

Міністерство освіти та науки України
ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені
академіка Степана Дем'янчука»
Історико-філологічний факультет
Кафедра романо-германської філології

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ВИЩОЇ
ОСВІТИ «МАГІСТР»**

**ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ Е.Т.А.ГОФМАНА НА
УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ
СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ «КРИХІТКА ЦАХЕС
НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР»)**

Виконала: здобувачка
історико-філологічного факультету
спеціальності 014 Середня освіта (Мова
і література (англійська))

Тіт Ганна Олексіївна

Керівник: канд. філ. наук,
доц. Миронюк В.М.

Рецензент: філ.н., доцент кафедри
методики викладання і змісту
освіти РОІППО Лавренчук В.П.

УДК 801.82 [Е. Т. А. Гофман]

Тіт Г. О.

Особливості вивчення творчості Е.Т.А.Гофмана на уроках зарубіжної літератури в закладах загальної середньої освіти (на прикладі повісті «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер»)

У роботі з'ясовано основні особливості романтичного методу в літературі та охарактеризовано основні історичні етапи розвитку німецького романтизму, досліджено особливості світогляду та основні сюжетні лінії творчості Е.Т.А.Гофмана; виявлено особливості художньої позиції Гофмана, співвіднесеність та протиставленість її іншим німецьким та європейським романтикам. Проаналізовано особливості сюжетної побудови та проблематики повісті Гофмана «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер»; розроблено систему уроків з вивчення повісті «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» в школі.

Ключові слова: романтизм, творчість Е.Т.А.Гофмана, сюжетно-композиційні особливості, заклад загальної середньої освіти, урок зарубіжної літератури.

Tit H. O.

Peculiarities of studying the work of E. T. A. Hoffmann in foreign literature classes in general secondary education institutions (on the example of the story «Little Tsakhes nicknamed Cinnabar»)

The work clarifies the main features of the romantic method in literature and characterizes the main historical stages of the development of German romanticism, explores the features of the worldview and the main storylines of E.T.A. Hoffmann's work; the features of Hoffmann's artistic position, correlation and contrast with other German and European romantics are revealed. The features of the plot structure and problems of Hoffmann's story «Little Tsakhes, nicknamed Cinnabar» are analyzed; developed a system of lessons for studying the story «Baby Tsakhes, nicknamed Cinnabar» at school.

Key words: romanticism, work of E. T. A. Hoffman, plot and compositional features, institution of general secondary education, foreign literature lesson.

З М І С Т

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 4 |
| РОЗДІЛ 1. НІМЕЦЬКИЙ РОМАНТИЗМ І ТВОРЧІСТЬ Е.Т.А. ГОФМАНА | 8 |
| 1.1. Романтизм як літературний напрям: характерні ознаки | 8 |
| 1.2. Творча особистість Е.Т.А.Гофмана: еволюція художніх пошуків письменника..... | 13 |
| 1.3. Ранній етап літературної творчості митця..... | 27 |
| 1.4. Зміст і проблематика зрілого етапу творчості Е.Т.А. Гофмана..... | 33 |
| Висновки до 1-го розділу..... | 41 |
| РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ ТВОРУ «КРИХІТКА ЦАХЕС, НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР» В ЗЗСО | 45 |
| 2.1. Романтична іронія і сатира у творчості Е.Т.А.Гофмана (на прикладі повісті «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер»)..... | 45 |
| 2.2. Специфіка сюжетно-композиційної побудови твору..... | 55 |
| 2.3. Основна тематика та проблематика повісті..... | 57 |
| 2.4. Конспекти уроків вивчення повісті «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» в закладах загальної середньої освіти..... | 62 |
| Висновки до 2-го розділу..... | 72 |
| ВИСНОВКИ | 74 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 81 |

ВСТУП

Актуальність теми. У ХІХ столітті на авансцену світової літератури виходить новий літературний напрямок – романтизм, який значною мірою розширив і збагатив тематичні обрії світової літератури. Романтики першими показали, що людина може бути немовби позбавлена своєї духовної природи і мимоволі виступати в зовсім незвичній для себе ролі, ніби зачарована якоюсь ворожою силою. Вони побачили, що створене одними людьми може не тільки фізично, але і духовно присвоюватися іншими, що людина може відчувати обманні почуття, тобто думати, що вона їх відчуває, хоча насправді це зовсім не так. Романтики зрозуміли, що репутація людини може не збігатися з її істинними якостями і що видимість може бути в очах навколишніх важливішою, ніж сутність. Вони показали, що можна закласти свою душу не за вище знання, як це зробив Фауст, а просто за гроші і користуватися при цьому загальною повагою. Словом, багато художніх мотивів, розвинутих потім у реалістичній літературі ХІХ і ХХ ст., з'явилися ще на початку минулого сторіччя у творах романтиків у вигляді передчуттів і фантастичних здогадок.

Романтики намагалися відійти від низинної прози життя в сферу високої поезії, піднести дух над дійсністю, щоб не забруднювати його буденністю, підняти до універсума. Але при цьому вони на свій лад показували ту саму землю, від якої намагалися піти в простори поетичних мрій. Романтична іронія вносила сумнів у необмеженості можливостей цього польоту і допомагала побачити фантазмагоричність реального життя на землі. Романтики, зокрема в Німеччині, чимало сприяли демократизації літератури. Вони нерідко зображували не царів, що вершать долі історії, і не міфологічних героїв, від сутичок між якими дрижить земля, а самих звичайних людей із звичайними почуттями, показували світ повсякденних турбот, правда не стільки на життєподібному, скільки на напівфантастичному рівні. Романтики розглянули приховану ненормальність

людських стосунків, які здаються нам цілком нормальними. Відкриття фантазмагоричності повсякденного – їхня найбільша заслуга. Честь цього відкриття належить у першу чергу німецькому романтизму, яскравим представником якого був Ернест Теодор Амадей Гофман. Ніхто з німецьких романтиків не викликав до себе такого жвавого інтересу за межами Німеччини, особливо в Росії, як Гофман. Високо був оцінений Гофман Белінським і Герценом, ним жваво цікавилися Гоголь і Достоевський. Луначарському читання Гофмана давало, за його зізнанням, «ширу і глибоку насолоду». Казка Гофмана «Лускунчик» надихнула Чайковського на створення чудесного балету. Тому не дивно, що інтерес до робіт пов'язаних з ім'ям Гофмана існує до тепер і завжди.

Актуальність дослідження полягає в тому, що творчість Гофмана останнім часом стає все більш популярною, але не завжди пересічному читачеві вдається сповна насолодитися усією величчю гофманівських образів, композиції і структурної побудови творів. І якщо літературної критики окремих творів, окремих персонажів і деяких окремих моментів романів та новел вистачає, то роботи присвячені глибокому аналізу усієї творчості Гофмана трапляються досить рідко. При цьому слід зазначити, що кожна наступна літературознавча робота відкриває все нові і нові грані таланту та геніальності письменника. Актуальність теми визначена також й тим, що творчість Гофмана вивчається в школі, що, звісно, потребує наявності праць як літературознавчого, так і навчально-методичного характеру.

Наукова новизна дослідження визначається предметом та станом вивчення проблеми. Магістерська робота є однією з перших спроб цілісної естетичної оцінки та системного аналізу жанрової природи, образності, композиції, стильової своєрідності творчого доробку Е.Т.А.Гофмана та особливостей німецького романтизму.

Мета роботи полягає у тому, щоб дослідити творчість Е.Т.А. Гофмана у контексті ідей європейського та німецького романтизму, встановити

новаторську суть творчої діяльності письменника, його внесок у розвиток літератури романтизму. Мета визначила такі **завдання**:

- з'ясувати основні особливості романтичного методу в літературі та охарактеризувати основні історичні етапи розвитку німецького романтизму;
- дослідити особливості світогляду та основні сюжетні лінії творчості письменника;
- виявити особливості художньої позиції Гофмана, співвіднесеність та протиставленість її іншим німецьким та європейським романтикам;
- проаналізувати особливості сюжетної побудови та проблематики повісті Гофмана «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер»;
- розробити систему уроків з вивчення повісті «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» в в закладах загальної середньої освіти.

Об'єкт дослідження – німецький романтизм та творчість Е.Т.А.Гофмана.

Предметом дослідження є специфіка жанрово-стильових та ідейно-тематичних особливостей прочитання творчого доробку Е.Т.А.Гофмана, зокрема повісті Гофмана «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер».

Під час дослідження було застосовано такі **методи**: біографічний, типологічний, порівняльно-історичний, культурно-історичний.

Теоретико-методологічну базу дослідження становлять літературно-критичні праці українських і зарубіжних дослідників, присвячені проблемам творчості Е.Т.А.Гофмана. Стан розробки даної проблеми засвідчив, що, попри загальноновизнане літературне значення Е.Т.А.Гофмана, його творчій особистості, зокрема, на українському літературознавчому ґрунті присвячено не так вже й багато наукових праць. З їх числа слід особливо виділити ґрунтовне дослідження українського вченого А.П. Шамрая, у якому зроблена спроба цілісної характеристики біографічного та творчого шляху письменника, подається докладний аналіз проблематики та художньої побудови усіх творів письменника. Крім окремих літературознавчих досліджень існує багато праць, де досліджуються різні аспекти художньої

діяльності письменника, аналізуються проблеми форми та змісту багатьох його творів, або подається побіжна характеристика творчості Гофмана: праці Є. Брандіса, Л. Віролайнен, О. Карельського, Л. Кшевзінської, Т. Ружевиц, та ін. Ще один напрямок дослідження творчості Гофмана – це статті науково-методичні, адресовані школі і оприлюднені у «шкільних» часописах із зарубіжної літератури: Я. Вовк, І. Лімборського, Р. Лотоцької, І. Міримського, В. Остапчук, Л. Пони та ін.

Теоретичне значення полягає в осмисленні основних проблем творчості Гофмана, зокрема повісті «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер», що стосуються обґрунтування жанрово-стильових, ідейно-тематичних особливостей твору. Здобуті результати сприятимуть подальшому вивченню творчості Гофмана в українській і зарубіжній літературі.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути застосовані під час викладання курсів історії зарубіжної літератури в ЗЗСО та ВНЗ, використовуватись як матеріал для роботи студентів над курсовими, бакалаврськими та магістерськими роботами.

Апробація результатів магістерського дослідження. Основні положення дослідження викладено в доповіді на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції і перспективи вивчення літератури у середній і вищій школах», Тернопіль, 2023 р.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. НІМЕЦЬКИЙ РОМАНТИЗМ І ТВОРЧІСТЬ Е.Т.А. ГОФМАНА

1. 1. Романтизм як літературний напрям: характерні ознаки

Романтизм став першим літературним напрямом, який базувався на загальнокультурному зрушенні і змінив світосприймання людей епохи. Зрозуміти романтизм неможливо без осмислення трагедії Великої Французької революції 1789 р., наполеонівських війн, національно-визвольних рухів, розвитку буржуазних відносин, соціального загострення в Європі, революцій 1830 і 1848 років.

Відчуття втягнення кожної окремої людини і всього людства у вихор історичного руху пронизує романтизм і породжує надзвичайно різноманітне мистецтво.

Виникнення романтизму спричинюється в кожній національній культурі перебігом історичних подій: у Німеччині (Гельдерлін), Англії (Блейк, Вордсворт, Кольрідж), Франції (Шатобріон, Жермена де Сталь) – це друга половина 90-х років XVIII століття. У країнах, що потрапили під наполеонівську окупацію, хронологічною віхою стають 1806 – 1808 роки (Італія, Скандинавські країни, Іспанія, Португалія). 30 – 40-ві роки XIX ст. в усіх національних літературах – особливий етап в історії романтизму.

У своїх суттєвих рисах романтизм є реакцією на раціоналізм. Проте, незважаючи на відмежування романтиків у теоретичних працях від своїх попередників, вони все ж таки більше взяли, ніж відкинули зі спадку XVIII століття. Неможливо уявити собі романтизм без ідей «природної людини» Руссо з культом почуття і природи, без культурології Гердера [11, с.25] .

Власне кажучи, романтизм прагнув зрозуміти і вловити характер всесвітнього розвитку. Філософія Шеллінга, що глибоко вплинула на романтиків, на ідеї тотожності духу і природи суб'єкта і об'єкта,

обґрунтовувала спрямування до «пізнання Вищого», тобто універсуму. «Абсолютна об'єктивність – царина лише мистецтва. Мистецтво ж дозволяє цілісній особистості дістатися цих висот, пізнання вищого». (Шеллінг)[10, с.24]. Звідси у німецьких романтиків – концепція універсального мистецтва, яке в ідеології поєднує художнє і філософське пізнання. Звідси у англійських романтиків – ідея органічної форми, тобто мистецький твір порівнюється ними з творінням природи, що також може народжуватися і розвиватися, підкоряючись закладеному в його задумі імпульсу, бути єдиним і неподільним за формою і змістом.

Однією з суттєвих рис романтизму є інтерес до міфології – біблійної, античної, середньовічної, східної. Романтики не лише багаторазово використовували, опрацьовували міфи і переосмислювали їх, але й самі створювали нові міфології (Кольрідж – Старий Мореплавець; Байрон – Манфред, Корсар, Каїн; Мелвілл – Мобі Дік, Гюго – Квазімодо).

Конкретизуючи ідею літературної міфотворчості, Новалис писав: «Роман – це історія у своєрідній формі, ніби міфологія історії. Немає нічого більш романтичного, ніж те, що звичайно називається світом і долею. Ми живемо у величезному (і в значенні цілого, і в значенні часткового) романі» [10, с.25]. Реальна історія – світ і доля – така бурхлива в розумінні романтиків, що вимагала монументальних образів міфічного масштабу. Байрон у листах В. Скотту зазначав: «Ми живемо в часи перебільшених масштабів, коли всі, хто дрібніший Гога і Магога, здаються нам пігмеями», а Е. Делакура неначе підтримував його у своїх щоденниках: «Почати замальовувати якомога більше моїх сучасників – людей нинішнього часу – в дусі Мікеланджело і Гойї» [10, с.25].

Слідом за Гердером і гетівською ідеєю «всесвітньої літератури» романтики освоювали світ, долаючи європоцентризм і кордони між Заходом і Сходом.

Розробляючи типологію національних культур, романтики прагнули відтворити не лише зовнішні прикмети (місцевий колорит) й дух різних епох

і цивілізацій – особливості розуміння, почуттів, вірувань і поведінки людей. При цьому вони спиралися на дані науки того часу, доповнюючи факти уявою (Ж. де Сталь – німецький дух і німецьке мистецтво; брати Шлегелі – іспанське мистецтво і Шекспір; Шеллінг, Кольрідж – світосприйняття народів Північної Європи).

У практиці романтизму, у поезиці різноманітних творів можна виділити такі риси:

1. Розрив з нормативами класицизму, який розмежовує високе і низьке, трагічне і комічне, духовне і тілесне.
2. Потреба експресивного вираження, переважання фантастики, гротеску, відтієнених побутовим середовищем.
3. Тенденція до побутового опису, фізіологічних нарисів, де поєднуються просвітницькі ідеї виправлення натури (звичаїв), замилювання всім національна живописним, мальовничим і зародки реалістичного дослідження людей.
4. Поновлення усіх літературних жанрів, поява суміжних ліро-епічних або ліро-епіко-драматичних творів [10, с.26] .

У поезиці романтизму – поєднанні протилежностей – основою є нова концепція людини – загадкової і невичерпаної особистості.

З перших кроків романтизму в центрі його уваги опиняється особистість, що прагне пізнати закони природи, історичного процесу. Неприйняття нею оточуючого світу і суспільного розвитку призводять до романтичного бунту. «Цілісна людина, ентузіаст Шеллінга, Гельдерліна, Тіка, Новаліса, Вордсворта, Клейста, Шеллі стає одинаком-мрійником, розчарованим, зневіреним, невизнаним, нігілістом, що відчуває цікавість до зла» (Альфред де Мюссе «Сповідь сина віку»). Це відчуження повною мірою відбилося як інтернаціональне явище у Байрона. Протиставлений світу герой ідеалізується, його незадоволення життям набуває характеру «світової скорботи».

Після краху сподівань на активну діяльність у згоді зі світовим суспільним процесом актуальною темою романтизму стає бунт, розлад між особистістю і світом.

Досліджуючи природу зла, поділяючи зло на побутове, вульгарне і духовне – гординю ума, таланту і навіть справедливості, романтичні герої сповна розплачуються за неправильно обраний шлях.

Концепція романтичної особистості в романтизмі ґрунтується на таких принципах, як:

- пристрасть (душа романтика відгукується сильними звуками від пристрасті до байдужості);

- свобода (безмежна, в широкому розумінні, суспільно-політична, художня, від заданості соціальних ролей, від приреченості людини до смерті);

- уява (жити уявою звичніше, ніж реальністю);

- ідея життєтворчості, життєбудови (життєві програми – у сповідях, мемуарних документах, а також – героїчні вчинки, ексцентрична поведінка, самовбивство як творчий акт волі, руйнування соціальної приреченості).

Багато з цих ідей живуть до сьогодні: утопічні ідеї краси, яка врятує світ, особистої активності, самодостатності суверенної особистості, національної єдності, єдності людини і природи тощо [12, с.87] .

Як і в інших європейських країнах, романтизму в Німеччині передував преромантизм, який тут набув інтенсивного розвитку. Найзначнішими його проявами були гердеризм і близький до нього рух «Бурі й натиску», що прокотився Німеччиною двома хвилями: в 70-х і першій половині 80-х років XVIII ст. У нас цей рух здебільшого відносили до сентименталізму, але без достатніх підстав, насправді він мав яскраво виражений преромантичний характер. Чимало із важливих інгредієнтів романтизму, таких як «органічна теорія» художньої творчості, наголошення її ірраціонально-емоційної природи та витоків, розуміння митця як «стихійного генія» тощо, вже виразно проявилось у «буряних геніїв» [40, с. 60]. Переважно романтичний

характер носить і створений ними тип героя: це «природна людина» й водночас титанічна особистість, сповнена стихійно-творчих сил природи, пов'язана із загадково-ірраціональними глибинами буття і чужа «впорядкованому суспільству» з його поверховою розсудливістю і розважливим егоїзмом.

Становлення і розвиток романтизму в Німеччині неможливо уявити без Гете й Шіллера, хоч їхні стосунки з романтиками, особливо у Гете, були непростими, у певних моментах навіть конфронтаційними. Творчість Гете і Шіллера мала велике значення для німецького романтизму, причому не тільки рання, періоду «Бурі й натиску», тобто преромантична, а й пізніша, періоду «веймарського класицизму», який є одним з найзначніших проявів неокласицизму в європейській літературі й мистецтві другої половини XVIII й початку XIX ст.

Виник ієнський гурток романтиків на хвилі високого духовного піднесення, викликаного Французькою революцією, пробудженими нею великими надіями. «То був чудовий час, – згадував пізніше Шеллінг. – Людський дух був розкутий, вважав себе вправі протиставляти всьому існуючому свою дійсну свободу й запитувати не про те, що є, а про те, що можливо». У тих же тонах і стилі згадує про цей час Гегель, називаючи його «сходом сонця». «Всі мислячі люди, – говорить він у «Філософії історії», – святкували цю епоху. У той час панував піднесений, зворушливий настрій, світ був охоплений ентузіазмом, як нібито тільки тепер настало справжнє примирення божественного зі світом» [21, с.34].

