить...»

Метерлінк глибоко переконаний у тому, що Людина має високе призначення у житті: вона повинна залишити після себе слід на землі. Про це свідчить відповідь дитяти на запитання, що будуть робити діти, які сплять: «Вони самі цього ще наразі не знають, та вони неодмінно повинні з чимось прийти на землю – з порожніми руками туди не пускають...».

Драматург прекрасно розуміє, що в майбутньому будуть у людей не лише радощі. Прихід нових людей принесе і нові біди. Кожна людина повинна прожити життя не марно, вона несе із собою або радість, або горе і нещастя.

В останній картині п'єси драматург підкреслює зв'язок казкових ідеалів і повсякденного життя. Сусідка нагадує Тільтілю і Мітілю Фею Берілюну, її донька – Душу Світла. Тільтіль так і не знаходить Синього Птаха: Птах з Країни Спогадів почорнів, Птах із Царства Майбутнього став червоним, птахи з Палацу Ночі померли. Світ неможливо пізнати повністю: сягаючи одних вершин, розгадуючи одні таємниці природи, Людина бачить перед собою інші. Процес пізнання — нескінченний. Істину не можна пізнати раз і назавжди.

Тільтіль знаходить Синього Птаха, але не в казці, а в себе в кімнаті: це горлиця, яка живе в клітці. Сама по собі вона не приносить щастя. Але коли Тільтіль віддав її сусідчиній доньці, та, ошчасливлена, одужала. Щастя полягає не лише в пізнанні природи і світу, в осягненні істини, щастя – у добрих справах, які слід робити для ближніх. Особливо важливе добро для бідних людей: воно прикрашає їхнє життя, наповнює його теплом. Тільтіль і Мітіль – діти бідного дроворуба, і вирушають вони на пошуки Синього Птаха тому, що святковий Санта Клаус нічого не приніс їм у різдвяний Святвечір, бо «мама говорила, що вона не встигла піти до нього в місто... Він прийде до нас наступного року».

Допомогу дітям надають найпростіші речі, які їх оточують, – Хліб, Вода, Вогонь. І вони у своїй хатині знайдуть щастя у простому: у свободі від заздрощів, у добрих Блаженствах і Радощах – Блаженстві Бути Здоровим, Радості Бути Добрим, Материнській Любові, Блаженстві Дихати Повітрям, Радості Бути Справедливим, Радості Довершеної Праці, Блаженстві Любити Батьків і Великій Радості Любити, Блаженстві Весни. І в житті «у кожній хаті, де живуть з відкритими очима, усі дні тижня – немов неділі», треба лише уважніше придивитись, «розкрити очі до найпотаємніших глибин душі». У такому розумінні життя – великий гуманізм Метерлінка, письменника з ніжним і лагідним серцем.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. С. Малларме – життя і творчість. У чому розкривається новаторство С. Малларме?
2. М.Метерлінк – життя і творчість.
3. Простежте етапи становлення драматургії М.Метерлінка. Дайте їх загальну характеристику.
4. Розкрийте ознаки та особливості «театру смерті» М.Метерлінка.
5. Яка філософія «театру надії» драматурга.

6. Цілісний аналіз п'єси «Синій птах». Переглянути екранізацію. Здійснити порівняльний аналіз.

Творче завдання. Написати твір-роздум на тему «Вічні цінності п'єси «Синій птах». Актуальність прочитання у XXI столітті»

Тема 13. Пошуки нових засад і форм зображення світу й відтворення людських почуттів у творчості Г. Аполлінера