Звідси витікають характерні якості й тенденції раннього романтизму, зокрема ієнського. Передусім йому притаманний універсалізм, прагнення охопити буття в його повноті, в його кінчності й безкінчності, сущому й належному, і це зближувало ієнський романтизм з філософією, надавало йому яскраво вираженого філософського характеру.

На другому етапі (1806–1815) німецький романтизм розвивався вже в іншій суспільно-політичній ситуації і в іншому ідеологічному кліматі, що

надавало йому іншого характеру й спрямування. На цей час революція у Франції переростає в імперію, а революційні війни – в наполеонівські, імперіалістичні. Найзначнішим явищем другого періоду німецького романтизму став гейдельберзький гурток романтиків, що склався в 1806–807 рр.

Третій етап німецького романтизму (1815–1830) припадає на період Реставрації в історії Німеччини й всієї Європи і характеризується новими явищами й тенденціями. Його найзначнішим і найхарактернішим явищем є гротескно-фантастичний романтизм Гофмана, який можна назвати третім етапом еволюції романтизму в Німеччині. Примітним явищем цього періоду була й швабська школа романтиків (Л. Уланд, Ю. Кернер, Г. Шваб та ін.), але новим словом у німецькій романтичній літературі вона не стала. До цього ж періоду відноситься початок творчості Г. Гейне.

Четвертий період німецької романтичної літератури відноситься до 1830–1848 рр. Це пізній її етап, позначений великою кількістю груп і тенденцій різного спрямування, а також розвитком течій, що шукали інші шляхи творчості. Попри всю її строкатість, найхарактернішою рисою німецької романтичної літератури цього періоду є відхід від пассеїзму, від середньовічно-фольклорних захоплень та замилювань і звернення до сучасності, її громадсько-політична активізація [54, с.75]. Німецький романтизм не зникає і після революції 1848 р., його струмінь відчутний також у німецькій реалістичній літературі другої половини XIX ст. Але найяскравіше в цей час він проявився в музиці (Р. Вагнер) і в філософії (Ф. Ніцше). В останні десятиліття XIX ст. піднімається в німецькій літературі хвиля неоромантизму, що переплітався з імпресіонізмом і символізмом.

1.2. Творча особистість Е.Т.А.Гофмана: еволюція художніх пошуків письменника

Видатний німецький письменник Ернст Теодор Амадей Гофман (1776-1822) вніс значний вклад у розвиток світової культури, його творчість – одна

з найцікавіших сторінок романтичної доби. Як письменник і мислитель, Гофман успадкував деякі риси німецьких романтичних шкіл, зокрема ієнської, розвинувши їх ідеї універсальної поезії, романтичної іронії, синтезу мистецтв. Однак його творчість є якісно новим явищем у німецькій романтичній літературі. Гофман відмовився від багатьох ілюзій попередників, докорінно переглянув співвідношення між мрією та дійсністю, ставши виразником більш трагічного погляду на життя.

Народився Гофман 24 січня 1776 року у Кенігсберзі (нині Калінінград) в родині адвоката. Фах юриста був традиційним у їхній сім'ї, до цієї діяльності ще з шкільних років готували і майбутнього письменника, який, проте, від самого дитинства виявляв нахил до мистецтва, особливо до музики. Рано лишившись сиротою, виховуючись у домі дядька, сухого педанта, він, на його наполягання, відмовляється від своєї мрії цілком присвятити себе музиці й вступає на юридичний факультет місцевого університету. Після закінчення його Гофман починає службову кар'єру юриста, яка стала для нього тяжким ярмом. Доля кидала його в різні куточки Європи: Познань, Плоцьк, Варшаву, Бамберг, Берлін. Сумлінно виконуючи обов'язки чиновника, Гофман весь свій вільний від служби час віддає мистецтву. Хоч він став відомим, досвідченим юристом, служба не тільки не дає йому морального вдоволення, а й не створює матеріальних умов для спокійного, нормального життя. Щоб утримати себе й родину, він за мізерну платню працює диригентом та художником в театрі, дає уроки музики [19, с.25].

За свідченням сучасників Гофмана, у ньому була якась зовнішня різкість: різкі рухи, гострі, високо підняті плечі, високо і прямо посаджена голова, неслухняне волосся, яке не піддавалось майстерності перукаря, швидка, підстрибуюча хода. Він говорив, як стрекотів із кулемета, і так само швидко замовкав. Він дивувався.

Гофман прожив недовге, сповнене трагізму життя: безрадісне дитинство, невлаштованість роботою, хвороби, постійна боротьба за свою гідність людини і митця.

Помер Гофман 25 червня 1822 року.

На надгробку письменника викарбувано: «Тут похований Е.Т.А.Гофман, що народився 24 січня 1776 року і помер у Берліні 1822 року. Він був однаково чудовий як юрист, як поет, як музикант, як живописець». Поетом, музикантом і живописцем Гофман був за покликанням, а юристом йому довелося стати «по спадковості». Напис на надгробку містив, отже, чимало іронії – іронії його гіркої долі.

Природа щедро нагородила Гофмана талантом. Він став персоніфікованим синтезом мистецтва: письменник, поет, композитор, живописець, графік, музикальний драматург, критик, оперний і симфонічний диригент, режисер, співак, театральний декоратор, художник. І всюди – новатор.

Як театральний діяч, Гофман був предтечею Мейерхольда і Станіславського, як музикант – Вебера і Шумана, як експресіоніст – Кафки, як модерніст – театру абсурду. Але світову славу принесли йому літературні твори – казки, новели, повісті, романи. Різні види мистецтва не суперничають у Гофмана – навпаки, він блискуче розвивав їх синтез, як ніхто, умів передавати словами звучання мелодії, гру обрисів і фарб предмета [10, с.25] .

Особливе місце в духовному світі Гофмана займала музика. Інтерес до неї не був звичайним аматорським захопленням письменника чи його другим покликанням. Музика увійшла в нього як велика таємниця буття, як своєрідний, за його словами, «санскрит природи». Вона так захопила його, що навіть третє своє ім'я – Амадей – він додав до двох офіційних на честь обожнюваного ним Моцарта. Річ не тільки в тому, що Гофмана визнавали чудовим капельмейстером, що опера його «Ундіна» мала справді сенсаційний успіх, що він завоював авторитет талановитого музикального критика, якого високо оцінив його великий сучасник Бетховен. Річ насамперед у тім, що Гофман-письменник сприймав світ, як він знавався друзям, у музичній його суті.

Тема музики і музикантів постійно цікавила Гофмана. Його перші новели були присвячені музиці Глюка («Кавалер Глюк») і опері Моцарта «Дон Жуан» («Дон Жуан»). Улюблений його образ, у якому втілені автобіографічні якості, – це образ композитора Йоганна Крейсlera, героя «Крейслеріани».

У всіх творах Гофмана більшою чи меншою мірою присутня музика – то у виконанні персонажів, то звучить у шелесті листя, дзюрчанні струмків, щебеті птахів. Добрі чаклуни і їхні вчинки завжди оточені у письменника атмосферою музики. Музика – невід'ємна антитеза будь-якій стандартизації, штампу, бездуховності[54, с.125].

Світосприймання Гофмана сформувалося в умовах феодально-роздрібненої Німеччини, що, на відміну, скажімо, від Англії або Франції, не лише перебувала в стані соціально-економічного занепаду, а й була фактично позбавлена навіть загальнонаціональної свідомості. Вихований в атмосфері бюргерської обмеженості, Гофман, проте, не став виразником інтересів свого середовища. Він, власне, й не належав до нього. Його духовні прагнення були пов'язані з іншою стихією – з театром, образотворчим мистецтвом, музикою, літературою. Ця стихія ще певною мірою могла житись настроями французької революції кінця XVIII ст., ідеї якої жили у свідомості певних груп прогресивної німецької інтелігенції і в XVIII, і в XIX ст.

Свого часу представників цих груп називали «ентузіастами». Терміни «ентузіаст», «ентузіазм» та інші, при всій багатозначності їхнього змісту, завжди зберігали значення спрямованості в майбутнє, повної соціальної перспективи. У німецькому романтизмі цей «ентузіазм» мав загальногуманне, діяльне, навіть антибуржуазне спрямування. До такого типу «ентузіастів» належав і Гофман.

Певна річ, він не приймав і не міг прийняти тогочасного німецького буття. Але неприйняття сучасної дійсності для Гофмана ніколи не означало байдужості до неї. У світі, ворожому красі, його позиція не була пасивно-споглядалною. Органічна, так би мовити, кровна зацікавленість в усьому,

про що йому доводилось писати, відсутність флегми, за що він сам себе картав, надавала його творчості неповторного характеру: суперечність між мрією і дійсністю, така властива романтичному світосприйманню взагалі, примушувала Гофмана і тікати від життя, і відночас тяжіти до нього. Він так і не здобув душевної рівноваги в своїх буйно-фантастичних витаннях і, звернувшись до обридлого світу тупості й філістерства, дав, особливо в кінці життя, чудові зразки його гнівно-сатиричного осуду.

«Гофман, – писали критики – великий таланти, але він значно нижче явище порівняно з Гете й Шіллером: він передав лише один бік німецького духу, тоді як ті, кожний по-своєму, вичерпали всю глибину його, передали всі його сторони»[34, с. 8].

Оцінюючи творчість Гофмана з погляду історичної перспективи, ми по праву говоримо про нього як про одну з визначних постатей німецького романтизму. Гофман розкрив усі його багаті можливості, ознаменував позитивний наслідок його шукань і, більше того, в чомусь його подолав, хоч і не вивільнився з-під його впливу до кінця.

Складна, багатогранна творчість Гофмана дає яскравий образ його епохи і його народу.

Немає сумніву, що ім'я Ернста Теодора Амадея Гофмана виділяється навіть у переліку найбільших постатей європейського романтизму. Такий авторитетний дослідник, як угорський учений І. Шетер, пише: «Якщо вплив німецького романтизму на французький романтизм був нікчемним, то ще меншою мірою його було знайдено в романтизмі літератур Центральної та Східної Європи. Проте, в 20—30-ті роки в XIX ст. більшість романтиків відкрито заперечувало естетичні та філософські принципи, метафізику та «міркування» братів Шлегелів, а також їх суспільні та політичні погляди. Єдиним представником німецького романтизму, який став досить рано надихаючим прикладом для романтиків цих літератур, був Е. Т. А. Гофман».

Говорячи про це особливе становище великого німецького романтика в європейській літературі, необхідно враховувати такі обставини. Насамперед,

у творчості Гофмана виразно намітилися мотиви соціального протесту, що дедалі більше виразно звучали в його останніх творах, у гротескних образах князя Іриней та його оточенні і, особливо, у «Володарі бліх». По-друге, його життєвий і творчий шлях вже закінчився тоді, коли діяльність багатьох корифеїв романтичного спрямування ще не досягла зрілості.

Безумовно, однією з найважливіших рис, розвитку яких у романтичному напрямі значною мірою сприяв Гофман, був саме синтез мистецтв. Різносторонньо обдарований письменник був одночасно видатним композитором (нагадаємо, що першою романтичною оперою була його «Ундіна», що виникла до веберівського «Вільного стрільця» і поставлена у 1816 р.), оперним та симфонічним диригентом, співаком, художником, театральним декоратором. Різноманітними професійними навичками він широко користувався у своїй літературній діяльності, яскравим прикладом чого може бути хоча б образ капельмейстера Крейслера.

Говорячи про ці шляхи, ніколи не можна забувати ні про синтез мистецтв, ні про складний творчий (як, втім, і людський) образ великого романтика, ні про багатоплановість образного ладу його творів, в якому важко відокремити елементи фантастики від сатири і емоційності, що досягає кульмінацій за допомогою введення засобів музичної виразності. Патетичні кульмінації новел «Кавалер Глюк» і «Дон Жуан», що увійшли до «Фантазії в манері Калло», побудовані саме на образах музики та музикантів.

Емоційний діапазон романтики збагачували новими засобами, новим змістом, який читався на незаповнених сторінках партитури, що лежала перед кавалером Глюком і Гофманом у новелі. Сприйняття Гофманом музики Моцарта, якому він поклонявся все життя, було особливо чуйним і своєрідним. По суті Гофман був першим, хто збагнув безмежне багатство ідей і почуттів найбільшого композитора, передбачивши висловлювання Шопена і Делакура про Моцарта, що дійшли до нас, не раз змушують згадати статті Гофмана, що почав регулярно публікувати їх на сторінках «Загальної музичної газети» після того, як там було надруковано «Кавалер Глюк». У

1813 р. там же з'явився і «Дон Жуан» з підзаголовком «Небувалий випадок, що стався з якимось ентузіастом, що подорожує». То був перший шедевр світової літературної моцартіани.

Особливістю новели «Кавалера Глюка» Гофмана слід вважати ту найважливішу обставину, що автор її був не тільки своєрідним письменником, а й цілком професійним композитором, який вводив у свої літературні твори згадки і навіть оцінку власних музичних творів. То було не стільки проявом сумніву, як іноді вважають, скільки виразом творчих прагнень автора. «Зрозуміло, вже в ранніх творах німецьких романтиків - Вакенродера, Тіка, братів Шлегелів і багатьох інших в тій чи тій формі виявлялася незадоволеність навколишньою дійсністю, роздуми над «запитами і таємницями життя» («Життя ллється через край» Тіка) Однак думки про перетворення життя зводилися до романтичних мрій про прекрасне, але невизначене майбутнє,— до пошуків «блакитної квітки», генетично пов'язаних з легендою про святий Граал.

Важко перерахувати всі твори Гофмана, у яких з'являються образи музики та її творців, що набувають важливого значення, обумовлене поєднанням з образами літературними, а також, як буде показано далі, з почерпнутими з інших галузей художньої культури. Розвиток музичних образів у Гофмана, підкреслимо ще раз, вирізняється глибиною і переконанням невичерпної творчої фантазії, високого професіоналізму. Гофман отримав різнобічну музичну освіту. Він добре грав на різних музичних інструментах, складав опери (причому «Ундина» зберегла основне значення в історії романтичної опери), мелодрами, меси, музику до театральних постановок, симфонічні, камерно-інструментальні та вокальні твори. Відзначимо також складну сюжеттику романів Гофмана, його тяжіння, що рано виявилось, до сонатно-симфонічної форми, що досягла вже в творчості Гайдна, Моцарта і Бетховена (твори цих майстрів Гофман не раз диригував у Варшаві і Бамберзі) високого рівня розвитку.

Форма ця, звичайно, приваблювала Гофмана, передусім невичерпними можливостями створення, розвитку, контрастного протиставлення та узагальнення образів. Нам відомо понад десять звернень Гофмана до сонатно-симфонічної форми, включаючи його єдину симфонію, що виконувалася у Варшаві, квінтет для струнних смичкових інструментів та арфи, «Велике тріо» для фортепіано, скрипки та віолончелі та кілька фортепіанних сонат. Ми не маємо достатньо повної інформації про формування творчої зовнішності Гофмана як музиканта, але можемо з повною впевненістю вважати, що особливо значну роль у цьому відношенні зіграв кенігсберзький кантор і соборний органіст Християн Вільгельм Подбельський.

Багато дає для нас розуміння листування Гофмана, що дійшло до нас, на жаль, далеко не повністю: достовірно відомо, що кілька сотень його листів було втрачено. Публікація науково підготовлених зборів епістолярної спадщини Гофмана почалася у 1912 році томом, випущеним найбільшим дослідником його життя та творчості Гансом фон Мюллером.

Інтереси Гофмана у сфері образотворчого мистецтва були надзвичайно різнобічними: він створював прекрасні театральні декорації, ілюстрації (іноді гротескні) до літературних творів, портрети, нариси пейзажів, але найбільше, на жаль,— карикатури, якими неодноразово наживав собі ворогів і навіть неприємності по службі.

У різних напрямках розвивалися утверджені Гофманом принципи романтичного синтезу мистецтв. Образи визвольних поривів поезії Міцкевича відобразилися в баладах Шопена, а в малюнку «Третя балада Шопена» Обрі Бердслі, вже незалежно від зв'язків з Міцкевичем, прагнув сфотографувати ритм цього твору, що породив графічний образ стрибка.

У своїх симфонічних і камерних творах створював музичні образи, асоціативно поєднуючи їх з творами літератури (симфонія «Данте», соната-фантазія «Після читання Данте», «Фаустівська симфонія»), живопису («Обручка » Рафаеля, «Битва з гунами» Каульбаха), скульптури

(«Мислитель» Мікеланджело), з образами природи та архітектурно-паркових ансамблів («Фонтани вілли д'Есте»).

Немає сумніву, що Гофман відіграв величезну роль розвитку романтичного синтезу мистецтв, засобами якого він віртуозно користувався для протиставлення краси і шляхетності почуттів усьому злему, яке існує у світі як щось початкове.

Концепція особистості – одна із найскладніших проблем у літературі романтизму. З одного боку творчість письменників-романтиків вражає багатством, часом химерним різноманіттям особистісного початку, вражаючою несхожістю програмних героїв, що виражають романтичне уявлення про особистість і за цією пересторогою важко виявити головне: яка ж, власне, сама концепція особистості і чи існує така як щось цілісне і завершене, і якщо так, то чи можна висловити цю концепцію у філософських категоріях?

З іншого боку не менш очевидно, що епоха романтизму в цілому відзначена таким уявленням про особистість, її можливості, її роль і місце в житті, яке безумовно відрізняє цю епоху від попередньої і наступних.

Історичне коріння романтичної оцінки особистості очевидне – це епоха французької революції, пов'язаними із нею суперечливими суспільними та ідеологічними явищами.

Йдеться як про принципи свободи й рівності, висунутих під час революції, як у тому, як ці принципи здійснювалися під час самої революції, а й як вони спотворювалися, особливо після 9 термідора, у роки підвищення Наполеона, його перших, ще пов'язаних із революцією перемог і пізніших завоювань.

Романтична концепція особистості несе у собі відбиток різних, нерідко крайніх позицій у сприйнятті цих подій епохи. Тому, говорячи про єдність цієї концепції, треба одразу ж обмовити відносність цієї єдності. Часто говорять про ентузіазм щодо революції та розчарування – для таких суджень є багато підстав і неважко перерахувати імена письменників, які пройшли

цей шлях від захоплення до заперечення. Але не менш істотно відзначити і таку важливу особливість романтизму, коли ентузіазм з приводу розкутої особистості і розчарування з приводу егоїзму, що перемагає, зливаються в єдиний емоційний порив.

Однією з особливостей романтичного художнього методу є створення образу за контрастом.

За контрастом з лондонським світлом виступають герої східних поем Байрона, високий розпал пристрастей у драмах Гюго протистоїть буденній прозі буржуазного способу життя. Здавалося б, у німецьких романтиків ця контрастність дещо приглушена. І все-таки вона залишається в основі самої концепції особистості, у тому числі й у Гофмана.