Література

1. Гузь О. Осмислення трагедії війни у поезії Г.Аполлінера «Зарізана голубка і водограй»// Зарубіжна література. 2004. № 33. С. 13–14.
2. Гузь О. Почуття особистості в урбанізованому динамічному світі (поезія Гійома Аполлінера «Міст Мірабо»)// Зарубіжна література. 2004. № 33. С. 10–12.
3. Бабенко К.П. «Мене звать Гійом Аполлінер» Методичні рекомендації до вивчення ілюстрованих творів Аполлінера.// Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2004. № 9. С. 21–25.
4. Волощук Є.В. Г.Аполлінер і розвиток французької та європейської авангардистської поезії // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2003. № 10. С. 41–48.
5. Мележик В. Таємниця народження поезії. Урок-дослідження за творчістю Гійома Аполлінера.// Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2003. №6. С. 36–43.
6. Назарець В.М. Геніальний Гійом Аполлінер // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. 2004. № 11. С. 4–8.
7. Гузь О. Осмислення трагедії війни в поезії Гійома Аполлінера «Зарізана голубка й водограй» (нотатки до уроку) // Зарубіжна література. 2004. № 33. С. 13–14.

Інструктивно-методичні матеріали

Творчість Гійома Аполлінера (Вільгельма – Альберта-Володимира – Олександра – Аполлінарія Костровицького; 1880–1918) є одним із найхарактерніших явищ поетичного сприйняття суперечливої дійсності ХХ століття. Це французький поет-авангардист, поет – новатор. Новаторство Аполлінера розглядають лише на формальному рівні, маючи на увазі відмову від пунктуації, створення віршів – каліграм, наповнення фольклорних жанрів сучасним змістом тощо. Але суть його поетичної реформи значно глибша. Він запропонував новий підхід до розуміння поезії, вважаючи її засобом «пізнання життя». Аполлінер надавав вирішального значення людському «Я». Своєю творчістю поет намагався максимально «наблизитися до життя». Творчість поета не обмежується естетичною програмою якогось одного напрямку чи течії. У його творчості співіснують різні поетичні стихії: романтизм, реалізм, символізм, кубізм, сюрреалізм. Сам поет називав своє мистецтво «новим реалізмом», «надреалізмом», «сюрреалізмом». Аполлінер поєднував у своїй творчості сміливі новації з давніми традиціями, лірику з прозою, історію з міфом. Нерідко він відмовлявся від пунктуації, аби посилити динаміку вірша.

У пошуках художніх засобів, які б наближали його поезію до життя, Гійом Аполлінер активно опановує *верлібр* – систему віршованих рядків, ритмічна єдність яких оснований лише на інтонаційній подібності. Поет використовує *монтаж* – спосіб поєднання різноманітних елементів з метою відобразити розмаїття життя. Поетичне новаторство Аполлінера виявилось у винайденні ним незвичайної віршової форми – *каліграм*, написаних так, що їх текст утворював певний малюнок.

Перша поетична збірка «Звіролов, або Почет Орфея» (1911). Але першим поетичним злетом поета були «Рейнські вірші» та поема «Пісня нелюбого», породжені душевною драмою нерозділеного кохання до Анні Плейден, молодої англійки, яка служила гувернанткою в сім'ї, де домашнім учителем працював юний поет. У «Рейнських віршах»

дуже сильно відчувається романтична традиція, але вже тут дають про себе знати й нові елементи поезії: конкретність «безпосереднього вираження», прозаїчність вірша, розмовний ритм, верлібр тощо.

У 1913 р. вийшла велика поетична збірка Аполлінера «**Алкоголі. Вірші 1898 – 1913 років**», яка містила майже все створене поетом протягом 10-ти років. Пояснюючи семантику заголовка, автор говорив, що в ній ідеться про життя палюче, мов спирт. Автор у захопленні від життя, приймає його в усій суперечливості та складності. Тому центральна тема збірки – тема життя і його сприйняття поетом. Митець показує життя всебічно. Він уважно придивляється до вируючих паризьких вулиць, центральних площ і передмість. У поле його зору потрапляють і робітники, і художники, і жінки, й емігранти. Однак у центрі уваги не тільки Париж, а й увесь світ. Сам автор виступає то в ролі мандрівника, то перехожого, то закоханого поета, а то навіть трибуна епохи – голосу свого покоління.