Романтичний ідеал особистості в німецькій літературі будується також у запереченні егоїзму і корисливих інтересів, притаманних буржуазній епосі загалом; водночас перед очима німецького письменника постійно маячить специфічна постать, породжена особливостями національного розвитку.

Одна із заслуг просвітителів XVIII ст. полягала в тому, що вони відкрили і з повагою показали пересічну людину, представника демократичних низів, чи це торговець оцтом у Л. С. Мерсьє, Луїза Міллер у Шіллера або Доротей у Гете. «Третій стан» сприймався тоді недиференційовано. І в такому характерному «третьому становому» жанрі, як міщанська драма, героєм міг бути і купець, і дрібний чиновник, і простий слуга. У дрібному власнику важко було вгадати майбутнього торжествуючого, самовдоволеного міщанина.

Європейські романтики вловили зв'язок між формуванням нового буржуазного суспільства та утвердженням міщанства. Але саме німецькі романтики виявилися справді невичерпними у викритті міщанства. І в художніх пошуках Гофмана, в його роздумах про людину його часу антифілістерський, антиміщанський аспект набував важливий сенс. Німецький обиватель у всіх своїх різновидах представлений у новелах і романах Гофмана. Він присутній і в казках, навіть за найфантастичніших

ситуацій, більше того, філістер займає при цьому вельми земні позиції; він – наївний реаліст і зверхньо дивиться на кожного, з ким відбувається щось надзвичайне.

Гофман був видатним майстром сатири і як художник-графік і як письменник. Він умів стратити отруйним сарказмом філістерство і гофратство своїх співвітчизників.

Нерідко в нашому літературознавстві саме ця майстерність викриття конкретного соціального зла викликала спокусу уявити Гофмана реалістом. Така тенденція, як правило, була пов'язана з недооцінкою можливостей найромантичнішого методу, зокрема можливості романтичної сатири. Але, головне, при цьому ігнорувалася концепція особистості, яка затверджується письменником, суть якої не може бути зрозумілим поза рамками романтичного світогляду.

Через сатиричні образи Гофман оголює різні форми спотворення поняття цінності особистості. Розкривається, якщо скористатися термінами сучасної філософії, «нецінносна сутність» безлічі характерних для сучасної Гофману Німеччини персонажів, від якогось досить нешкідливого конректора Паульмана з «Золотого горщика» до вельми небезпечного радника Кнаррпанті, що вишукує ознаки магазинів у паперах чесного Перегрінуса Тиса («Повелитель бліх»).

Вже пізні просвітителі (наприклад, Руссо і Шиллер) звернули увагу на трагічні наслідки поділу праці, що спотворює людську особистість, що перетворює її на окреме колесо мертвого механізму. Але саме романтики підняли тривогу, вловивши небезпечну тенденцію відчуження людини в сучасному їм буржуазному суспільстві. Зрозуміло, що це відчуження сприймалося і розумілося романтиками в категоріях домарксової філософії і лише в небагатьох творах можна виявити окремі прозріння в дусі розуміння відчуження як відчуження в процесі праці.

Про незвичайну трансформацію особистості розповідає казка Гофмана «Маленький Цахес». Як відомо, вся трагікомічна історія головного казкового

персонажа побудована на тому, що три золоті волоски, вплетені в зачіску маленького виродка феєю Розабельверде, дають йому фантастичну владу над людьми.

У казці розгортається зухвала гра довкола образу Цахеса. Усі оточуючі засліплені видимістю: їм Цахес–Циннобер красивий, розумний, наділений багатьма талантами, бо все присвоєне їм приписується йому самому. І тільки студент Бальтазар, наділений душею художника (в гофманівському розумінні цього слова), здатний бачити і відчувати те, що недоступне звичайним людям, тільки він бачить справжнього Цахеса – жалюгідного виродка, рішуче ні до чого не здатного. Так стикаються незavidна сутність і помилкова видимість. За сюжетом казки все закінчується благополучно: розкрито таємницю Цахеса, золоті волоски, які створювали цю видимість, вирвані, повсталий народ вривається до палацу. Цахес ховається в страху і гине найжалюгідніше.

Історія величі та падіння Цахеса глибоко іронічна за своєю суттю. Парадоксально співвіднесені в одному персонажі не тільки два здавалося б непорівнянні образи – нікчемного карлика і всесильного (і мудрого) міністра – предметом іронії стає саме поняття про цінність людської особистості. Критерії цінності фантастично зміщуються навіть у такій буденно-тривіальній ситуації, коли чарівна Кандида постає перед вибором між Бальтазаром і Цахесом.

Хоч би як були казково-фантастичні мотивування у русі сюжету, всім ходом його демонструється відносність критеріїв особистості суспільству, у якому панують корисливо-матеріальні інтереси, де громадська репутація визначається табелем про ранги.

У цьому сенсі внутрішньо трагічної та водночас іронічної виявляється і щаслива розв'язка казкової історії. Кандида виходить нарешті заміж за Бальтазара, але аж ніяк не тому, що вона зуміла розпізнати і оцінити його високі духовні якості – на її радість, він виявився гарною партією в

повсякденно-міщанському сенсі, тобто він виявився не гіршим за Цахеса, якого вона бачила в ореолі слави.

Критикуючи різні форми спотворення самого поняття про цінність особистості, романтики створюють свою модель людини. Для німецьких романтиків, починаючи з Вакенродера і Новаліса, така модель бачиться насамперед у художній натурі.

Першорядну важливість образу ентузіаста-музиканта для розуміння всієї творчості Гофмана відзначають усі дослідники його творчості. Саме через цей образ найяскравіше розкривається романтична концепція особистості у Гофмана.

Неординарність, винятковість художньої натури виявляється в тому, що художник не заражений тими пороками, якими відзначено сучасне суспільство: корисливістю, догоджанням, дрібним марнославством, боягузливістю, лицемірством. І гофманівський ентузіаст протистоїть не світові взагалі, не просто натовпу, а історично-конкретним формам соціального буття, поведінці та моральному вигляду німецького міщанства.

Високий душевний настрій, беззавітне і безкорисливе служіння мистецтву, розуміння самого мистецтва як вищої форми духовної діяльності людини, при цьому осмислення ролі та місця художника в гушавині людей, не поза ними і не над ними – так трансформується порівняно з Новалісом і іншими ранніми романтиками концепція універсальної особистості, характерна саме німецького романтизму.

Німецькі романтики в цілому тяжіли не до створення типу гордого відщепенця, байронічного героя, а до втілення саме ідеалу універсальної особистості так, як вони його розуміли. Критерії цінності цієї особистості, втіленої Гофманом в образах художників, не залишалися незмінними. Як точно помічено дослідниками творчості Гофмана, «ця еволюція протікала від споглядання, що заперечує, до усвідомленої боротьби».

Так у трагічному розладі з навколишнім світом показана героїня ранньої новели Гофмана – актриса, яка виконувала роль донни Анни в «Дон Жуані».

Все заповідне, що замкнуте в схованках душі, вона, за її словами, осягає тільки тоді, коли співає. «Але навколо мене все залишається холодне і мертво, – зізнається вона. – І коли мені аплодують за важку руладу або вправний прийом, моє серце стискають крижані руки...».

Але ні трагічне неприйняття навколишнього світу донною Анною, ні активне вторгнення у справи цього світу Крейсера в «Коті Муррі» не вичерпують роздумів письменника про місце людини в світі, що змінюється.

Так, трагедійний аспект долі людини досліджено в одному з найскладніших творів Гофмана – романі «Еліксир диявола».

Не треба думати, що тінь фаталізму, що падає на цей роман, відкидає Гофмана кудись назад. До речі, у самого фаталізму була своя доля. Варто зазначити, що ні за 50 років до Гофмана – у Дідро, ні через 20 років у Бюхнера, фаталізм не був виразом консервативної прихильності до сил, що принижують людину.

На певному етапі суспільного розвитку, у Франції другої половини XVIII ст., фаталізм, за словами французького дослідника Ж. Ерара, «служив основою гуманізму», бо ідея необхідності була засобом заперечення як божественного свавілля, так і першородного гріха.

У готичному романі, сюжет якого розвивався хіба що спростуванням просвітницького оптимізму, фаталізм означав втрату віри у можливість людської особистості.

Гофман втілює тут один з варіантів універсальної особистості, але на рівні напівпатріархального стану. Ціннісний критерій тут насамперед моральний, причому в нього включається і закоханість у своє ремесло, щире прагнення робити свою справу добре і красиво.

У нашій науці про Гофмана нерідко зловживають словом «суперечність». Звичайно, у складному комплексі художніх ідей німецького письменника чимало суперечливого. Але від протиріч слід відрізнити багатозначність та багатоаспектність творчості Гофмана. І це насамперед стосується концепції особистості. Образи ентузіастів Гофмана – це пошуки

людини, що протистоїть обмеженості, зіпсованості, відчуженості. Ці пошуки природно ведуть до створення багатьох різних образів.

Проблема особистості не просто проблема героя. Адже і за сатиричними образами та образами лиходіїв (наприклад, у «Майораті») також стоїть певне авторське розуміння особистісних цінностей. І тут особливо наполегливо слід відкинути традиційну для науки XIX ст. і дуже поширену в сучасній західній науці точку зору на творчість Гофмана як мистецтво темне, містичне і патологічне, пряме веде до декадансу. Так кожен твір Гофмана – це пристрасний романтичний протест проти знеособлення людини.

1.3. Ранній етап літературної творчості митця

Літературний дебют Гофмана – новела «Кавалер Глюк» – належить до 1809 р. Згодом ця новела разом з його іншими прозаїчними творами увійшла в чотиритомний збірник «Фантазії в дусі Калло» (1814–1815). Це були роки, коли філософсько-естетичні принципи і творча практика ієнських романтиків уже остаточно застаріли і потребували рішучого оновлення.

На відміну від ієнських романтиків, у творчість Гофмана владно увійшла жива німецька дійсність – ординарна, приземлена, справжній поезії чужа, але справжньому художникові цілком підвладна. Генетично зв'язана з ієнською школою, успадкувавши від неї, зокрема, свою магістральну тему – тему мистецтва та його місця в сучасному світі, – творчість Гофмана-письменника уже в роки свого становлення дістала якісно інший, порівняно з попередніми романтиками, смисл: з позицій мистецтва Гофман почав вершити суд над сучасністю [10, с.25]. У цьому була його сила, у цьому ж була і його слабкість. Письменник показав долю художника в сучасному світі, але засудив цей світ лише з вузьких естетичних позицій. І оскільки романтичні чари мистецтва виявились безсилими перед егоїзмом і пошлістю сучасного йому світу, – увесь цикл «Фантазій в дусі Калло» позначений гострим

почуттям невдоволення художника, почуттям внутрішньої розгубленості, гіркоти і непідробного трагізму.

«Фантазії в дусі Калло» виявляють дуже характерну рису Гофмана, яка постійно нагадуватиме про себе в усій його дальшій творчості, – рису письменника-музиканта.

Інтерес до музики не був звичайним аматорським захопленням Гофмана-письменника чи його «другим покликанням». Річ не тільки в тому, що Гофмана одностайно визнавали чудовим капельмейстером, що опера його «Ундіна» (написана, до речі, одночасно з публікацією «Фантазій в дусі Калло») мала справді сенсаційний успіх, що він, нарешті, завоював авторитет талановитого музикального критика, якого високо оцінив його великий сучасник Бетховен. Річ насамперед у тім, що Гофман-письменник сприймав світ, як він признавався друзям, у музичній його суті: «Хіба дух музики, як і дух самого звуку, не проймає всю природу, як вона лежить перед нами?» [7, с.25] – риторично запитував він.

У тяжінні Гофмана до «музичного світосприймання» найбільш наочно виявився його зв'язок з попередниками-романтиками, бо музика – це, за Гофманом, «найромантичніше з усіх мистецтв, мабуть, можна навіть сказати, єдине справді романтичне, тому що сфера його – безмежне»[6, с.384]. Вбачаючи в музиці найвищий смисл буття, Гофман утверджувався в тому ж романтичному світосприйманні, що й члени ієнського гуртка, але він ніколи б не подолав їхньої відчужено-романтичної позиції, якби залишився замкнутим у створеному ним ідеальному світі – музиці, якби не зіткнув його з чужим йому світом німецького філістера. Саме музичне начало постало в Гофмана не як абстрактно-ідеалістичний витвір, а як виразна антитеза буденному, нищому, утилітарному, корисливому. У «Фантазіях в дусі Калло» стикаються два світи – ілюзорний, або як каже Гофман, «безмежний», світ мрії, світ самозабуття в музиці, – і філістерський, або, знову ж таки за Гофманом, «обмежений», світ бюргерського самовдоволення і міщанського

затишку. Перший з них репрезентують «ентузіасти» на зразок капельмейстера Йоганна Крейслера [40, с.67] .

Образ Крейслера багато в чому автобіографічний. У ньому відбилися численні події особистої долі Гофмана. Та основний ідейно-художній смисл «типу Крейслера» полягає, звичайно, не в автобіографічній його оболонці, а в реалізованих у ньому уявленнях письменника про мистецтво та його місце в тогочасному суспільстві. Несумісність мистецтва з сучасним світом для Гофмана очевидна. Але вони співіснують не як дві самостійні, незалежні одна від одної стихії, а як явища, що, зважаючи на обставини, змушені стикатися. Те велике і благородне, чому служить Крейслер, – музика, – стає для нього, так само, як і для німецького філістера, – предметом купівлі-продажу. Гофман дивиться на трагічну долю свого героя (якого він, за початковим задумом, мав, зрештою, привести до божевілля) як на позаісторичну, одвічну суперечність між ідеальним і реальним, але позиція його зовсім не двозначна: він оцінює світ з погляду свого – хай неясно усвідомленого, абстрагованого, аморфного ідеалу.

При всій самозаглибленості, при всьому своєму рятівному умінні жити в собі, Крейслер живе в реальному, земному, світі, він шукає ідеальне-можливості безперешкодного творчого самовираження – у реальній обстановці, в «пасивному, тваринному світі філістерства, що безглуздо втішається». Тим самим Гофман робить важливий крок на шляху подолання властивої ранньому німецькому романтизмові беззаперечної відчуженості від реального світу. «Гофман зі своїми химерними карикатурами завжди неодмінно тримається земної реальності», – писав Генріх Гейне [15, с.34].

«Фантазії в дусі Калло» не позбавлені певної авторської іронії. Ця ознака, значною мірою притаманна німецькому романтизмові взагалі, найповніше виявиться в наступних творах Гофмана, де вона набуде рис саркастичного глузування з німецького бюргерства.

Ледь намічена в «Крейслеріані», іронія Гофмана значно загострюється в казці «Золотий горнець» (1814) – центральній у циклі «Фантазії в душі Калло».

У казці «Золотий горнець» розказана, здавалося б, банальна історія службових і любовних негараздів простака і невдахи студента Ансельма, що зрештою робить дуже нерозумний із погляду здорового глузду вибір між двома можливими нареченими. Історія ця відбувається в Дрездені – найзвичайнісінькому у часи Гофмана провінційному німецькому містечку, де є міський ринок, набережна – місце вечірніх прогулянок городян, міщанський будинок чиновника Паульмана, контора архіваріуса Ліндгорста.

Словом, Гофман вводить читачів у заурядну побутову атмосферу. Але це тільки на перший погляд. Насправді ж, цей здавалося б рядовий світ, повний чудес, і в ньому відбувається не тільки суперництво наречених, але і напружена боротьба сил добра і зла за душу невдахи нареченого-студента.

Більш ніж сторіччя потому Томас Манн, класик німецької літератури ХХ ст., розповідь у своєму романі «Чарівна гора» (1924) про боротьбу людиноненавистних і гуманних ідей за душу молодого інженера, який щойно зійшов зі студентської лави, Ганса Касторна. Ця боротьба розгорнеться якраз напередодні першої світової війни; Ганс зрозуміє, що з ним ведеться нежартівлива розмова про те, чи бути життю на Землі. «Золотий горнець» Гофмана – хоча і напівжартівлива ігрова річ, але вона несе разом із веселими жартами невеселу правду.

У гофманському Дрездені таємно панують дві протидіючі одна одній сили: князь добрих духів царства Атлантида Саламандр, він же архіваріус Ліндгорст, і люта відьма фрау Рауерін, вона ж Ліза, що була нянькою однієї з наречених Ансельма, Вероніки, а нині ринкова торговка яблуками і піріжками.

Світ Саламандра (Ліндгорста) не тільки контора, де Ансельм служить переписувачем, але і чудесна, жива, рухлива, звучна природа, кращі представниці якої – три золотаво-зелені змійки, дочки князя духів. Тут «у

глибокому сутінку рясних кипарисів білилися мармурові басейни, із яких піднімалися дивні фігури, бризкаючи кришталевими променями, що із плескотом спадали в блискучі чашечки лілій; дивні голоси шуміли і шепотіли у цьому надзвичайному лісі, і звідусіль линули чудесні пахощі» [5, с. 41].

Світ старої Лізи – ринок із його шумом і сварками або ж моторошний будинок, де, ніби в житлі Баби-Яги, кишить усіяка погань, кипить казан, носяться під стелею кажани і стоїть ніби приготовлене для польоту помело.

І Ліндгорст, і стара Ліза можуть змінити образ будь-якої речі і самі можуть чудово перетворюватися, але якщо Ліндгорст – у яскравий куц вогненних лілій, то Ліза – у звичайний буряк.

Ансельм не догодив Лізі, ненавмисно задівши її кошик із яблуками і розсипавши його вміст; яблука стали будувати гримаси, як живі істоти. Коли Ансельм, підійшовши до будинку Ліндгорста, узявся за дверний молоток, той перетворився в обличчя старої і ледве не вкусив студента за руку. Вероніка, почула якось, що Ансельм – здібна молода людина і, мабуть, зробить кар'єру, поклала на нього око і пішла за допомогою до старої Лізи. Та посадила юнака в скляну посудину, а він, зовсім як Гомункулус у «Фаустові» Гетте, силою духу розбив скло, вирвався на волю і кинувся до своєї улюбленої – до дочки Саламандра змійки Серпентини.

Дія розвивається в стилі гри, повної вигадок і несподіванок. Вигадливість розвитку подій передає хаос життя в романтичному розумінні, а з цим поєднується чітка вибудованість системи образів за принципом поляризації, що припускає, проте, переходи персонажів з одного світу в інший.

Забавні пригоди і перетворення героїв наповнені глибоким філософсько-моральним змістом. Ансельм – романтичний герой, традиційна мрійливість якого має в замальовці Гофмана, проте, не тільки піднесена, але і комічну сторону. Гофман дозволяє своєму герою піднятися над землею в мріях, але не дає йому зовсім відірватися від неї. Героя Гофмана турбують не тільки вищі матерії, але і безгріштя; йому хотілося б не тільки впиватися звуками

прекрасної музики, але і пристойно одягтися, щоб не потрапити обличчям в багнюку перед дівчатами. Піднесена мрійливість поєднується в Ансельмі з принижуючою ніяковістю жестів, невинахідливістю в розмові, дурістю інших вчинків, забавною чудернацькістю. Більше того, він навіть не цілком певний у своїй високій любові до Серпентини й іноді готовий полонитися Веронікою [54, с.215].

От чому лютій Лізі вдалось-таки вкласти Ансельма в скляну посудину, крізь прозорі стінки якої він побачив ще ряд таких же посудин із сидячими в них молодими людьми, цілком задоволеними своєю долею. Ансельм потрапив у посудину, тому, що часом бував схожий на них, - проте в ньому є й інше. Він один з усіх вирішується розбити скло і вийти з полону на волю, щоб з'єднатися з чарівною Серпентиною; він один притримується мудрої поради Ліндгорста: «...тільки з боротьби виникає твоє щастя у вищому житті. Ворожі паростки чигають на тебе, і тільки внутрішня сила, із якою ти протистоїш цим нападам і спокусі, може спасти тебе від ганьби і загибелі» [7, с. 97].

Фінал цієї багатозначної казки повний іронії. Вероніка благополучно виходить заміж за реєстратора Геєрбранда, що цілком замінив їй Ансельма, тому що вона звернула свої почуття не на людину, а на те положення, що він може їй дати: із Геєрбрандом здійснилось усе, про що вона мріяла, думаючи про Ансельма. «Вона була пані надвірною радницею, жила в прекрасній квартирі на Замковій вулиці, або на Новому ринку, або на Моріцштрассе; капелюшок новітнього фасону, нова турецька шаль неперевершено личили їй, вона снідала в елегантній білизні біля вікна, віддаючи необхідні розпорядження куховарці... Франти, які проходять мимо, нишком поглядають доверху, і вона явно чує: «Що за божественна жінка надвірна радниця, і як дивовижно личить їй маленький чепчик!» [7, с. 109].

Щодо Ансельма, то одружившись на змійці Серпентині, здавалося, так несхожий на міщаночку Вероніку, він одержує в придане золотий горнець, тобто очевидно, те ж, тільки позолочене міщанське щастя. Світи, здавалося,

внутрішньо контрастні, виявилися схожими, несумісні – якоюсь мірою взаємопроникні. Але не настільки, щоб зрівнятися один з одним. Недарма у фіналі Ліндгорст говорить автору, що позаздрив щастю Ансельма: «Досить, досить, шановний! Не жалійтеся! Хіба самі Ви не були тільки щойно в Атлантиді і хіба не володієте Ви там принаймні достатньою мизою як поетичною власністю Вашого розуму?»[7, с. 114].

Такий Гофман – він поглиблює відкриту ієнцями тему протиріччя між мистецтвом і життям, поезією і прозою, але відразу іронічно осмислює це протиріччя, виявляючи точки дотику між цими явищами. Він кидає іронічне світло на саму романтичну мрію.

1.4. Зміст і проблематика зрілого етапу творчості Е.Т.А. Гофмана

Уже в «Золотому горнці» прозвучала найхарактерніша гофманівська тема – тема знеособленої людської індивідуальності. Для героїні цієї казки Вероніки, котра мріє про багатого чоловіка, не так уже й важливо, хто займе це місце – романтик Ансельм чи бездушний Гербранд. У її уяві вони успішно замінюють один одного і тим самим втрачають те, що, власне, й може становити якусь людську цінність, – втрачають своє обличчя, свою індивідуальність. Маючи двійника, людина фактично не може залишатись сама собою, вона неминуче буде «тим» і «тим» одночасно – принаймні в очах усіх, хто її оточує. Буржуазний світ байдужий до людського «я» – цьому світові потрібні низки людських життів, сфабриковані за якимось одним вигідним йому зразком.

Не випадково цей мотив – мотив двійника – буде не просто варіюватись у дальшій творчості Гофмана, – він увійде в самі основи його життєсприймання, стане невід'ємною ознакою художнього стилю письменника. Характерно, що одразу ж після «Золотого горнця» Гофман створить свій роман «Еліксир диявола» (1815 – 1816), на цій темі, власне, побудований. Так з'являються у Гофмана образи людей-ляльок, автоматів,

механізмів, що живуть і діють за законами, за якими людина жити не змогла б. «Пригода в ніч на святого Сильвестра», «Вибір нареченої», «Автомати», «Лускунчик», «Піщана людина» тощо – в кожній з цих новел-казок посилено «механізується» реальне життя; людина «вміщується» в геометричну схему, людські запити і можливості «регламентовано» нею таки. В одному з останніх творів Гофмана – у «Дивовижних стражданнях одного директора театру» (1819) – наочно виявляються прийоми, до яких у російській літературі так активно і так успішно вдаватиметься Гоголь, – прийоми підміни людського характеру описом якоїсь її речі, вбрання: «синій» і «коричневий» сюртуки виявляються основними в характеристиці людей. В усіх цих новелах-казках – різних за своїм ідейно-художнім задумом і певною мірою за своєю творчою манерою – життя з його різного гатунку дійовими особами навмисне подано, показано, так би мовити, у певній позі, театралізовано, так, що воно набуває певного умовно-видовищного характеру. «Життя, що позбавлене життя», життя, втілене в механічних образах, – це в'їдлива іронія; у Гофмана вона набуває іноді явно трагічного звучання. В усьому цьому – навіть при традиційно-казкових щасливих закінченнях, – немає звичної казкової безтурботності, лагідної розважальності. Це не сміх заради сміху, не дешево зубоскальство. Даючи авторові можливість стати вище від свого об'єкта, така іронія все ж не глушить почуття гострого болю за наругу над людяністю, за зганьблений ідеал. Саме в цьому розумінні Гейне назвав твори Гофмана «криком туги в двадцяти томах» [36, с.25].

Як і більшість, європейських романтиків, Гофман так і не подолав згубної для його творчої свідомості роз'єднаності між мрією і дійсністю. Проте він весь час шукав шляхи до подолання дисгармонії між життям у собі і життям поза собою. Найчастіше – особливо переконливо це було показано на прикладі Йоганна Крейсlera – особа, насамперед особа художника, знаходила гармонію в собі, оскільки вона могла залишатися в собі. Однак пошуки такої гармонії часом велися – знову ж за прикладом більшості

романтиків – і в докапіталістичному минулому. З цього погляду характерна новела Гофмана «Майстер Мартін-бондар та його челядники» (1818). Ненавидячи буржуазний світ – світ шаблонів, світ бездушного механічного виробництва, – Гофман не міг не звернутись і до тих часів, коли, за його уявленням, про виробництво говорили як про мистецтво, коли ремесло не було рівнозначне ремісництву. Гофман так віддав певну данину поширеній в бюргерському романтизмі ідеалізації минулого, хоча ця ідеалізація набула в нього певного сучасного смислу. У деяких новелах він порушив теми ремісника-трудівника, прекрасного і поетичного в його ставленні до життя і до естетики його праці. Життя Мартіна-бондаря збоку уявляється по-різному. Для одних це життя безперспективне і сповнене нестерпної буденності – як, наприклад, для Райнгольда. А для інших – це життя, сповнене поезії; нею перейнято і кохання, і ремесло майстра-бондаря [36, с.25].

У «Майстрі Мартіні» звучить мотив глибокої туги за життєвим укладом, що вже ніколи не повернеться. Та це зовсім не туга за нормою, за взірцем людських стосунків і, тим більше, не заклик до повернення в минуле. Естетична цінність ремесла, тобто такого виробництва, в яке людина вкладала б свою душу, свій талант, мислилась як реалістичне протиставлення механізованому буттю сучасного світу. Йдучи, здавалося б, шляхом, типовим для романтиків, Гофман фактично вибирав напрям, антиромантичний по суті.

Романтик у глибині душі, Гофман у чомусь неминуче долав романтизм і, не зраджуючи, певна річ, свого улюбленого казкового жанру, вносив у нього нову, рідкісну у романтиків, соціальну якість. Написана через кілька років новела Гофмана «Майстер Йоганн Вахт» (1821) успішно продовжила його пошуки в цьому напрямку.

Незадовго до смерті, у 1822 р., Гофман написав два твори, дуже не схожі один на одного, але, незважаючи на це, в однаковій мірі для нього характерні, – «Володар бліх» і «Наріжне вікно».

У першому з них – повісті «Володар бліх» – ми зустрічаємо знайомий нам з багатьох творів Гофмана образ трохи дивакуватого, але, безперечно, з

правом на щастя Перегрінуса Тиса. Він здобуває справжню любов, і в любові знаходить радість і заспокоєння. У «Володарі бліх» легко впізнається невимушений почерк Гофмана-фантаста, Гофмана-казкаря. Сюжетна структура повісті – незвичайна, химерна, зумисне непослідовна [10, с.25].

Ця повість, до речі, добре запам'яталась Чернишевському і послужила йому матеріалом для важливих суспільних висновків. «Ця страшна повість, – писав Чернишевський, – могла скластися тільки в голові людини, яка надивилась на те, що називається у Німеччині Kleinstadtereі, надивилась на життя людей, позбавлених усякої участі в суспільних справах, обмежених тісним колом своїх приватних інтересів, людей, які втратили будь-яку думку про все, що хоч трохи вище копійчаного преферансу...» [34, с.16]

Якщо у «Володарі бліх» Гофман уже міцно утвердився в казковому жанрі і широко розкрив його можливості, то в «Наріжному вікні» у нього виявляються ще не зовсім чіткі тенденції.

Новела «Наріжне вікно» розповідає про мистецтво реального бачення життя, про великий письменницький дар – дар спостережливості. Два персонажі новели – старий, розбитий паралічем письменник і його юний кузен, – спостерігають через наріжне вікно базарний майдан. У своїй уяві письменник домальовує те, що лише в уловлюваних контурах постає перед його поглядом. Він допускає варіанти підказаних йому характерів і колізій, але поштовхом для творчого процесу неодмінно виступає вузький, обмежений рамками наріжного вікна, реальний світ. Художникові відводиться, по суті, пасивна роль: його творчими задумами керують випадкові обставини.

Гофман, як бачимо, обмежений у реалістичному сприйнятті життя. Але він нестримний у своїй фантазії. У кращому разі авторський домисел вміщує в себе реальність, але переважно він протистоїть їй і нею не контролюється.

Своєрідним підсумком творчого шляху Гофмана став його роман «Життєві погляди kota Мурра» (1821–1822). У романі «Життєві погляди Kota Мурра» іронічна двоплановість композиції: записки Kota Мурра,

справжнього кота, відгодованого і догляденного, який належав вченому Абрагаму і тому теж видавав себе за вченого, перемежуються сторінками драматичної біографії композитора Крейслера, які кіт використовує для просушки чорнила. Тому і частини записів кота, і листи з книги про Крейслера щораз починаються й обриваються на півслові. У щоденнику Кота Мурра обірваний запис продовжується потім із того ж місця, на якому обірвався, от у листках з біографії Крейслера – ні: кіт не піклується про їхню послідовність, для просушки чорнила однаково підходить будь-який із листів[36, с.25].

У часи Гофмана, та й взагалі в ХІХ ст., традиційним для роману вважалася хронологічно послідовна розповідь, переважно біографічного типу. «Але про настільки прекрасний хронологічний порядок нічого і мріяти, – іронічно ремствує Гофман, – коли в розпорядженні бідного оповідача є лише повідомлені усно окремими крихтами відомості...» [6, с.436]. Гофман створив принципово новий тип романної композиції, яку він назвав рапсодичною (музичний твір, який відрізняється свободою форми, різноплановістю епізодів і тем), у такій композиції, «всупереч вдаваній відірваності, все ж якась міцна нитка поєднує всі її частини воєдино». Перспективність такої форми повною мірою підтвердилася в літературі ХХ століття [30, с. 13].

Роман Гофмана будується на іронічній паралелі між світом тварин і світом людей. Але якщо тваринний світ, рельєфно змальований в записках Кота Мурра, однозначний у своїй філістерській сутності, то у світі людей існують різкі контрасти. Два плани розповіді через те й то паралельні, то протипоставлені один одному.

Кіт Мурр, що вінчає собою велику гофманівську галерею філістерів, міщан, ситий і задоволений собою. «О, солодка звичка буття!» – повторює він слова героя трагедії Гетте «Егмонт», сказані тим напередодні страти. Мурр не має ні найменшого бажання коли-небудь розставатися з цією звичкою. Він з'їдає голову від оселедця, яку хотів було віднести своїй матері,

кішці Міні, але вимовляє при цьому пишномовну промову: «...як досягнути всю мінливість серця тих, хто живе в нашому тлінному світі? Навіщо не захистила доля груди наші від дикої гри неприборканих пристрастей? Навіщо нас, тоненькі, тростини, що коливаються, згинає вихор життя? То наш невблаганний рок !»[6, с. 459]

Мурр філософствує, пише наукові праці на теми «Думка і чуття, або Кіт і Собака», «Про мишоловки і їхній вплив на мислення і дієздатність котів». Він віддає данину мистецтву, пишучи любовні станси, а також трагедію «Щурячий король Ковдалор». Він заводить знайомство з аристократичним пуделем Понто, який розмірковує про «високу культуру» свого пустоголового пана барона Алквіда фон Віпп. Він вступає в котячий буршеншафт (німецьке слово, що означає студентську корпорацію, співтовариство), членів якого об'єднує подібність переконань, – усі вони віддають перевагу молоку над водою і смаженині над хлібом. Він бере участь у нічних пиятиках котячих буршів, б'ється на дуелі, залицяється до кішечки Місміс, утім, не дуже, дотримуючись її вірності.

Помітна фігура в цьому тваринному світі – пес Ахіллес, що стоїть на стражі закону і ганяється за котами з буршеншафту, що проявляють недозволене «волелюбство».

Фантастичне царство собак і кішок, удавано вчені розмови і звичайні бійки, суперництво і романтичні зітхання – усе це іронічне іносказання про людські пристрасті, розвинуте в стилі реалістичної сатири.

Що ж до держави Зігхартсвейлер, настільки нікчемої, що її кордони легко помітні з вікна княжого замка, а саму державу можна випадково загубити із кишені (але де проте розігруються справжні трагедії), то життя її мешканців Гофман зображує в романтичному руслі[15, с.25] .

Гофман розповідає в цьому романі про трагедію композитора Крейсlera, справжнього ентузіаста, змушеного жити в жалюгідному карликовому князівстві, історія якого подібна історії Керепеса. Раніше у ньому правив князь «вдачі скромної і простої», що утішався тим, «що в його князівстві

всякому жилося привільно»; він мав вроджену прихильність до усього фантастичного і запросив на службу маестро Абрагама, разом із котрим «проробляв деякі магичні операції». Після смерті старого князя право управляти державою перейшло до його сина Іриней, і маестро Абрагам повинен був покинути країну; повернувся він лише «після того злочасного променада, коли князь Іриней втратив свій маєток» (Гофман тут натякає на участь князя в поході проти Наполеона) і завів химерний маєток в Зігхартсвейлері. Майбутнє цього двору – правління недоумкуватого князя Ігнатія, сина Іриней.

Гофман показує неухильне виродження абсолютизму, деградацію дворянства. У Зігхартсвейлері влада фактично належить фаворитці князя спритній вдові Бенцон, що не має аристократичних предків, але яка зуміла одержати титул радниці і взяла у свої руки «нитки лялькової комедії», що розігрував цей двір. Вона вже встигнула набути солодкуватої звички до такого положення, не має наміру з нею розставатися і тому видає свою дочку Юлію за недоумкуватого Ігнатія.

Крейслер втік у Зігхартсвейлер із столиці герцогства, де він займав місце капельмейстера в самого герцога. Його надії на спокійні заняття музикою на цій посаді не збулися – він побачив «вульгарне загравання зі святим мистецтвом, дурість бездушних шарлатанів, недоумкуватих дилетантів» і відчув «огидну нікчемність» свого існування. «Призначте непокірливого композитора капельмейстером або музичним директором, віршотворця – придворним поетом, художника – придворним портретистом, скульптора – придворним скульптором, і незабаром у країні вашій переведуться всі марні фантасти, залишаться лише корисні бюргери відмінного виховання і добрих вдач», – говорить Крейслер із гірким сарказмом [6, с. 494]. Але й у Зігхартсвейлері йому не дають спокою: він змушений вислуховувати «творчі» вказівки князя Іриней, у нього віднімають кохану – прекрасну, поетичну Юлію.

Світла природа Зігхартсвейлера, чудовий спів Юлії, музика самого Крейсера, бесіди з маестро Абрагамом складають виразний контраст до затхлості і жорстокості устоїв двору. Але Крейслер не може втекти від дійсності ні в музику, ні в любов, ні в приятельське спілкування, ні в природу. Він знову біжить – цього разу в монастир, сподіваючись хоч там уникнути мирської тупості і марнославства.

Надії знову обманюють його. Мешканці монастиря, серед яких нерідкі дійсні злочинці, обвинувачують Крейсера в тому, що він зваблює «суєтними хитрощами набожні душі, які відвертаються від божественного і віддаються мирським веселошам у звабливих піснях». За вірність музиці йому загрожують вигнанням. Опинившись у безвиході, Крейслер починає втрачати ясність розуму, повторюючи в цьому долю художника Леонарда Етлінгера, що колись жив при дворі князя Іриней і закохався в його дружину.

Закінчити роботу над цим романом Гофман не встиг, але його головні думки одержали в цьому творі достатньо ясне вираження. «Життєві погляди Кота Мурра» – роман і сатиричний, і ліричний, і філософський; це і так званий роман про художника (у німецькій науці про літературу є такий термін – *Kunstlerroman*), і роман про соціальну дійсність. У ньому показане життя різних соціальних кіл, і в ньому йдуть також дискусії про роль мистецтва і про долю художника, змушеного ставати на службу, щоб прожити, і бігти від служби, щоб зберегти в собі художника. Гофман зобразив безнадійно загниваючий світ феодально-бюргерської Німеччини, але він створив при цьому твір, що змушує вірити в людину, спроможну підніматися на справжні висоти духу і творчості. Сторінки, пронизані дивовижно ясным світлом, сусідують у романі з трагічними, похмурими епізодами, він завершується похмуро, але ця перемога темряви над світлом не здається остаточною.

Роман немовби підводить підсумки всіх основних проблемно-тематичних ліній творчості Гофмана – і проникнення у світ художника, і критики міщанства, і теми музики, і теми природи. Романтична мрія в цьому

романі залишається живою, але більш ясніше, ніж у будь-якому іншому творі письменника, тут показана її несумісність із дійсністю і водночас неможливість подолання соціальних протиріч за допомогою мистецтва і мрії. Художник фізично зломлений дійсністю, але не капітулює перед нею, не поступається головним у своїй душі [10, с.75] .

Гофмана багато що пов'язує з європейським романтизмом в усіх його проявах. Поза романтизмом він незбагнений. Водночас Гофмана можна вважати певною мірою попередником європейського модернізму. Гофманівські містичні інтонації зазвучали в творах французьких декадентів П. Адана, М. Швоба. На новій основі вони відроджувались у таких письменників, як Г. Мейрінк, Ф. Кафка та ін.