До збірки увійшли й вірші на теми сучасності й історії, крізь призму минулого поет зазирає у майбутнє. Аполлінер помічає не тільки світлі, а й трагічні сторони життя. У збірці поєднуються протилежні начала: радість буття і сум смерті, кохання й розлука, мрія і розчарування. І все ж автор любить це життя, попри «жалі – плачі моїх років», бо він – Орфей, а його поезія – «Орфея клич» – покликана перетворювати життя силою мистецтва.

Від зображення життя Парижа автор переходить до розкриття інтимних переживань. У збірці міститься чимало віршів, де йдеться про кохання, тугу за нездійсненим ідеалом, пошуки гармонії стосунків («Пісня нелюбого», «Міст Мірабо», «Марія» та ін.). Інтонація віршів, їх емоційна забарвленість постійно змінюються. Розпочавши збірку з мотиву «сп'яніння» життям, Аполлінер завершує її на тій самій ноті, але межі простору тепер поширилися до всесвітніх масштабів. Проте поет у захваті і від всесвіту, він стає голосом усіх поколінь.

Збірка «**Каліграфи. Вірші Миру і Війни**» вийшла друком 1918 року. Її написано під враженням від подій I світової війни. До неї увійшли поезії 1913 – 1916 років – трагічних для Європи років початку століття. Поділяється вона на дві частини: до першої увійшли поезії, написані Аполлінером у 1913 році, а до другої – фронтові поезії (з весни 1915 р. до поранення в березні 1916 р. поет перебував на фронті). Присвячена збірка пам'яті друга, поета, літератора Рене Даліза, який загинув на фронті. Мета поета – відтворити у поетичній формі логіку розвитку своєї епохи, показати загальні тенденції драматичного часу. Цій меті підпорядкована композиція збірки, що складається із 6 розділів, кожен з яких відповідає певному періоду чи характерним особливостям початку століття.

Назва збірки пов'язана з експериментами в царині поетичної форми. Частина віршів має вигляд «ліричних ідеограм», або каліграм, тобто вони написані так, що їхній текст створює своєрідний малюнок (будинок, зірка, лінії дощу тощо). Їх особливість – розміщення рядків таким чином, щоб конфігурація тексту вірша на папері відтворювала обрис чи явища, про яке йдеться. Найвідоміша аполлінерівська каліграма – «Зарізана голубка й водограй». Розташуваннями літер неоднакового розміру та різними напрямками рядків вона утворює обриси голубки над струменями фонтана, що символізує вічний плач по загиблих на війні. Цей образ нав'яз П. Пікассо, його відомий малюнок голубки – символу миру. Поезія поета сповнена ліризму і філософічності. У ній поєднані фольклор, літературні традиції й найсучасніші засоби зображення та мистецькі форми.

Ліричний герой Аполлінера у цій збірці вже не «сп'янілий» життям, як у попередній, а котрий пізнав трагічний досвід війни. Він зазнав особистих втрат і розчарувань, побачив тисячі смертей, сам брав участь у воєнних діях, був свідком руйнівних процесів у Європі часів I світової війни. Тому образ ліричного героя став більш трагічним.

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В ПОЕЗІЇ

Символи	Уособлення
Водограй	Символ мирного, спокійного життя; життя без насильства й крові
Голубка	Образ дівчини, що сумує за долю героїв війни
Олеандри	Образи насильства, кривавого і безжалісного світу
Сонце	Образ війни, насиченої кров'ю

У «Каліграмах» поет засуджує війну, але антивоєнною тематикою значення їх не вичерпується. Збірка порушує важливі проблеми духовного та історичного буття людства. Він багато й сміливо експериментує, домагаючись «безпосереднього вираження». Так з'являються його «*поезії-розмови*», «*поезії-репортажі*», для яких «будівельним матеріалом» служили факти, фрагменти «безпосередньої дійсності», з яких і монтуються твори поета.

Зорова поезія Г.Аполлінера відображає пошуки поета в царині форми – це яскравий приклад пошуку нових творчих принципів. Поєднання зорових і текстових образів мало на меті посилити враження від твору, примусити читача по-новому подивитися на світ.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Гійом Аполлінер як чільна постать європейського авангарду; сутність його поетичної реформи. Визначте, які події життя Аполлінера позначилися на його творчості.
2. Чому Аполлінера називають реформатором французької поезії? Найхарактерніші риси аполлінерівської поезики.
3. Характеристика збірки «Звіролов, або Почет Орфея» (1911).
4. Відтворення світосприйняття людини початку XX століття у збірці «Алкоголі. Вірші 1898–1913 років» (1913). Поет не одразу винайшов назву для другої своєї поетичної збірки («Алкоголі»). Як проміжні варіанти фігурували такі заголовки: «Вітер Райну», «Революційний рік», «Водка». На чому кожний із них наголошував увагу читача? Чому, на вашу думку, остаточним варіантом стала саме назва «Алкоголі»?
5. Ідея створення віршів у формі малюнків, що відбивали б основний зміст текстів, у збірці «Каліграми. Вірші Миру та Війни».
6. Цикл «Рейнські вірші». Звернення до образу Лорелеї в однойменній поезії.

Творче завдання. Напишіть твір – роздум на тему «Візитною карткою любовної лірики XX століття називають «Міст Мірабо» Гійома Аполлінера. Чи погоджуєтеся ви з таким визначенням?»

Тема 14. Відображення фізіологічних аспектів людського життя та його соціальної панорами у романі Е. Золя «Жерміналь»

ПЛАН

1. Течія натуралізму у французькій літературі ХХ століття.
2. Витоки творчості Е.Золя.
3. Історія написання роману.
4. Образи головних героїв.
5. Трагедія кохання.
6. Трагічна доля французького народу.

Завдання для підготовчого періоду

1. Які описи використовує Е.Золя та з якою метою?
2. Поясніть назву роману.

Література

2. 1. *Удовиченко Л.М.* Вивчення образу-персонажа у національному та загальному вимірах на матеріалі творчості Е.Золя та І.Франка // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2005. № 6. С. 42–45.

Інструктивно-методичні матеріали

Положення теорії натуралізму Е. Золя:

1. *Письменник – не фотограф.* Романіст не обмежується накопиченням фактів і точним їх відображенням, він повинен бачити, розуміти, творити, повинен намагатися змінювати природу, але при цьому не виходити за її межі; він повинен від сумнівів прийти до абсолютного пізнання.

2. *Натуралізм – не матеріалізм.* Наука встановила, що духовне життя – елемент механізму, матерія; тому прийоми дослідження духовного життя і матеріальної природи мають бути тотожними, а експериментальний метод має стати загальним як для хімії, так і роману. Своїми спостереженнями і дослідями романіст продовжує роботу фізіолога. Роман з «області чистих фантазій» змінюється романом, заснованим на спостереженні та досвіді.

3. *Натуралізм і мораль.* «Ми, моралісти-експериментатори, показуємо за допомогою досвіду, яким чином пристрасть проявилася в суспільстві. Коли ми будемо знати механізм даної пристрасті, можна буде зробити її як тільки можливо нешкідливою». У цьому внесок морального призначення творів натураліста.

4. *Натуралізм й ідеал.* Якщо ідеаліст – це той, хто зайнятий пошуком ідеалу, то експериментатор – також ідеаліст. Але він не бачить ні благородності, ні краси, ні достоїнств, ні моральності в неправді, у незнанні, у помилці тощо.

5. *Натуралізм. Особистість письменника і літературна форма.* Особистість письменника – на другому плані. Письменник повинен забути про особисті почуття й ідеї. Турбота про форму і склад також відступає на другий план. На думку Золя, формі надають перебільшеного значення, а мова – логіка, природна наукова побудова.

Отже, натуралізм не що інше, як використання експериментального методу, спостереження і досвіду в літературі.

Принципи натуралізму за Е. Золя:

- відмова митця від оцінних категорій при змалюванні фактів, повна відчуженість автора, об'єктивізм;

- звернення літераторів до «заборонених» тем. Митці не писали про патологію, тепер їй треба відкрити широку дорогу в роман, п'єсу, поему;

- історію суспільства слід розглядати перш за все як фізіологічний процес і так її слід відображувати в мистецтві.