Проте спадщина Гофмана справила великий вплив і на визначних європейських реалістів, переважно французьких і англійських. Певний вплив мав Гофман на автора «Шагреневої шкіри» – Бальзака, Гофманом захоплювався Флобер. Діккенс віддав данину гротескно-іронічній стихії Гофмана.

Ремінісценції гофманівських мотивів – певна річ, опосередковані у складному художньому синтезі – можна почути і в гоголівському «Портреті», і в «Двійнику» Достоєвського. Ще в першій половині XIX ст. про Гофмана сказала своє доброзичливе слово російська критика.

Гофман-гуманіст, Гофман-людинолюб, ворог пошлості і бездуховності, великий цінитель прекрасного в людині і людських стосунках, романтик і фантаст, який проголосив нетлінну цінність добра, – увійшов у свідомість поколінь як їх надійний союзник у боротьбі за високі ідеали.

Висновки до 1-го розділу

Німецька література, поряд з англійською, належить до тих європейських літератур, де романтизм виник найраніше і набув найпотужнішого розвитку. Без перебільшення можна стверджувати, що

найвищі здобутки німецької літератури XIX ст. пов'язані передусім з романтизмом, чим вона відрізняється від французької чи англійської.

Основний зміст першого періоду німецького романтизму (1795-1806) – це французька революція, яка викликала великий резонанс у Німеччині, передусім серед бюргерської інтелігенції і яка послужила важливим стимулом до німецької духовної революції, що розгорнулася наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Активним її учасником була тогочасна німецька література. Основні явища німецької романтичної літератури цього періоду – діяльність романтиків ієнського гуртка і творчість Ф. Гельдерліна. Розвивалася вона тоді в найтіснішому зв'язку з філософією, з німецькою філософською революцією. І Фіхте, і Шеллінг один за одним були членами ієнського гуртка.

На другому етапі (1806 –1815) німецький романтизм розвивався вже в іншій суспільно-політичній ситуації і в іншому ідеологічному кліматі, що надавало йому іншого характеру й спрямування. На цей час революція у Франції переростає в імперію, а революційні війни – в наполеонівські, імперіалістичні. Найзначнішим явищем другого періоду німецького романтизму став гейдельберзький гурток романтиків, що склався в 1806–1807 рр. Організаторами й провідними діячами цього гуртка були А. фон Арнім і К. Brentano, примикали до нього відомі вчені-філологи Я. і В. Грімми й поет-лірик Й. фон Ейхендорф. Ще одним визначним явищем німецького романтизму другого періоду була творчість Г. фон Клейста, драматурга й прозаїка, який тримався поза групами й об'єднаннями [36, с.25].

Третій етап німецького романтизму (1815–1830) припадає на період Реставрації в історії Німеччини й всієї Європи і характеризується новими явищами й тенденціями. Його найзначнішим і найхарактернішим явищем є гротескно-фантастичний романтизм Гофмана, який можна назвати третім етапом еволюції романтизму в Німеччині. Примітним явищем цього періоду була й швабська школа романтиків (Л. Уланд, Ю. Кернер, Г. Шваб та ін.). До цього ж періоду відноситься початок творчості Г. Гейне.

Четвертий період німецької романтичної літератури відноситься до 1830–1848 рр. Це пізній її етап, позначений великою кількістю груп і тенденцій різного спрямування, а також розвитком течій, що шукали вже інші шляхи творчості.

Оцінюючи творчість Гофмана з погляду історичної перспективи, ми по праву говоримо про нього як про одну з визначних постатей німецького романтизму. Гофман розкрив усі його багаті можливості, ознаменував позитивний наслідок його шукань і, більше того, в чомусь його подолав, хоч і не вивільнився з-під його впливу до кінця. Складна, багатогранна творчість Гофмана дає яскравий образ його епохи і його народу.

Природа щедро нагородила Гофмана талантом. Він став персоніфікованим синтезом мистецтва: письменник, поет, композитор, живописець, графік, музикальний драматург, критик, оперний і симфонічний диригент, режисер, співак, театральний декоратор, художник. І всюди – новатор.

Великий успіх уже перших літературних творів надихнув Гофмана, і він починає плідно працювати як письменник. В історію літератури Гофман увійшов як автор фантастичних казок й повістей «Золотий горнець», «Лускунчик», «Володар бліх», «Королівська наречена» та ін., романів «Еліксир диявола», оповідання «Майстер Мартін», «Майстер Вахт», «Наріжне вікно», сатиричних шедеврів «Крихітка Цахес» і «Житейська філософія кота Мурра».

На відміну від ієнських романтиків, у творчість Гофмана владно увійшла жива німецька дійсність – ординарна, приземлена, справжній поезії чужа, але справжньому художникові цілком підвладна. Генетично зв'язана з ієнською школою, успадкувавши від неї, зокрема, свою магістральну тему – тему мистецтва та його місця в сучасному світі, – творчість Гофмана-письменника уже в роки свого становлення дістала якісно інший, порівняно з попередніми романтиками, смисл: з позицій мистецтва Гофман почав вершити суд над сучасністю.

Від своїх попередників письменник успадкував почуття контрасту між романтичною мрією і дійсністю і схильність до їх протиставлення. Він сприймав життя як вічну трагедію боротьби поезії і прози, де завжди торжествує проза. Але протиставлення – поезія і проза – у Гофмана не завжди таке чітке, як у його старших сучасників. Хоча йому й властива різка поляризація яскравого світла і чорної п'їтьми, але він небайдужий і до напівтонів.

У творах Гофмана постає реальний, дивовижно точний світ сучасних йому німецьких міст, вулиць, будинків, детально змальований його сучасник, і водночас яскрава казка, що впливає з того першого світу, казка, що руйнує й заперечує його. Письменник дивно поєднує елементи реальності з фантастичною грою авторської уяви. Люди у фантазмагоричному світі Гофмана діляться на дві категорії: щасливих філістерів (бюргери чиновники, комерсанти), задоволених собою і своїм існуванням, яким не властиві духовні поривання у «вищі світи», і на мрійників, «ентузіастів», «справжніх музикантів», які не вміють і не хочуть жити за законами міщанського світу. Гофманові ентузіасти – це переважно люди мистецтва: поети, художники, актори, музиканти. Шукаючи причини невлаштованості та страждання своїх героїв, Гофман знаходить їх не тільки в довколишньому філістерському світі, а й самій «незавершеності» романтичного героя. Досліджуючи його душу, письменник виявляв у ній замість очікуваної гармонії фатальне роздвоєння, замість міцного стержня – мінливий характер. Цим пояснюється двоїстість його персонажів. Як і сам автор, вони наділені здатністю жити у двох світах, у світі реально-побутовому та уявно-фантастичному.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ ПОВІСТІ «КРИХІТКА ЦАХЕС, НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР» В ЗЗСО

2.1. Романтична іронія і сатира у творчості Е.Т.А.Гофмана (на прикладі повісті «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер»)

Європейський романтизм виникав у перехідну епоху, коли старі форми життя та свідомості втрачали свою стійкість.

Ця «людська комедія» ніколи не буває, та й не може бути комедією в чистому вигляді: у ній чутно сміх усіх відтінків – від світлого і святкового до гіркої сміху приречених. Те, що об'єктивно смішне може бути водночас і справжньою трагедією, першими зрозуміли романтики, бо саме життя довело їм це. Оскільки старі цінності втрачали своє значення, а нові ще не утвердилися, і ті та ті здавалися сумнівними. Дедалі частіше світоглядом ставала іронія – вираження скепсису у вигляді комічного.

Така іронія завжди співзвучна комедії «останнього фазису всесвітньо-історичної форми», і саме завдяки їй людство наскільки можна «весело розлучається зі своїм минулим» [40, с. 60].

Чим гостріше протиріччя в суспільстві, тим виразніше прояв у ньому духу іронії. Романтична іронія безпосередньо пов'язана із незадоволеністю художника навколишнім світом; їй властиве «подолання» дійсності сміхом, іронічне приниження останньої. Звичайно, така перемога над реальністю ілюзорна, і цю ілюзорність розуміли самі теоретики та практики романтичної іронії.

Але ця ж іронія, за Ф. Шлегелем, «... нескінченно підносячись над усім обумовленим, включаючи сюди і власне своє мистецтво» [54, с. 50], стверджувала безмежну волю індивіда, а, отже, і абсолютну свободу творчого початку. Проте вихідним моментом для суб'єктивного самовираження залишалося реальне життя. У міру того, як історична

дійсність відкривала все менше перспектив для вільного розвитку особистості, деформовані образи цієї дійсності у творах романтиків стали відображати її страшну, ворожу людині суть, її дисгармонійність. Тому гротеск, фантастика – творче свавілля автора, – обумовлені тією самою концепцією іронії, найчастіше оголюють страшні сторони дійсності. Романтичні гротескні образи, за висловом М. Бахтіна, «лякають» читача, навіть залишаючись в області комічного [40, с. 60]. Тим самим іронія створювала поживний ґрунт для виникнення сатири – форми комічного, що виражає непримиренне ставлення художника до явища, що викривається. Очевидні сатиричні тенденції у творчості таких німецьких письменників, як: Л. Тік, К. Brentano, А. Арнім, А. Шаміссо, Е. Т. А. Гофман, Ст Гауф, Г. Гейне.

«Найяскравішою і характерною фігурою німецького романтизму з'явився Гофман, найбільший гуморист і сатирик, чудовий майстер казки і фантастичної новели». Саме в казці з найбільшою повнотою і яскравістю виявилось характерне для Гофмана взаємодія романтичної іронії та сатири. Особливо показова у цьому плані є «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» (1819).

Головний персонаж цього твору Гофмана наділений «дивним таємничим даром», «в силу якого все чудове, що в його присутності хтось інший подумас, скаже чи зробить, буде приписано йому, та й він у суспільстві гарних, розсудливих і розумних людей буде визнаний красивим, розважливим і розумним і взагалі щоразу буде поважний досконалим у тому роді, з яким прийде в дотик» [53, с. 60]. Ця зав'язка («дивний таємничий дар») керує компонентами казки, визначає та трансформує їх, забезпечуючи інтегрованість її структури. У кінцевому підсумку саме неясність природи цього «чарівного дару» породжує ту особливу форму сатири в казці, де відсутність раціонального пояснення причини конфлікту сусідить з найгострішою критикою суспільного устрою.

Сатиричному осміянню в «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» піддана вся система тогочасної державності: її духовне і матеріальне життя, жалюгідні потуги на реформи з великими претензіями, система чинів, капітул орденів. Могутнім засобом критики сміхом є романтичний гротеск, який певною мірою був «...реакцією на ті елементи класицизму та Просвітництва, які породжували обмеженість та односторонню серйозність цих течій: на вузький розумовий раціоналізм, на державну та формально-логічну авторитарність, на прагнення до готовності, завершеності та однозначності, на дидактизм та утилітаризм просвітителів, на наївний або казенний оптимізм тощо» [40, с. 60].

Гофман визначив жанр «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» як казку. Відомо, яку важливу роль відігравала казка – «канон поезії» (Новаліс) – у творчості романтиків, попередників Гофмана. Можливо, ще більше значення цей жанр набуває у творчості Еге. Т. А. Гофмана. Однак Гофман розвиває жанр, відмовляючись передусім від принципу казкової гармонії. А. Карельський справедливо зазначає, що «чиста казка таки не витримує навантаження цілого світогляду, якщо він розуміє себе всерйоз» [53, с. 115]. У «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» – компроміс «чистоти» казкового жанру і серйозності світогляду: і те, і те на половину.

Тому фантастичні казкові моменти в «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» іронічно принижені, вони втрачають свою самоцінність та відіграють другорядну роль. Власне, перед нами вже не казка, а повість із сильно вираженим ефектом авторської присутності, що для казки не характерно. А якщо точніше, то перед нами повість, що іронічно оглядається на казку, умовно казкова повість, повість, що грає в казку іронічним подразненням їй.

У підзаголовку до «Золотого горнця» сказано: «Казка з нових часів». Це ж можна з повним правом віднести і до всіх інших казок Гофмана – «...у них стільки ж від казки, як від нового часу: казкове виявляється у сфері принесеного цим часом буржуазного буття. І твори його зовсім не

сприймаються як казки – це скоріше до жаху правдиві повісті про сили могутніх і нерозгаданих, які керують людиною та життям» [40, с. 60]. Однобічність казки «знімається» передусім іронічно загостреними натяками на події та явища, які легко впізнають сучасники автора.

Гофман розгортає дію «Крихітки Цахеса» в якійсь умовній, оточеній горами країні, замкнутій у собі, відокремленої від зовнішнього світу.

Однак при цьому місце дії все-таки міцно прив'язане до Німеччини. Про це говорить і сам факт «мікрокнязівства», і німецькі імена більшості героїв; навіть харчові запаси типові для Німеччини: пумпернікель, рейнвейн, лейпцизькі жайворонки і данцигська горілка. Фея Розабельверде фігурує як «фрейлейн» з калькованим німецькою мовою прізвищем – Розенгрюншен. Письменник свідомо підкреслює сучасність того, що відбувається, даючи полемічно загострені прикмети свого часу.

Але при цьому він не забуває і про другий – умовно казковий бік твору, який пов'язаний, перш за все, з образами феї Розабельверде і мага Проспера Альпануса.

Іронічна умовність цих суто функційних образів (Розабельверде створює причину конфлікту, а Проспер Альпанус усуває її) обумовлюється і підкреслюється їх суто літературним походженням.

Фея Розенгрюншен – це переміщена в нові умови героїня - популярного наприкінці XVII – на початку XVIII ст. жанру витонченої штучної казки, жанру галантно-витонченого, що відображає загальну поетику рококо[30, с. 65]. Ці «нові феї» на відміну від фей з народних казок, на думку однієї з авторок таких творів, графині Генрієти де Мюра, «...зайняті лише важливими справами; найменше з них – дати розум тим, у кого його немає, красу – виродкам, красномовство – невігласам, багатство – біднякам, славу – найвідомішим...». Неабиякої частки літературності не позбавлений і маг Проспер Альпанус [56, с. 60].

При цьому в «Крихітці Цахес на прізвисько Цинобер» (як і в інших творах Гофмана) змінюється характер подачі фантастичного у порівнянні з казками старших романтиків.

Якщо в останніх фантастичне обумовлювало іронічний акт, перевершуючи собою природне, реальне, то у Гофмана «...фантастичне перестає сприйматися саме собою, воно, перенесене в людський світ, виглядає як прояв сил, непідвладних ні законам суспільного устрою, ні людині. Фантастичне, яке виражало у романтиків першого покоління «іронію» над реальним світом, обертається у Гофмана якимось спільним знаменником, що врівноважує реальне з ідеальним» [45, с. 60].

Носію цієї фантастичної казковості в «Крихітці Цахесі» доводиться пристосовуватися до реальних життєвих умов Німеччини середини XVIII ст. (приблизно тоді князь Пафнутий насаджував просвітництво) і кінця другого десятиліття XIX століття (до цього часу, мабуть, відноситься основна дія казки): фея Розабельверде стає канонісою притулку для шляхетних дівчат, маг Альпанус – лікарем, який має приватну клініку. Іронія «повідомляє фантастичним мотивам додаткове звучання і розкриває складність письменницького світосприйняття» [40, с. 60].

Традиція іронічного переосмислення та пародіювання чарівної казки в німецькій літературі склалася задовго до Гофмана: її ми можемо побачити у творчості таких письменників, як К. М. Віланд і Ф. М. Клінгер. На часі Гофмана *conte des fées* взагалі переходить з галузі чистої літератури в царину театральної опери-буфф. А. А. Морозов пише: «Феї та чарівники європейської літературної казки весело доживали своє століття на театральних підмостках. Звідси тягнеться нитка до казкової творчості Еге. Т. А. Гофмана, у якому вони здобули нове життя» [54, с. 60].

М. Тальман вже розглядала залежність казок Гофмана від фабульної схеми «Чарівної флейти» Моцарта. Можливо, саме тут лежить основа театральності казок Гофмана, яка пов'язана з романтичною ідеєю синтезу мистецтв.

Театральність казки посилює в ній ефект комічного. Сама по собі вона включає ніби два аспекти. Умовно позначимо їх як «режисерський» та «акторський». Перший визначає загальні принципи побудови сюжетних ситуацій, характер їх подачі, вибір фону, конструювання «сценічного майданчика», формування точки або кута зору на походження.

Другий аспект («акторський») розглядає театральність як «якість поведінки людей (а в художньому творі – персонажів), незмінно присутній у грі акторів на сцені: ефектна і яскрава виразність почуттів і намірів у вимовлянні слів та фізичних рухів (жестів)» [18, с. 66].

Посилення театральності підкреслює умовність того, що відбувається, його специфічну штучність, оголює іронічну позицію автора для того, щоб читач (або глядач) міг правильно налаштуватися саме на той тон, у якому працює автор.

У «Крихітці Цахес на прізвисько Цинобер» ми бачимо, що «Гофман кидає на поле бою цілу машинерію чудес, карколомних перетворень і трюків (згадаймо хоча б сценку викриття Цахеса). У цьому феєрверку чудес чітко відчутний навмисний перебір; Гофман грає в казку, і вся ця поетична піротехніка покликана утворити димову завісу, щоб за нею переконливіше постала перемога добра», обов'язкова в жанрі казки.

З любов'ю, із ретельністю театрального художника, Гофман підбирає та демонструє костюми своїх героїв; характерно, що саме театральний кравець з'являється на сцені в той момент, коли необхідно винайти спосіб закріплення на потворному тільці Цахеса орденської стрічки опереткового ордену. Те саме стосується і всього іншого казкового і неказкового реквізиту «Крихітки Цахес»... У творі Гофман доводить і свою прихильність комедії дель арте: найбільш показова в цьому відношенні сцена викриття Циннобера в будинку Моша Терпіна (гл. VIII), яка вибивається із загального тону попередньої і наступної розповіді вже тим, що розповідається тепер; всім своїм стилем вона відверто нагадує принципи динамічних казок Гоцці.

Однак, щодо частини персонажів «Крихітки Цахеса» можна говорити про театралізацію за принципами опери-буфф і комедії дель арте, то на деяких інших лежить печатка поетики театру маріонеток, що полягає в знімає всяку серйозність іграшковості фігур, жестів і вчинків, перебільшеної до комічного патетики, елементарності у зображенні внутрішнього життя персонажа та її проявів, гротескної умовності тощо. Фріц Мартіні пише: ««Крихітка Цахес» має бути прочитана як танець гротескних, строкатих маріонеток, як прониклива і зла сатира, як гра між дійсністю і мрією» [40, с. 60].

Театр маріонеток – це, так би мовити, театр у квадраті: маріонетка, крім усього іншого, пародіюючи, зображує людей як таких, а не лише певні стосунки між ними.

Прикладом такої маріонетковості героїв може послужити сцена оплакування Циннобера князем і його сімома камергерами: сум їх чисто зовнішній, чого не можуть приховати ні скорботна патетика, ні підкреслено трагічні жести, оскільки перша наскрізь брехлива, а другі – механічні. Сюди ж Гофман вводить пародійні міркування лейб-медика про причини смерті Цинобера.

Фігура Лікаря, що несе нісенітницю, засновану на метафоризації медичних термінів, що вигадує «медичні» неологізми, вживає комічно багатозначні слова типова для європейського лялькового театру. Але Гофман ускладнює ці прийоми, наповнює їх глибоким соціально-критичним змістом. Лейб-медик вважає, що «психічний початок» спричинив смерть Цинобера, бо «...спочатку з'явилися похмурі думки про таємну самопожертву на благо держави через хворобливе носіння ордену тощо; стан ставав дедалі небезпечнішим» [65, с. 60].

Зрозуміло, що така маріонетковість образів князя та його придворних надає казці додаткове сатиричне звучання. За словами Г. А. Корфа, вона «ставиться якраз до наслідків романтичної іронії (зменшується серйозності та посиленого ігрового характеру), властивим всім романтичним творам,

Це судження представляється справедливим, хоча необхідно враховувати і той факт, що «образ світу як театру маріонеток, керованих чиеюсь владною рукою, – стійкий мотив гофманівської творчості, де постійно підкреслюється ляльковий характер життя та людини» [40, с. 60].

Маріонетковість властива і образу Цахеса-Циннобера. Вже своїм зовнішнім виглядом Цахес більше схожий на якусь дивовижну ляльку, страшну потворну іграшку, ніж на людину. Його рухи комічні через їх примітивну механічність, несерйозність. Цахес щось стрибає, то шкутильгає, то він нагадує картезіанського чортика...

Але крихта Цахес – маріонетка. Він сам перебуває під владою «дивного таємничого дару» Розабельверде, який діє із залізним автоматизмом і іноді не на користь виродка: пригадаємо сцену в княжому зоологічному кабінеті, де іноземці, захоплені якоюсь мавпочкою, пропонують Цинноберу солодощі (гл. VII)... Отриманий дар Циннобера відділено від свого носія; Цахес, як і постраждалі від цього «дарунку», – лише об'єкт його сліпої дії.

У літературознавстві стало традицією тлумачити конфлікт та ідею казки, виходячи з образу головного персонажа.

Робилися численні спроби уявити Цахеса «божком грошового звернення», перевертнем, що володіє таємничою силою «тварини магнетизму», «бюрократичним демоном», втіленням власне гофманівських переживань невідповідності зовнішності та суті, буття та успіху тощо.

Однак ці спроби одностороннього, по суті раціоналістичного, тлумачення образу Цахеса і пов'язаних з ним теми та ідеї казки наштовхуються на опір самої природи романтичного гротеску, який у більшості випадків ірраціональний і багатозначний через формуючу його авторську іронію. Хоча водночас вказівки на цілком «земний» характер теми та ідеї «Крихітки Цахеса», безумовно, справедливі.

Суть гофманівського гротеску Г. Крамер влучно визначив як «переведення комічного в ірраціональне за допомогою розриву зв'язку між дією та його причиною.

Одна з особливостей гофманівської сатири в цій казці полягає в тому, що суперечність між видимістю та сутністю великого персонажа виникає та реалізується демоном», втіленням власне гофманівських переживань невідповідності зовнішності та суті, буття та успіху тощо.

Однак ці спроби одностороннього, по суті раціоналістичного, тлумачення образу Цахеса і пов'язаних з ним теми та ідеї казки наштовхуються на опір самої природи романтичного гротеску, який у більшості випадків ірраціональний і багатозначний через формуючу його авторську іронію. Хоча водночас самі вказівки на цілком «земний» характер теми та ідеї «Крихітки Цахеса», безумовно, справедливі.

Сатиричному осміянню Гофман піддає в казці не «пасинка природи» маленького Цахеса, дурного і безпорадного обранця феї, а середовище, що сприяє процвітанню Циннобера, те суспільство, яке може приймати виродка – за красеня, бездарність – за талант тупість – за мудрість, недолюда – за «прикрасу вітчизни».

Однак при цьому Гофман, сатирично і дуже точно показуючи симптоми хвороби століття, ухиляється від раціональних пояснень її причин. У «Крихітці Цахесі» присутні кілька припущень про джерело виникнення цинноберів, кожне з яких все ж таки залишається недоведеною гіпотезою. Це влада грошей, людське божевілля, різноманітні прояви чарівних сил. Так виникає специфічний паралелізм версій, пов'язаний із романтичною іронією. М. Я. Берковський писав: «У суто пізнавальному сенсі іронія означала, що той приватний спосіб освоєння світу, який практикується в даному творі, самим автором визнається неостаточним, але виходи за його межі теж лише суб'єктивні і гіпотетичні» [54, с. 45].

Іронічне ставлення до дійсності наводить письменника до сатири. Потворне князівство Барсануфа представляє всю післянаполеонівську Німеччину, що святкує «тріумф посередності» (Гегель). І сучасна Гофману Німеччина, її суспільно-політичне життя, потрапивши в поле романтичної іронії, піддається дії сил комічного і набуває гротескних рис: вона

деформується, абсолютизується, їй надається «універсальний зміст» (Новаліс) і все ж таки залишається сучасною Німеччиною з її актуальними для кінця другого десятиліття проблемами, багато з яких набувають у казці гостро-сатиричного звучання. Казка з нових часів стикається з явищами дійсності, що вимагають по відношенню до себе однозначної, жорстко визначеної оцінки, властивої сатири. Іронія народжує сатиру, і так сатира виразніше виявляє романтичну іронію.

Іронія дозволяє автору побачити життя як явище багатогранне і багатозначне, намічає тенденції до «об'єктивного» зображення життя.

У творчості Гофмана в порівнянні з творчістю романтиків старшого покоління «... відбувається своєрідний зсув об'єкта іронічного осмислення.

У Гофмана іронічного осмислення піддається і сам піднесений світ поетичної мрії. Під сумнів ставиться не тільки самоцінність суб'єкта, що творить, але і сам піднесений об'єкт» [4, с. 60]. Звичайно, Бальтазар – це ще далеко не поетизуючий юнак-«романтик» з «Королівської нареченої», що втомив своїми жажливими віршами нареченого Анхен, і не чудовий пристосуванець Мурр, але образ Бальтазара готує ґрунт для цих пародійно-сатиричних образів.

Для автора, як і читача, дар феї Розабельверде маленькому уроду – це «...дуже умовна першопричина нісенітниць, що у повісті» [56, с. 60]. Але жанр казки, обраний Гофманом, виправдав це умовне іронічне припущення, оскільки «відображення соціальних процесів у чарівній казці дуже складне.

Бальтазар схожий на головного героя «Золотого горщика» Ансельма; їх поєднує ентузіазм, протистояння буденності, спрямованість до ідеального, але одночасно і відмінного від нього. Для Бальтазара вже немає естетичного виходу в поетичну Атлантику. Дар Проспера Альпануса перетворює його у фіналі повісті на благополучного власника. «Іронія Гофмана тут має подвійну спрямованість. Вона не тільки приземляє фантастику, а й показує прозову банальність блаженної долі, що випала на долю романтичного героя.

Здійснюючись насправді, мрія з неминучістю обертається міщанським щастям.

Насмішка поширюється не тільки на героя, а й на саму казкову фантастику. Тим самим ставиться під сумнів як можливість, а й необхідність втечі від дійсності у світ романтичної мрії» [36, с. 100].

Романтична іронія у творчості Е. Т. А. Гофмана з необхідністю приймала деякі риси сатири, породжувала її, але найчастіше робила романтичну сатиру узагальненою, відносною, непослідовною, оскільки іронія «двояка в собі самій – вона знищує те, чому сама ж дала видимість життя» [36, с. 100].

2.2. Специфіка сюжетно-композиційної побудови твору

«Крихітка Цахес». Письменник сам визначив жанр твору як казку. Однак автор розвиває цей жанр. Це «казка із нових часів». Казкова фантастика стає у ній формою вираження найсучасніших проблем, фантастичні вигадки мають своє реалістичне підґрунтя. Хоча дія тут відбувається у якійсь казковій, оточеній горами країні, ізольованій від довколишнього світу, проте місце подій усе ж твердо прив'язане до Німеччини, про що свідчить і сам факт «мікрокнязівства», і німецькі імена більшості героїв, навіть їжа типова для Німеччини. Гофман свідомо підкреслює сучасність дійства, наголошуючи на прикметах свого часу, одночасно заглядає у майбутнє (Гітлер, Сталін), попереджає про небезпеку.

Структура казки традиційна для Гофмана. Події тут розгортаються у двох планах: реальному і фантастичному – світі, де панує диктатура матеріальних цінностей, і світі, де вищими цінностями визнається дух і природа.

Утіленням світу поетичної мрії в повісті постає казкова країна Джіністан, реальний же світ представляє князівство Барсануфа, в якому й відбувається дія твору. Ці два світи різко протилежні і водночас

взаємопов'язані. Зіткнення нестримної фантазії, строкатого і розкішного, і підкреслено прозаїзованої дійсності викрешує іскри гумору, іронії, а найчастіше гротеску. Гротесковими є у повісті не тільки окремі образи чи ситуації, а й уся німецька дійсність. Окремі ж персонажі живуть одночасно у двох світах. Маг Проспер Альпанус у своїй звиклій іпостасі, яким його бачать філістери та міщани, всього-на-всього лікар, фея Розабельверде, якщо приглянутися пильніше, виявляється матінкою-ігуменею сирітського будинку. Сам Малюк Цахес дуже нагадує казкову рослину аль-рауна. Він схожий також на «роздвоєну редьку», на спині у нього горб, наче гарбуз, а мова його – чи то «нявчання», чи то «злісне гарчання».

Розвиваючи фольклорний мотив про чудодійне волосся, письменник змушує фею Розабельверде наділити маленьку потвору Цахеса таємничою властивістю: все талановите і значне, що робиться і мовиться у його присутності, приписується лише йому.

Три золоті волосинки, власником яких став Цахес, – це символічний образ золота, грошей і їхньої влади над людьми і суспільством.

Завдяки своїй чудесній обдарованості, Цахес робить заморочливу кар'єру. У професорських колах його вважають за найвеличнішого поета. Це і відкриває йому шлях до серця чудової Кандіди. Не менших успіхів досягає він і на суспільній арені. Цахес стає таємним радником, а потім і міністром. Невідомо, яких би ще висот досяг Цахес, коли б не втручання доброго мага Альпануса. За його допомогою Бальтазар вириває на голові Цахеса три чарівні волосинки: ілюзії розсіюються і, на подив його щирих прихильників, він постає перед ними у всій своїй разючій потворності. Ставлення людей, що так несподівано змінилося до нього, людей, які недавно плазували перед ним, здається Цахесу «революцією», «повстанням», «поваленням усіх основ». Рятуючись від глузувань, він кидається в срібний нічний горнець, і, занурившись у «стихію», що містилася в ньому, трагічно гине.

2. 3. Основна тематика та проблематика повісті

«Крихітка Цахес» – твір надзвичайно яскравої сатиричної спрямованості. Тут гостро висміюється уся державна система: духовне і матеріальне життя, нікчемні, зате з великими претензіями, спроби реформ, система чинів, соціальна психологія, породжена самодержавством, убогість обивателів, догматизм університетської науки. Чи слід дивуватися, що не тільки сучасники Гофмана побачили у його творі сатиру на актуальні явища їхнього життя? Не випадково так неприхильно була зустрінута політичними перестраховальниками від літератури поява у нас поеми М.Бажана «Гофманова ніч» (1929).

Гофман сміється над псевдопросвітительською політикою при дворі князя, який впроваджує «освіту» з допомогою цілого арсеналу бюрократичних засобів.

Прислухаючись до порад свого міністра, князь Пафнутій наказує надрукувати великими літерами і прибити на всіх стінах едикт, де було б сказано, що «введено освіту» і що кожен повинен рахуватися з цим. Але такими «заходами» не вичерпується реформаторський запал князя і його міністра: «Перше ніж розпочнемо освіту, себто перше ніж вирубаємо навколишні ліси, зробимо річку судноплавною, розведемо картоплю, полагодимо школи, понасаджуємо тополь і акацій, молодь навчимо співати на два голоси вранішніх та вечірніх пісень, прокладемо дороги й накажемо прищепити віспу, треба буде вигнати з країни всіх людей небезпечних настроїв, що самі не слухаються розуму і інших зводять з глузду своїми витребеньками».

Злісною карикатурою на тих, хто захопив командні пости в науці, безжалісно бюрократизувавши її, постає Мош Терпін, чий «талант» міг розквітнути саме під егідою таких «просвітителів-урядовців».

Простежимо ж за ним, поки він підніметься заманливими сходинками успіху. Основою його вченої репутації стала серія дослідів, які доводять, що

«темрява постає, в основному, в результаті відсутності світла», він дуже швидко отримує посаду «генерал-директора» від «природничих справ». Окрилений удачею, він починає працювати над трактатом, який має довести, що вино іншого смаку, ніж вода, і інакше впливає на людський організм. Діставши доступ до князівських винарень з тим, щоб «глибше дослідити матеріал», він «уже вивчив цілих шестеро відер старого рейнського», «кількадесят пляшок шампанського і тепер узявся досліджувати бочки аліканте».

Перед нами не тільки тупість псевдопросвітницького абсолютизму, але його відверто антинародний характер. Породжений системою і користуючись її благами, Мош Терпін і сам вірно їй служить, як, наприклад, у випадку з градом, захищаючи князівську казну на шкоду орендаторам: «Він мав би справді райське життя, якби не мусив виїжджати раптово на село, коли виб'є градом поля, і з'ясовувати князівським орендарям, чому йде град, щоб ті бісові діти хоч трохи вхопили науки і в майбутньому стереглись такого лиха й не сміли щоразу з такої причини вимагати пільг за оренду, бо самі винні»[4, с. 177].

Не забуває Гофман і діяльності урядовців. Згадаймо хоча б історію прикріплення ордена Зеленоплямистого Тигра до потворного тулуба Циннобера. Зібралася ціла орденська рада, в якій взяли участь «два філософи, а також один природознавець», закінчилась вона тим, що одному дотепному театральному кравцеві вдалося вивести уряд із скрутного становища. Він придумав найчудовіший спосіб вирішення проблеми: «На груди й на спину пришити певну кількість гудзиків і застібати на них стрічку. Князь був захоплений і схвалив постанову орденської ради: запровадити кілька ступенів ордена Зеленоплямистого Тигра, залежно від кількості гудзиків, з якими будуть його давати. Наприклад, орден Зеленоплямистого Тигра з двома гудзиками, з трьома гудзиками тощо. Міністр Циннобер отримав особливу нагороду, якої ніхто інший не міг домогтися: орден з двадцятьма

діамантовими гудзиками, бо саме двадцять гудзиків і треба було до його чудернацької фігури». (Пригадаймо зіркову манію недавніх часів у нас).

Було б, проте, великою помилкою думати, що Гофман виступає проти ідей Просвітництва. Картаючи загальну бюрократизацію країни, він висміює міщанський практицизм. А оскільки, за Гофманом, носієм справжньої людяності є поезія, художня творчість, то він прагне показати ворожість фальшивого просвітительства для людини. Тому такими комічними постають у творі «мудрі просвітителі», які «негайно і беззастережно» намагаються перетворити «крилатих коней поезії» на корисну тяглову силу.

Але і цим не обмежується «реформаторська» діяльність «просвітителів». Вони наказують відправити голубів, лебедів та інших представників пташиного світу, що символізують собою «поетичне начало», на князівську кухню. «А крилатим коням ми обріжемо крила, поставимо на годівлю в стайні, які запровадимо разом з освітою, і спробуємо таким чином одомашнити їх і перетворити на корисних тварин» [4, с.193]. Що ж до фей, то вони, якщо тільки не забажають «узяти шлюб, як усі пристойні люди, то зможуть десь під суворим наглядом робити якусь корисну роботу – плести на армію шкарпетки під час війни абощо» [4, с.193]. Висновок напрошується один: міщанський практицизм несе загибель творчим натурам, автоматизує життя, витісняючи з нього людський зміст.

Його ж «просвітителі» втілюють у собі найгірші риси філістерства: голий практицизм, педантичний формалізм, що витісняють чисті людські поривання і світлі мрії.

Головна думка казки втілена у феномені Цахеса. Суть його в тім, що деякі люди можуть привласнювати чужу працю, таланти, заслуги та ще й здаватися не тими, ким вони є насправді.

Де ж беруться цахеси і їм подібні, що їх породжує і підтримує, чи мають вони майбутнє? У казці «Малюк Цахес» діють чарівні сили: від когось відчувається краса, від когось – талант і мудрість і миттєво передаються Цахесу. А публіка завжди захоплено аплодує. Автор показує засліплене суспільство,

що втратило ціннісні орієнтири. Воно не тільки приймає, а ще й у якомусь патологічному самозабутті творить собі кумира.

Гофман вдається до фантастичного експерименту: як поведе себе натовп по відношенню до кумира ним же створеного? У казці божевільний стан натовпу має декілька стадій: спочатку радість і захоплення, потім обожнювання, нарешті смертельний страх перед своїм тираном.

Сам Цахес зовсім не активний. Усе відбувається само, під впливом дії чогось непізнаного, але явно несправедливого закону людського суспільства. Цахес тільки радо приймає те, що саме пливе йому до рук. Провина ж його, за словами Розабельверде, в тому, що в душі його не прокинувся внутрішній голос, який сказав би: «Ти не той, за кого тебе приймають, але постарайся зрівнятися з тими, на чиїх крилах ти, неміцний, безкрилий, летиш вгору» [4, с.219].

Гофман висміює не стільки «пасинка природи» – маленького Цахеса, нікчемного і безпомічного обранця феї, як середовище, що сприяє процвітанню Циннобера, те суспільство, яке схильне бачити у виродку – красеня, у бездарності – талант, в абсолютній тупості – мудрість, у недолюдку – «окрасу суспільства». Цахеси народжуються, цахеси живуть і процвітають, ніби говорить Гофман своєю казкою, лише завдяки нікчемності, вульгарності середовища, що їх породило. І вже не дивує те, що в такій країні знецінюються таланти, знання, моральні якості, навіть любов. Але сам автор, дуже точно показавши симптоми хвороби суспільства, не дає прямолінійних, раціональних пояснень її причини, а тим більше її лікування. У «Малюку Цахесі» присутні декілька припущень про джерела виникнення цинноберів. Це – влада грошей, людське божевілля, різні прояви чарівних сил. Кожне з них залишається недоказаною гіпотезою.

Чи безмежною є влада золота і бюрократичного апарату в світі? Одна із особливостей Гофманової казки в тому, що в ній іронічно представлений навіть світ поетичної мрії, втілений в образі Бальтазара – антипода Цахеса. Герой належить до когорти романтичних художників-ентузіастів, йому

властиве поетичне світосприйняття, уміння бачити те, що недоступно звичайним людям. Однак оповідач відділяє себе від нього: порівнявши мову автора і мову його героя, ми побачимо, що в останній романтичний стиль набуває пародійного звучання. Романтичність Бальтазара явно перебільшена письменником. Як і належить романтичному героєві, він натура творча, протистоїть світові філістерської буденності, але врешті його романтична мрія стає міщанським щастям. Реальний світ, хоча й утілений у буфонадно-гротескні образи, явно відтіснив казковий Джиністан. У винагороду за всі страждання Бальтазар отримує від Проспера Альпануса город, де росте «найкраща капуста», кухню, де «з горнців ніколи нічого не збігає і жодна страва не пригорає», дім, в якому не б'ється ні фарфор, ні скло, не вимащуються килими та покриття на стільцях... Ставиться під сумнів не тільки можливість, а й необхідність втечі від дійсності у світ романтичної ідилії.