Серед найкращих романів серії «Ругон – Маккари» Е.Золя – одна із найперших у світовій літературі книг про боротьбу робітників проти експлуатації, про «боротьбу праці та капіталу», за словами самого Золя, – **«Жерміналь»** (1885). Гі де Мопассан писав автору: «...я вважаю цей роман наймогутнішим і вражаючим з усіх ваших творів... Ніколи ще жодна книжка не була настільки сповнена життя і руху, не вбирала в себе таку масу народу».

«Жерміналь» – грандіозна фреска, яка складається з найдетальніших, імпресіоністичних за манерою описів шахтарського побуту та праці, що чергуються з розлогими символічними картинами (наприклад, образ шахти-чудовиська, що поглинає людей). Концепція особистості у творі та стилістика роману засвідчили, що Золя-митець виявився ширшим за Золя-теоретика натуралізму. Для письменника завузькі рамки натуралістичної доктрини. У «Жерміналі» Золя аналізує найважливішу соціально-історичну суперечність національного життя Франції кінця XIX ст., що її сам письменник означив «як боротьбу праці та капіталу».

Задум:

- Золя побував на шахтах Антена, у робітничих поселеннях;
- розмови з робітниками, техніками;
- письменник вивчав соціалістичну теорію суспільного розвитку, політекономію.

Назва роману символічна:

– назва відкриває завісу майбутнього;

– жерміналь – так називали один із весняних місяців у революційному календарі, прийнятому під час Великої французької революції, місяць появи сходів;

– назва-символ «паростків» великої революційної боротьби XX ст.

Головним героєм роману стає механік *Етьєн Лантьє*, який бере на себе керівництво робітничим рухом. Його вигнали із залізничної станції за ляпас начальнику, а тому він намагається влаштуватися на роботу в шахту компанії Монсу. Роботи ніде немає, шахтарі голодують. Етьєну пощастило влаштуватися на роботу лише через те, що померла одна із робітниць, і місце нещодавно звільнилося. У перший же день роботи Етьєн мав намір покинути шахту: ця пекельна робота не для нього. На його очах керівництво шахти підкреслює, що шахтарі самі погано піклуються про особисту безпеку. Мовчазна покірність шахтарів вражає Етьєна. Лише погляд п'ятнадцятирічної Катріни (доньки вуглекопа Має) змушує його залишитися в поселенні ще на деякий час.

Має живуть дуже бідно. Вони постійно в боргах, заробленого всією родиною не вистачає навіть на хліб, а тому дружина Має час від часу відвідує родину Грегуарів, які є співвласниками шахт, і іноді допомагають шахтарям.

Парижани, які одного разу приїхали оглянути шахти і ознайомитися з життям і побутом шахтарів, захоплені великою щедрістю керівництва шахти, яке дає шахтарям таке дешеве житло і забезпечує їх вугіллям.

Проте в романі показано різноманітні типи робітників і буржуа, прослідковуючи історію цілої родини Має – сім'ї вуглекопів, і за контрастом з нею – історію сім'ї Грегуаров, які живуть набагато краще й багатше за рахунок отримання доходів з акцій.

Етьєн мріє про організацію заколоту, але на це потрібні гроші – каса взаємодопомоги, яка б допомогла хоч би трохи протриматися спочатку. А тому перебирається жити до родини Має. Він намагається зацікавити главу родини своїми ідеями. Чергове зменшення виплат шахтарям – слухна нагода для робітничого руху.

Етьєн набуває все більшого впливу на шахтарів, і одного дня ніхто на роботу не вийшов. Етьєн і кілька його товаришів створили делегацію для переговорів з керівництвом. Від імені шахтарів почав говорити саме Етьєн – він один здатний відстоювати їхні вимоги. Відбувається зіткнення вуглекопів і солдат. Етьєн починає відчувати себе винним у всіх смертях шахтарів, а тому вирішує покинути поселення.

У шахтах нічого не змінилося, всі шахтарі, які нещодавно бастували, тепер вийшли на роботу. Етьєн до кінця так і не зрозумів причини провалу його задумів, бо вперше зіткнувся на практиці з проблемою управління робітниками, робітничим рухом. Та все ж це були перші спроби робітників відкрито заявити про свої права.

Новаторство Е.Золя:

- Розкриває образ робітника у праці, зображує умови праці в їх конкретності, але праця – безлика, а робітники – на правах скотини.

- Вперше порушено проблему управління робітничим рухом.

Прийом полілогу (багатоголосся) для передання настрою натовпу, його хвилювань.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Розкрийте, у чому відмінність натуралізму від реалізму.
2. Життя і творчість Е.Золя – теоретика натуралізму. Розкрийте положення його теорії.
3. Хто у французькій літературі став «літературним батьком» Еміля Золя?
4. Що стало поштовхом до створення письменником епопеї «Руго-Маккари»?
5. Цілісний аналіз роману «Жерміналь».

Практичні та творчі завдання до курсу

1. Визначте характерні особливості новелістики Проспера Меріме.
2. Подумайте, з ким із героїв світової літератури можна порівняти Гобсека. Чи можна цей образ назвати вічним?
3. Поясніть назву роману Ф.Стендаля «Червоне і чорне».
4. Порівняйте образи Кармен і Хосе (за новелою П.Меріме «Кармен»).
5. Подумайте, чим відрізняється новела XIX століття від новели доби Відродження.
6. Поясніть назву підзаголовка роману Г.Флобера «Пані Боварі».
7. Проблематика роману Ф.Стендаля «Червоне і чорне».
8. Подумайте, яке авторське ставлення до Гобсека. Як оцінюєте цього героя ви?
9. Порівняйте образи Гобсека і Скруджа. Чим вони схожі і чим відрізняються?
10. Дайте визначення напряму реалізму, у чому його суть, які його основні риси?
11. Подумайте, чи можна назвати повість «Гобсек» ключовим твором «Людської комедії» О. де Бальзака.
12. Доведіть, що роман Ф.Стендаля «Червоне і чорне» є реалістичним.
13. Образ Жюльєна Сореля у зіткненні з дійсністю (за романом Ф.Стендаля «Червоне і чорне»).
14. Визначте характерні особливості французького реалістичного роману XIX століття.
15. Подумайте, в ім'я чого Гобсек немилосердно мучить людей? Чи є в нього будь-які ідеали?
16. Подумайте і поясніть, яка роль фірми «Домбі і син» у композиції роману Ч.Діккенса і в долі головних героїв.
17. Покажіть схематично розвиток літературного процесу XIX — поч. XX століття.
18. Подумайте, які суспільно-політичні події вплинули на французьку культуру XIX століття.
19. Подумайте, чи логічним буде таке поєднання: В.Скотт, В.Гюго, Жорж Санд, Ф.Стендаль. Відповідь обґрунтуйте.
20. Охарактеризуйте образ Кармен (за новелою П.Меріме «Кармен»).
21. Дайте тлумачення поняттю «боваризм».
22. Дайте тлумачення підзаголовку «Провінційні звичаї» з роману «Пані Боварі» Г.Флобера.
23. Простежте етапи деградації лихваря Гобсека за однойменною повістю О. де Бальзака.
24. Охарактеризуйте ставлення героїв (подружжя Луазо, Карре-Ламадон, де Бревіль, Корнюде, черниці) до Пампушки (за новелою Гі де Мопассана).
25. Виділіть епізоди переродження Скруджа як реакцію на осмислення свого життя (Ч.Діккенс «Різдвяна пісня у прозі»).
26. Виділіть художні особливості творчості У.Уїтмена.
27. Поясніть назву збірки Ш.Бодлера «Квіти зла».
28. Поясніть назву збірки У.Уїтмена «Квіти зла».
29. Доведіть, що «Голосівки» А.Рембо — новий етап у розвитку світової поезії.
30. Зробіть ідейно-тематичний аналіз поезії П.Верлена «Осіньна пісня».
31. Подумайте, яку мету переслідує Ф.Стендаль, використовуючи в романі «Червоне і чорне» мову символів.
32. Поясніть, який зміст вкладає Жульєн Сорель у поняття «прокласти дорогу» на різних етапах свого просування по соціальній драбині.
33. Доведіть, аналізуючи роман Г.Флобера «Пані Боварі», що маленьке провінційне місто зберігає соціальну структуру і класову ієрархію всієї буржуазної Франції.
34. Подумайте, чи можна назвати диліжанс символом (новела «Пампушка» Гі де Мопассана).
35. Подумайте, з ким із героїв світової літератури можна порівняти Гобсека? Чи можна цей образ вважати вічним?
36. Обміркуйте, як через сімейні відносини розкривається характер взаємин людей у буржуазному суспільстві (за романом Ч.Діккенса «Домбі і син»).
37. Подумайте, як в описі будинку-фортеці Домбі (на початку і в кінці роману) передано зміни долі (за романом Ч.Діккенса «Домбі і син»).
38. Обміркуйте, чим пояснити те, що в назву повісті про Різдво внесено слово «пісня» (Ч.Діккенс «Різдвяна пісня у прозі»).
39. Подумайте, яке авторське ставлення до Емми Боварі. Як оцінюєте цю героїню ви?
40. Порівняйте образи Леона і Рудольфа (роман Г.Флобера «Пані Боварі»).
41. Подумайте, яке авторське ставлення до Пампушки. Як оцінюєте поведінку цієї героїні ви?
42. Виділіть причини трагізму Емми Боварі.