Казка, як цього вимагає жанр, має світлий кінець. Бальтазар одружується з коханою Кандідою. Молоде подружжя оселяється в чудовому сільському будиночку Проспера Альпануса. Але таке можливе лише у казці. У реальному житті управляють цахеси, і нікому вирвати ті три золоті волосини. Тільки деякі бальтазари бачать тут правду – та й ті тільки тому, що в них викрали наречену. Правда, у казці з'являється добрий Проспер Альпанус, але в житті таких чаклунів немає, і циннобери одружуються з прекрасними кандідами, вони при владі, доля ж ентузіастів – вигнання, приручення, а то й в'язниця. Прогрес сумнівний. Романтичне щастя, за Гофманом, – тільки казка, фікція, поетична фантазія.

2.4. Конспекти уроків вивчення повісті «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» в закладах загальної середньої освіти

Творчість Е.Т.А. Гофмана і, зокрема, його повість «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» вивчається у 10-му класі. Система уроків з вивчення творчості письменника може бути такою.

Урок 1. «Незмінний світ, зітканий з туману й ілюзій...»

Тема. Романтизм у європейській літературі. Ернст Теодор Амадей Гофман (1776 –1822) – німецький письменник, композитор, художник-декоратор.

А уява ж була його життєвою стихією, його реальним світам, полем діяльності його думки...

Жорж Санд

Мета : підготувати учнів до сприйняття творів письменників-романтиків; викликати захоплення німецьким письменником Е.Т.А.Гофманом як особистістю.

Тип уроку: урок засвоєння історико-літературного матеріалу, підготовки до сприйняття художнього твору.

Зміст роботи.

— Прослуховування фрагмента з будь-якого твору композиторів-романтиків: Ф. Шопена, Ф.Шуберта, Г.Берліоза, Ф.Ліста. Оголошення теми уроку.

— Слово творчої групи з елементами співбесіди.

— *Які уявлення викликає у вас слово «романтизм»?*

(Роман – романс – романтика).

У XVIII ст. романтичним називали усе незвичайне, фантастичне, дивне, таке, що трапляється лише у книжках, а не в житті.

— Робота над схемою.

Історія

1789-1794 – Французька буржуазна революція (зруйнування королівської в'язниці Бастилії, ухвалення «Декларації прав Людини та Громадянина», громадянська війна, голод, жорстокий терор);

1799 – 1815 – доба наполеонівських війн (здійснення Наполеоном державного перевороту, проголошення себе імператором).

Романтизм

(80 - 90-і рр. XVIII ст. – 30-40-і рр. XIX ст.)

Романтизм виник тоді, коли Європа пережила велике духовне потрясіння і глибоке розчарування у зв'язку з цими подіями.

– розчарування, песимістичне й трагічне розуміння світу, життя;

– звернення до жанру лицарського роману та доби Середньовіччя (фантастичність, зображення високого, ідеального кохання, добрі та злі чарівники, казкові пейзажі);

– утвердження духовної самотності і неповторності кожної окремої людини.

Відкриття

– розуміння краси народного мистецтва — казок, пісень, легенд та переказів;

– зв'язок романтичної літератури з музикою, живописом;

– створення новітніх жанрів роману, поеми, ліричної поезії.

Митці

Література

Джордж Байрон, Персі Біші Шеллі, Вальтер Скотт, Ернст Теодор, Амадей Гофман, Генріх Гейне, Адам Міцкевич.

Образотворче мистецтво

Ежен Делакруа.

Музика

Гектор Берліоз, Джузеппе Верді, Ріхард Вагнер, Роберт Шуман, Ференц Ліст, Франц Шуберт, Фрідріх Шопен.

Слово вчителя.

Літературу доби романтизму можна порівняти із великим оркестром, що виконує прекрасну, натхненну, трагічну музику, і кожен з митців-романтиків представляє свою мелодію.

В одному з листів Ернст Гофман писав: «...у кареті мені сниться лише музика, уві сні я створюю симфонії, опери, пісні, меси... сон дає можливість почути все одразу ж, та ще й у виконанні прекрасного оркестру».

Стефан Цвейг про митця: «Е.Т.А.Гофман завжди був розбитим інструментом, чудовим інструментом з маленькою тріщинкою. За характером своїм – людина діонісійської веселості, що аж вихлюпується через вінця, сяючої, п'янкої вроди, розуму, зразковий художник, він завчасно розбив собі серце об твердиню буденщини».

Музика і театр – головні захоплення юності. Гофман змінює своє третє ім'я Вільгельм на Амадей на честь обожнюваного ним Моцарта. У 1807 – 1813 роках працював як диригент, композитор і декоратор у театрах Берліна, Бамберга, Лейпцига, Дрездена. Перші художні твори Гофмана присвячені музичній тематиці. Музиканти, артисти, поети – його улюблені персонажі (новели «Кавалер Глюк», «Музичні страждання Йоганна Крейслера, капельмейстера»). Гофман – автор першої німецької романтичної опери «Ундіна», опери «Аврора», симфоній, хорів, камерних творів.

Поетичні образи Гофмана були втілені у творчості Р.Шумана («Крейслеріана»), Р.Вагнера («Летючий голландець»), А.Адана («Жізель») та ін.

«Музика є таємною мовою того далекого царства духів, дивовижні звуки якого, знаходячи відгук у нашій душі, пробуджують її та поривають до цікавішого життя», – стверджував Гофман.

Гофман був також прекрасним художником-декоратором й карикатуристом. Своїми гравюрами він оздоблював видання власних творів.

На літературний шлях став досить пізно, у 34 роки. Герої найвідоміших творів Гофмана («Кавалер Глюк», «Крихітка Цахес», «Життєва філософія kota Мурра») – генії, ентузіасти, творчі особистості, які намагаються зберегти красу душі, їм допомагають добрі чарівники».

Вчитель знайомить учнів з сюжетами найвідоміших творів Гофмана.

Домашнє завдання. Підготувати повідомлення про життя й творчість Гофмана. Прочитати 1, 2 розділи казки «Крихітка Цахес».

Урок 2. Гра в казку

Тема. Фантастика та реальність у повісті-казці Е.Т.А.Гофмана «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер».

... Гофман зі своїми химерними карикатурами завжди неодмінно дотримується земної реальності.

Г. Гейне

Мета: підвести до розуміння ідейної сутності повісті, зображення подій у двох планах; визначити ідейно-художню роль використання автором фантастики; вчити вдумливому читанню й розумінню прочитаного; розвивати аналітичне мислення учнів, уміння оцінювати героїв за їхніми вчинками; виховувати повагу до митця та його унікальної твору.

Тип уроку: урок поглибленої роботи над текстом.

Зміст роботи.

Актуалізація набутих знань про особливості доби романтизму та особистість Е.Т.А.Гофмана.

Індивідуальність письменника видавалась як сучасникаї Гофмана, так і пізнішим дослідникам його творчості складною і суперечливою. Під час ознайомлення з Гофмановим листами і щоденниками, зі спогадами його друзів перед нами постають ніби «два» Гофмани, між якими, на перший погляд, неможливо встановити якийсь зв'язок. З одного боку, мрійник, ентузіаст, який поривається за межі банальної дійсності, знемагаючи в оковах філістерської буденщини. З другого – прозаїчний чоловік з тонкими, іронічно

стисненими устами, з швидкою, уривчастою і трохи сухуватою мовою, з незвично рухливим обличчям.

Розповідає друг Гофмана Юліус Хітциг: «Якось осіннім ранком він прийшов до видавця і, перебуваючи, під впливом пережитого, розповів: проходячи повз Жандармський базар, він побачив, як гарненька маленька дівчинка з бідноти підійшла до крамниці з усіляким дріб'язком і попросила хазяйку продати їй трохи фруктів. Хазяйка грубо вимагала, щоб дівчинка показала, скільки у неї грошей. Коли та показала їй свої три гроша, то вони були відкинуті у бік з криком, що за них ніхто нічого не дасть. Гірко засмучена, мала відійшла. «Тоді, – продовжував Гофман, – я підійшов до старої й дав їй монету в чотири гроша. Вона швидко покликала дівчинку й насипала їй у фартух добірних сливок. Ви уявити собі не можете цієї миттєвої зміни великого відчаю на велику радість. До сих пір історія зрозуміла усім, хто дарував хоч колись від усього серця. Але тут, – продовжував він свою розповідь, – по дорозі до вас мене почала гризти думка, якої я не можу позбутися: а раптом від цих слив дитина захворіє на дизентерію й радість, яку я їй дав, стане причиною її смерті?»».

Слово вчителя з елементами бесіди.

Читаючи казку, ви, мабуть, запитували себе, як письменнику вдалося вигадати своїх героїв, чому він обрав саме жанр казки?

Матеріалом для творів Гофмана були або його власні фантазії, або випадки з реального життя. Ось як Юліус Едуард Хітциг, лікар письменника, згадує про народження «Крихітки Цахеса»: «Весною... він тяжко захворів на живіт; хвороба супроводжувалася ще й нападами подагри. Я відвідував його щодня і не раз чув, як ним оволодівали фантазії, народжуючи нові образи. Одного разу я прийшов після полудня, і Гофман, у якого був сильний напад лихоманки, простягнув гарячу руку і почав швидко говорити короткими фразами: «Уявіть собі тільки, що за думки лізуть мені до голови, бридкий, пришелепуватий виродок робить усе навпаки, а якщо стається щось особливе, незвичайне, то всі прославляють його як автора, і так завжди. Або,

наприклад, інший, у котрого є сюртук: тільки він його одягне, як рукава стають надто короткими, а поли надміру довгими. Ось видужаю й неодмінно напишу казку про цих двох малих». Мені та думка видалася цікавою, й тільки-но Гофман одужав, маленький Цахес вже був готовий, він працював над ним не більше двох тижнів». Сам Гофман називав свій твір «фантастичною п'єсою» і сам намалював його портрет, стверджуючи, що ніхто, крім нього, не знає Цахеса в обличчя.

Гофман визначив жанр «Крихітки Цахеса» як казку. Проте у своєму творі він відступив від принципу казкової гармонії. Перед нами не казка, а повість з добре відчутною присутністю автора. *Чи згодні ви з цією думкою? Спростуйте або доведіть її.*

Справді, дія у творі розгортається у двох планах: реальному і фантастичному.

Наприклад, розповідаючи про жителів якоїсь умовної, оточеної горами країни, відмежованої від зовнішнього світу, автор все ж дає нам зрозуміти, що місце дії пов'язано з Німеччиною: німецькі імена деяких героїв, назви страв (пумперникель, рейвейн, лейпцигські жайворонки, данцигська горілка). Маг Проспер Альпанус водночас і медик, який має приватну практику, фея Розабельверде, якщо придивитись пильніше, виявляється матінкою-ігуменею сирітського будинку.

У Гофмана, на що вказують критики, «...фантастичне не сприймається саме по собі, воно, перенесене до людського світу, виглядає як прояв сил, що не піддаються ні законам суспільного ладу, ані людині. Фантастичне, що виражало у романтиків першої генерації «іронію» над реальним світом, стає загальним знаменником, що врівноважує реальне з ідеальним».

Носіям цієї фантастичної казковості у «Крихітці Цахесі» доводиться пристосуватися до реальних життєвих умов Німеччини середини XVIII ст. (князь Пафнутій насаджує просвітництво, фея Розабельверде стає канонісою притулку для благородних дівчат, маг Альпанус – приватним доктором).

Гофман грається у казку, щоб переконливіше постала перед читачем перемога добра.

– Обговорення 1 та 2 розділів повісті-казки.

– *З якими героями знайомить нас автор на початку твору?*

– *Що б ви віднесли до фантастичного або реального світу?*

(Бідна селянка, бридкий виродок – опис зовнішності, панна фон Рожа-Гожа – зовнішність, уміння).

– *Що можна сказати про устрій зображуваної країни? Якою побачив країну «всесвітньо відомий учений Птоломеус Філадельфус»? (Зачитати опис студентського свята).*

– *Якими ви уявляєте людей, котрі населяють цю країну (їхні заняття, ставлення до інших)?*

– Складання таблиці «Реальне й фантастичне у творі».

– Читання 3 – 4 розділу твору.

– *Що вбачає незвичайного, чудернацького у «лускунчику», «курдуслі» Бальтазар?*

– *Як інші герої ставляться до Цинобера?*

– *Хто з героїв казки страждає через «малого виродка»? (Читати епізоди зустрічі Бальтазара з відомим скрипалем віртуозом Вінченцою Сбіокою, референдарієм Пульхером).*

– *Чи випадковою була зустріч у лісі Бальтазара і Пульхера з дивним чоловіком у незвичайній кареті? (Читати кінець 4 розділу).*

– *Скільки часу тривали описані у цих розділах події? (На початку повісті Циноберу «півтретя року», у 2 розділі він називає себе студіозусом).*

– Словникова робота.

Філістери чи *філістимляни* – біблійний народ, що його Самсон вибив осячюю шкурою. У переносному значенні – міщанин, обмежена людина.

Цинобра (кіновар) – мінерал або фарба яскраво-червоного кольору. Від цього слова походить прізвисько Цахеса.

Домашнє завдання. Читати 5–8 розділи казки. Скласти план історії кар'єрного злету Цахеса.

Урок 3. «Намагайся зрівнятися з людиною, на чііх крилах... підносишся!»

Тема. Фантастична історія злету й падіння Цахеса.

Мета. Визначити ідейно-художню роль сюжету, вчинків і портрета героя; вчити учнів характеризувати персонажів твору; розвивати уміння давати повну відповідь на запитання з цитуванням; виховувати почуття справедливості, чесність, формувати розуміння істинної сутності краси людини, її морального життя.

Тип уроку: урок поглибленої роботи над текстом художнього твору

Зміст роботи.

— Повторення вивченого. Завдання на перевірку знання твору.

Визначте героя за описом зовнішності.

1. «Химерно скручений цурпалок дерева... потворний курдупель якихось дві п'яді на зріст». (*Цинобер*).
2. «...гарний хлопець, веселий і на вигляд, і на вдачу». (*Фабіан, товариш Бальтазара*).
3. «Голова .. запала між плечима, на спині виріс горб, як гарбуз, а одразу ж від грудей звисали тонкі, немов ліщинові палички, ноги, тож весь він був схожий на роздвоєну редьку». (*Цинобер*).
4. «Гарненький трирічний хлопчина в золотих кучерях». (*Синок пастиря*).
5. Вона «була статечного вигляду, шляхетної, величної постави...», «її обличчя, хоч його й можна було назвати бездоганно прегарним, справляло іноді якесь дивне, майже моторошне враження». (*Панна фон Рожжа-Гожжа*).
6. «...голова ховалася між високими плечима, а великий горб на спині та на грудях, довгі павучі ніжки надавали йому вигляду настрошеного на виделку яблука, на якому вирізано чудернацьку пику». (*Цинобер*).

7. «...струнка, висока на зріст, легка в рухах, сама лагідність і грація, особливо у веселому товаристві, а за всіма тими принадами вже не дуже й помічалось, що руки та ноги в неї могли б бути трохи й меншенькі». (*Кандида*).

8. «Стрункий юнак років двадцяти трьох або чотирьох, із темних блискучих очей якого промовляє жвавий і ясний розум». (*Бальтазар*).

9. «Його сурдут із чорного тонкого сукна, облямованого оксамитом, був пошитий майже на давньонімецький зразок; до сурдута дуже личив вишуканий, білий, як сніг, мереживний комірець, а також оксамитовий берет, що покривав гарного темно-каштанового чуба». (*Бальтазар*).

10. «...вродлива, як намальована, з променистими очима, що аж серце пронизували, з пухкими рожевими губками». (*Кандида, кохана Бальтазара*).

11. «...чоловік, майже по-китайському зодягнений, тільки на голові в нього був берет із гарним плюмажем». (*Маг Проспер Альпанус*).

– **Оголошення теми уроку. Бесіда.**

– *Чи часто вродлива зовнішність гармонує із внутрішньою сутністю людини?*

– *Пригадайте прислів'я, що вказують на невідповідність зовнішності та морального, духовного складу людини? (По одязі стрічають, а по уму проводжають).*

– *Як Цахес просувається службовими сходами? (Читати лист рефендарія Пульхера до Бальтазара. Розділ 7).*

(Студент, таємний експедитор в міністерстві іноземних справ, таємний радник, міністр).

– *Хто і чому допомагає Циноберу зробити кар'єру? (Фея: «Бідний Цахесе! Пасинку природи! Я бажала тобі добра! Можливо, я помилялася, думаючи, що зовнішній прекрасний хист, яким я тебе обдарувала, пройме благотворним променем твою душу і збудить внутрішній голос, що скаже тобі: «Ти не той, за кого тебе вважають, тож намагайся зрівнятися з людиною, на чийх крилах ти, безкрила каліко, підносишся!» Але ніякий*

внутрішній голос не прокинувся. Твій зашкарублий, мертвий дух не зміг підвестись, ти не позбувся своєї дурості, брутальності, невихованості»).

– *Чи впливають блискучі успіхи Цахеса на його внутрішній світ?*

– *Зважаючи на приклад інших героїв повісті, сформулюйте твердження про те, що саме може зробити людину красивою?*

– Зачитування висловлювань відомих людей.

– Віктор Гюго: «Жодна зовнішня привабливість не може бути повною, якщо вона не оживлена внутрішньою красою».

– Мігель Сервантес: «Краса має силу і дар вносити мир у серця».

– Фенімор Купер: «Багато є людей з гарною зовнішністю, котрим, однак, нічим похвалитися усередині».

– *Хто допомагає Бальтазару дізнатися про таємницю Цинобера?*

(Читати розповідь Проспера Альпануса. Розділ 7).

– *Яку повісті показано конфлікт між творчою особистістю і філістерським оточенням?*

(Сон, у якому перебувають обивателі, не стосується очей улюбленого Гофманом «ентузіаста» Бальтазара).

– *Чому саме Бальтазару вдається уникнути чарівного впливу волосків Цинобера?*

(Проспер Альпанус: «...люблю юнаків, які...в чистому серці своєму носять тугу й кохання і в грудях яких звучать акорди, що лунали і далекій країні, сповненій божественних див..», «...ти справді розумієш дивовижні голоси природи. Бо в твоїй власній душі здійснюється божественний звук, що його зроджує чудова гармонія найпотаємніших глибин природи. Ти граєш на фортепіано, о поете, тож знаєш, що на кожний звук відгукуються споріднені йому звуки...»).

Висновки.

Повість-казка Гофмана «Крихітка Цахес» містить філософське бачення автором сенсу життя людини. Для письменника-романтика духовність була невіддільна від людської сутності взагалі.

Казкова історія злету й падіння Цинобера – це застереження тим, хто прагне лише службового й матеріального благополуччя. Головне в людині – її духовний світ, природні здібності, які обов'язково приводять людину до щастя.