43. Охарактеризуйте зв'язок О. де Бальзака і України.
44. Виділіть і охарактеризуйте структурні частини «Людської комедії» О. де Бальзака.
45. Охарактеризуйте риси трансценденталізму як напряму літератури.
46. Охарактеризуйте поезію зі збірки У. Уїтмена «Листя трави» (на вибір).
47. Поясніть, як Е. Золя використовує риси натуралізму у своєму романі «Жер-міналь».
48. Визначте особливості збірки Ш. Бодлера «Квіти зла».
49. Дайте визначення поняттям «модернізм» та «авангардизм», виділіть їх риси.
50. Назвіть течії модернізму та авангардизму.
51. Подумайте, чим відрізняється новела В. Ірвінга та П. Меріме.
52. Охарактеризуйте поезію У. Уїтмена «Пісня про себе».
53. Подумайте, як Ш. Бодлер протиставляє Добро і Зло у своїй збірці «Квіти зла».
54. Подумайте, у чому подібність і чим відрізняються романи В. Гюґо і В. Скотта?
55. Визначте філософські мотиви п'єси-казки М. Метерлінка «Синій птах».
56. Визначте характерні риси натуралізму як напряму французької літератури XIX століття.

Рекомендована література

Базова

1. Давиденко Г.Й., Чайка О.М. Історія зарубіжної літератури XIX – поч. XX ст. – К.: ЦУЛ, 2007. – 400 с. 2.
2. Анненкова О.С. Зарубіжна література XIX ст.: європейська реалістична проза 1830-1880 рр. – К.: Знання України, 2006. – 438 с.
3. Проскурнин Б.М., Яшенькіна Р.Ф. История зарубежной литературы XIX в.: Западноевропейская реалистическая проза. – М.: Флинта, 2006. – 416 с.
4. Храповицкая Г.Н. Реализм в зарубежной литературе (Франция, Англия, Германия, Норвегия, США). – М.: Академия, 2006. – 288 с.
5. История западноевропейской литературы. XIX век: Англия / Под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – СПб.: «Академия», 2004. – 544 с.
6. История западноевропейской литературы. XIX век: Франция, Италия, Испания, Бельгия / Т.В. Соколова, А.И. Владимирова, З.И. Плавский. – М.: Высшая школа, 2003. – 357 с.
7. Зарубежная литература XIX века: Практикум / В.А. Луков, Л.В. Дубова и др. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 464 с.
8. История зарубежной литературы XIX в. / Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1999. – 559 с.
9. История всемирной литературы: В 9 т. / Под ред. Г.П. Бердникова. – Т. 6, 7. – М.: Наука, 1989. – 880 с.
10. Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 480 с.
11. Мишина Л.А. Психологизм во французской литературе XIX в. – Чебоксары: Чувашский университет, 2005. – 44 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: «Академія», 1997. – 752 с.
13. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
14. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
15. Затонский Д.В. Реализм – это сомнение? – К.: Наукова думка, 1992.
16. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998.
17. Кравченко Я.П. Історія зарубіжної літератури XIX ст. (друга половина): Методичні рекомендації з курсу. – Запоріжжя: ЗНУ, 2009. – 43 с. 12

Додаткова

1. Затонский Д.В. Европейский реализм XIXв: Линии и лики. – К.: Наукова думка, 1984.
2. Моруа А. Литературные портреты. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
3. Кирнозе З. Страницы французской классики. – М., 1992.
4. Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший...». Английский роман XIX века в его современном звучании. – М.: Художественная литература, 1990. – 479 с.

5. Тугушева М.П. В надежде правды и добра: Портреты писательниц. – М.: Художественная литература, 1990. – 387 с.
6. Борецкий М.І. Світова література: естетичні шукання, художні відкриття // Всесвітня література. – 1997. – № 5-6.
7. Шахова К. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX-XX ст. – К.: Вища школа, 1975.
8. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. – М., 1989.
9. Ауэрбах Э. Мимесис. – СПб.: Университетская книга, 2000.
10. Вишпер Ю.Б. Творческие судьбы и история. – М., 1990. – 289 с.
11. Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М.: Советский писатель, 1990.
12. Васильева Е.К., Пернатъев Ю.С. 50 знаменитых английских романов. – Харьков: Фолио, 2004. – 510 с.
13. Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе. – М.: Худ. лит., 1986. 14. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века. – Л., 1984.

Інформаційні ресурси

1. Венедиктова Т. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX в // http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm
2. Реализм // <http://slovari.yandex.ru/~книги/Лит.%20Энциклопедия/Реализм>
3. Сайт, присвячений творчості Стендаля // <http://www.stendhal.ru/>
4. Грифцов Б.А. Гений Бальзака // <http://www.philology.ru/literature3/griftsov-02.htm>
5. Затонский Д.В. Бальзак // <http://www.philology.ru/literature3/zatonsky-89a.htm>
6. Луков В.А. Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества. – М.: Изд-во МГУ, 2006. – 110 с. www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov_Merime/ 7. Вишпер Ю.Б. Проспер Мериме – романист и новеллист // Вишпер Ю.Б. Творческие судьбы и история. – М.: Худож. лит, 1990. – С. 262-284. www.durov.com/literature3/vipper-90i.htm
8. Косиков Г. Об «экзотических» новеллах П. Мериме // www.libfl.ru/mimesis/txt/merime.html 9. Елизарова М. Проблема комического в творчестве Диккенса // <http://efilolog.ru/zarubezhnaja-literatura/35-zarubezhnaja-literatura/69-the-problem-of-the-comic-in-the-works-of-dickens.html>
10. Гениева Е.Ю. Чарльз Диккенс. Великая тайна // http://orwell.ru/library/reviews/dickens/russian/chd_g1
11. Маслова Т.Е. Роман воспитания в творчестве В.М. Теккерея // <http://www.disserecat.com/content/roman-vospitaniya-v-tvorchestve-tekkereya-1850-kh-godov>
12. Дьяконова Н.Я. Литературность Теккерея // <http://www.philology.ru/literature3/dyakonova98.htm>
13. Набоков В. Гюстав Флобер. «Госпожа Бовари» // www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Nabokov_Flaubert.htm

Берегасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора:
План-конспект семінарів з дисципліни «Література II половини XIX століття»
для студентів-філологів.
Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II. Берегово 2023. 120 – с.
(українською мовою).