Домашнє завдання. Прочитати повість-казку до кінця. Виписати цитати з сатиричним зображенням героїв твору.

Висновки до 2-го розділу

Найдовершенішим художнім творінням Гофмана вважається казково-фантастична повість «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер». У цьому творі, написаному наприкінці творчого шляху Гофмана, в 1819 р., знайшли свої довершене вираження усі відкриті ним у попередні роки поетичні теми. Тут і одвічний гофманівський мотив протиставлення двох світів – романтичного і буденного, ілюзорного й реального; тут і критика людських стосунків у реальному, буденному світі – стосунків, основаних на брехні і лицемірстві, двоєдушності і зажерливості; тут і боротьба добрих та злих начал у людському суспільстві як прояв таємничих діянь надземних сил; тут і заперечення раціонально-механічного ставлення до людини, до життя, до природи – тут, нарешті, розвиток тих-таки поетичних принципів оповідання-казки, які в загальних своїх контурах визначились уже в «Золотому горнці». Але кожен з цих мотивів у «Крихітці Цахес» не просто ще раз повторюється, а зазнає більш поглибленої, чіткої і вмотивованої інтерпретації.

«Крихіткою Цахесом» Гофман успішно продовжив улюблену тему багатьох своїх попередників, письменників XVI, XVII, XVIII ст., – критику німецького філістера-обивателя. Але ніхто до Гофмана не надав цій темі тієї соціальної значущості, не піднявся до того нищівного сарказму, яким перейнятий «Крихітка Цахес». Соціальні акценти розставлені тут набагато виразніше. Світ німецького філістера – як убогого, так і можновладного, – окреслюється в гостріших, ніж у попередників, непривабливо-негативних тонах. І сама казкова форма з усіма її неодмінними елементами, аж до

традиційної щасливої кінцівки, виявляє свій далеко не казковий смисл, сприймається як умовно-фантастичний, антураж, що служить зовсім не фантастичним завданням.

Як і в багатьох інших творах Гофмана, в «Крихітці Цахесі» протиставлено два нефантастичні світогляди.

Головна думка казки втілена у феномені Цахеса. Суть його в тім, що деякі люди можуть привласнювати чужу працю, таланти, заслуги та ще й здаватися не тими, ким вони є насправді. Автор показує засліплене суспільство, що втратило ціннісні орієнтири. Воно не тільки приймає, а ще й у якомусь патологічному самозабутті творить собі кумира. Цахеси народжуються, цахеси живуть і процвітають, ніби говорить Гофман своєю казкою, лише завдяки нікчемності, вульгарності середовища, що їх породило.

У цілому можна стверджувати, що Гофман, як ніхто інший, демонструє своєю творчістю багатогранність можливостей романтизму. І він же, подібно Клейсту, переглядає основні ідеї романтизму і піднімається над ними, відкриваючи нові обрії в німецькій літературі його часу.

Твір «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» вивчається в 10-му класі. Враховуючи складність побудови твору Гофмана, його філософську і символічну основу, уроки доцільно побудувати у формі лекції вчителя, яка, крім власне його слова, буде вбирати також до себе коментоване читання з елементами бесіди, переказ окремих епізодів твору, бесіду з елементами диспуту, питання, що допоможуть учням глибше і повніше збагнути зміст твору Гофмана.

ВИСНОВКИ

Німецька література, поряд з англійською, належить до тих європейських літератур, де романтизм склався найраніше і набув найпотужнішого розвитку. Без перебільшення можна стверджувати, що найвищі здобутки німецької літератури XIX ст. пов'язані передусім з романтизмом, чим вона відрізняється від французької чи англійської, в яких не менш значні досягнення пов'язані з реалізмом.

Основний зміст першого періоду німецького романтизму (1795-1806) – це французька революція, яка викликала великий резонанс у Німеччині, передусім серед бюргерської інтелігенції і яка послужила важливим стимулом до німецької духовної революції, що розгорнулася наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Активним її учасником була тогочасна німецька література. Основні явища німецької романтичної літератури цього періоду – діяльність романтиків ієнського гуртка і творчість Ф. Гельдерліна. Розвивалася вона тоді в найтіснішому зв'язку з філософією, з німецькою філософською революцією. І Фіхте, і Шеллінг один за одним були членами ієнського гуртка.

На другому етапі (1806–1815) німецький романтизм розвивався вже в іншій суспільно-політичній ситуації і в іншому ідеологічному кліматі, що надавало йому іншого характеру й спрямування. На цей час революція у Франції переростає в імперію, а революційні війни – в наполеонівські, імперіалістичні. Найзначнішим явищем другого періоду німецького романтизму став гейдельберзький гурток романтиків, що склався в 1806-1807 рр. Організаторами й провідними діячами цього гуртка були А. фон Арнім і К. Brentano, примикали до нього відомі вчені-філологи Я. і В. Грімми й поет-лірик Й. фон Ейхендорф. Ще одним визначним явищем німецького романтизму другого періоду була творчість Г. фон Клейста, драматурга й прозаїка, який тримався поза групами й об'єднаннями.

Третій етап німецького романтизму (1815–1830) припадає на період Реставрації в історії Німеччини й всієї Європи і характеризується новими явищами й тенденціями. Його найзначнішим і найхарактернішим явищем є гротескно-фантастичний романтизм Гофмана, який можна назвати третім етапом еволюції романтизму в Німеччині. Примітним явищем цього періоду була й швабська школа романтиків (Л. Уланд, Ю. Кернер, Г. Шваб та ін.), але новим словом у німецькій романтичній літературі вона не стала. До цього ж періоду відноситься початок творчості Г. Гейне. Найзначнішим центром німецького романтичного руху стає в цей час Берлін, столиця Пруссії: сюди переїжджають Арнім і Brentano, тут розвивається творчість Гофмана і Шаміссо, з Берліном пов'язані Гейне, Граббе та інші письменники-романтики.

Четвертий період німецької романтичної літератури відноситься до 1830–1848 рр. Це пізній її етап, позначений великою кількістю груп і тенденцій різного спрямування, а також розвитком течій, що шукали вже інші шляхи творчості.

Оцінюючи творчість Гофмана з погляду історичної перспективи, ми по праву говоримо про нього як про одну з визначних постатей німецького романтизму. Гофман розкрив усі його багаті можливості, ознаменував позитивний наслідок його шукань і, більше того, в чомусь його подолав, хоч і не вивільнився з-під його впливу до кінця. Складна, багатогранна творчість Гофмана дає яскравий образ його епохи і його народу.

Природа щедро нагородила Гофмана талантом. Він став персоніфікованим синтезом мистецтва: письменник, поет, композитор, живописець, графік, музикальний драматург, критик, оперний і симфонічний диригент, режисер, співак, театральний декоратор, художник. І всюди – новатор.

Особливе місце в духовному світі Гофмана займала музика. Тема музики і музикантів постійно цікавила Гофмана. Його перші новели були присвячені музиці Глюка («Кавалер Глюк») і опері Моцарта «Дон Жуан» («Дон Жуан»).

Улюблений його образ, у якому втілені автобіографічні якості, – це образ композитора Йоганна Крейслера, героя «Крейслеріани». Досить пізно, 1809 року, починає Гофман свою літературну діяльність, надрукувавши серію нарисів про геніального композитора Йоганна Крейслера. Цей вигаданий образ, який, проте, має в собі чимало рис самого письменника, дістав свою остаточну форму в романі «Житейська філософія kota Мурра».

Великий успіх уже перших літературних творів надихнув Гофмана, і він починає плідно працювати як письменник. В історію літератури Гофман піувійшов як автор фантастичних казок й повістей «Золотий горнець», «Лускунчик», «Володар бліх», «Королівська наречена» та ін., романів «Еліксир диявола», оповідання «Майстер Мартін», «Майстер Вахт», «Наріжне вікно», сатиричних шедеврів «Крихітка Цахес» і «Житейська філософія kota Мурра».

Гофман прийшов в літературу, коли філософсько-естетичні принципи і творча практика ієнських романтиків уже остаточно застаріли і потребували рішучого оновлення.

На відміну від ієнських романтиків, у творчість Гофмана владно увійшла жива німецька дійсність – ординарна, приземлена, справжній поезії чужа, але справжньому художникові цілком підвладна. Генетично зв'язана з ієнською школою, успадкувавши від неї, зокрема, свою магістральну тему – тему мистецтва та його місця в сучасному світі, – творчість Гофмана-письменника уже в роки свого становлення дістала якісно інший, порівняно з попередніми романтиками, смисл: з позицій мистецтва Гофман почав вершити суд над сучасністю.

Від своїх попередників письменник успадкував почуття контрасту між романтичною мрією і дійсністю і схильність до їх протиставлення. Він сприймав життя як вічну трагедію боротьби поезії і прози, де завжди торжествує проза. Але протиставлення – поезія і проза – у Гофмана не завжди таке чітке, як у його старших сучасників. Хоча йому й властива різка

поляризація яскравого світла і чорної п'ятни, але він небайдужий і до напівтонів.

У творах Гофмана постає реальний, дивовижно точний світ сучасних йому німецьких міст, вулиць, будинків, детально змальований його сучасник, і водночас яскрава казка, що впливає з того першого світу, казка, що руйнує й заперечує його. Письменник дивно поєднує елементи реальності з фантастичною грою авторської уяви. Фантастика його казкова: чудеса, перевтілення, незвичайні пригоди, і завжди за ними простежуються реальні негаразди сучасної Гофманові дійсності. Внаслідок переплетення світу романтичної мрії зі сферою повсякденного життя дійсність під пером письменника набирала іронічного, гротескно-фантастичного освітлення, поставала у всій своїй непривабливій сутності.

Люди у фантасмагоричному світі Гофмана діляться на дві категорії: щасливих філістерів (бюргери чиновники, комерсанти), задоволених собою і своїм існуванням, яким не властиві духовні поривання у «вищі світи», і на мрійників, «ентузіастів», «справжніх музикантів», які не вміють і не хочуть жити за законами міщанського світу. Гофманові ентузіасти – це переважно люди мистецтва: поети, художники, актори, музиканти. Але митець для письменника – не обов'язково професія, а скоріше покликання. Ним може бути навіть той, хто безпосередньо непричетний до мистецтва, але наділений здатністю бачити і відчувати. Митець, на думку Гофмана, зберіг усе те краще, чим наділила його природа, не опоганений корисливими інтересами та дріб'язковими турботами. Митець іронічно сприймає довколишній світ і намагається вирватись із його кайданів, але Гофман іронізує і над ним, показуючи безпомічність романтичного «Я» перед реальністю «згуртованої більшості». Протистояти прозаїчному, змінити його він не може, хіба що з допомогою чарів. Поетична мрія ентузіастів неможлива в реальному світі, її місце тільки в казці.

Шукаючи причини невлаштованості та страждання своїх героїв, Гофман знаходить їх не тільки в довколишньому філістерському світі, а й самій

«незавершеності» романтичного героя. Досліджуючи його душу, письменник виявляв у ній замість очікуваної гармонії фатальне роздвоєння, замість міцного стержня – мінливий характер. Цим пояснюється двоїстість його персонажів. Як і сам автор, вони наділені здатністю жити у двох світах, у світі реально-побутовому та уявно-фантастичному.

Найдовершенішим художнім творінням Гофмана вважається казково-фантастична повість «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер». У цьому творі, написаному наприкінці творчого шляху Гофмана, в 1819 р., знайшли свої довершене вираження усі відкриті ним у попередні роки поетичні теми. Тут і одвічний гофманівський мотив протиставлення двох світів – романтичного і буденного, ілюзорного й реального; тут і критика людських стосунків у реальному, буденному світі – стосунків, основаних на брехні і лицемірстві, двоєдушності і зажерливості; тут і боротьба добрих та злих начал у людському суспільстві як прояв таємничих діянь надземних сил; тут і заперечення раціонально-механічного ставлення до людини, до життя, до природи – тут, нарешті, розвиток тих-таки поетичних принципів оповідання-казки, які в загальних своїх контурах визначились уже в «Золотому горнці». Але кожен з цих мотивів у «Крихітці Цахес» не просто ще раз повторюється, а зазнає більш поглибленої, чіткої і вмотивованої інтерпретації.

«Крихіткою Цахесом» Гофман успішно продовжив улюблену тему багатьох своїх попередників, письменників XVI, XVII, XVIII ст., – критику німецького філістера-обивателя. Але ніхто до Гофмана не надав цій темі тієї соціальної значущості, не піднявся до того нищівного сарказму, яким перейнятий «Крихітка Цахес». Соціальні акценти розставлені тут набагато виразніше. Світ німецького філістера – як убогого, так і можновладного, – окреслюється в гостріших, ніж у попередників, непривабливо-негативних тонах. І сама казкова форма з усіма її неодмінними елементами, аж до традиційної щасливої кінцівки, виявляє свій далеко не казковий смисл, сприймається як умовно-фантастичний, антураж, що служить зовсім не фантастичним завданням.

Як і в багатьох інших творах Гофмана, в «Крихітці Цахесі» протиставлено два нефантастичні світогляди. Протиставлення це не до кінця послідовне, проте воно постійно відчувається, уособлюючись в образах Бальтазара і професора-природника Моша Терпіна. Бальтазар, котрий сприймає усе довколишнє як романтик, з деякою упередженістю споглядає світ, виступає рішучим противником утилітарного ставлення до життя, хоч у кінці казки задовольняється приблизно тим самим, чим вдонольняється Анзельм із «Золотого горнця», тобто суто утилітарними дарами. Але цю поєднання побутового і піднесеного планів, що містить у собі, як це було і в «Золотому горнці», чимало поблажливої іронії, не позбавляє образ Бальтазара його основного – піднесеного, романтичного, антиутилітарного – змісту.

Мош Терпін – це, безперечно, зліпок бюргерського утилітаризму. Його раціонально-механічне ставлення до світу, до природи органічно чуже Гофману. Воно не менш небезпечне і антигуманно, ніж таке ж ставлення до людей. Воно тим більше згубне, що у «Крихітці Цахесі», як і взагалі у Гофмана, як і взагалі у романтиків, природа – зримо і незримо – присутня всюди як першооснова людського буття, як символ нетлінного і «безмежного».

Головна думка казки втілена у феномені Цахеса. Суть його в тім, що деякі люди можуть привласнювати чужу працю, таланти, заслуги та ще й здаватися не тими, ким вони є насправді. Автор показує засліплене суспільство, що втратило ціннісні орієнтири. Воно не тільки приймає, а ще й у якомусь патологічному самозабутті творить собі кумира. Гофман висміює не стільки «пасинка природи» – маленького Цахеса, нікчемного і безпомічного обранця феї, як середовище, що сприяє процвітанню Циннобера, те суспільство, яке схильне бачити у виродку – красеня, у бездарності – талант, в абсолютній тупості – мудрість, у недолюдку – «окрасу суспільства». Цахеси народжуються, цахеси живуть і процвітають,

ніби говорить Гофман своєю казкою, лише завдяки нікчемності, вульгарності середовища, що їх породило.

У цілому можна стверджувати, що Гофман, як ніхто інший, демонструє своєю творчістю багатогранність можливостей романтизму. І він же, подібно Клейсту, переглядає основні ідеї романтизму і піднімається над ними, відкриваючи нові обрії в німецькій літературі його часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів, 2001. 345 с.
2. Бандура О. Теорія літератури в тезах, дефініціях, таблицях: Навчальний довідник. К., 2008. 267с.
3. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. [пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа]. К., 2007. 345 с.
4. Волошина Н. Й. Наукові основи методики літератури: Посібник / Н. Й. Волошина, О. М. Бандура, О. А. Гальонка та ін. К., 2002. 156 с.
5. Вовк Я. Г. Звідки беруться Цахеси? Матеріали до вивчення повісті Гофмана «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер». *Зарубіжна література*. 2009. № 6. С.7-11.
6. Галич О. А. Теорія літератури: підручник для студ. філол. спец. вищ. навч. закладів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. 4–те вид., стереотип. К., 2008. 453 с.
7. Гофман Е.Т.А. Крихітка Цахес / Пер.С.Сакидона. К., 1976. 235 с.
8. Гречанюк С. Вічні книги. К., 1991. 342с.
9. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навчальний посібник. К., 2011. 378 с.
10. Дичківська І. Інноваційні педагогічні технології. К., 2004. 378 с.
11. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. Київ , 2011. 383 с.
12. Зарубіжна література ХІХ століття: посібник /за ред. О. М. Ніколенко, В. І. Мацапури. К., 1999. 423 с.
13. Зарубіжна література ХХ століття: Посібник / за ред. О. М. Ніколенко, Т. М. Конєвої. К., 1998. 405 с.
14. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів, 2004. 248 с.

15. Ісаєва О. О. Вивчення літератури в цифрову епоху: про реалії сьогодення і перспективи в майбутньому. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 1 (415). С. 9–11.
16. Ісаєва О. О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури : монографія. К., 2003. 342 с.
17. Ісаєва О. О. Формування сучасного читача засобами медіаосвіти. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2013. № 2. С. 19–21.
18. Ісаєва О. О. Організація та розвиток читацької діяльності школярів при вивченні зарубіжної літератури: Посібник для вчителя. К., 2000. 169 с.
19. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навчальний посібник /В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін. К., 2010. 189 с.
20. Кшевзінська Л.М. Рекомендації щодо вивчення творчості Е. Т. А. Гофмана в 5 класі / Шкільний учитель: проблеми, пошук, знахідки. Зб. на допомогу вчителю світової літератури. Борщів. 2013. Вип. 3.
21. Клименко Ж. В. Шкільний курс «Зарубіжна література» як чинник формування української національної ідентичності учнів. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 7/8. С. 3–11.
22. Клименко Ж. В. Теорія і технологія вивчення перекладних художніх творів у старших класах загальноосвітньої школи. К., 2016. 46 с.
23. Ковбасенко Ю. І. Вивчення біографічних відомостей про письменника як методична проблема. *Постметодика*. Полтава. 2006. № 6 (70). С. 9–11.
24. Ковбасенко Ю. І. Використання тестових технологій у процесі вивчення української та зарубіжної літератури в загальноосвітніх навчальних закладах. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2018. № 2. С. 8–14.
25. Ковбасенко Ю. І. Літературний канон і курикулум літературної освіти: світовий досвід і український шлях (ч. I – світовий досвід). *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2011. № 26. С. 9–11.

27. Куцевол О. М. Методика викладання української літератури (креативно-інноваційна стратегія). К., 2019. 67 с.
28. Лексикон загального та порівняльного літературознавства /за ред. А. Волкова. Чернівці, 2011. 124 с.
29. Лімборський І. Психологія героя романтизму і новела Гофмана «Золотий горнець». *Зарубіжна література*. 1997. №3. С. 9–11.
30. Лотоцька Р.О. Урок у запитаннях і відповідях. До вивчення творчості Е.Т.А.Гофмана («Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер»). *Всесвітня література*. 2008. №1. С. 19–24.
30. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К., 1997. 387 с.
31. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм. К., 2009. 165 с.
32. Мацевко-Бекерська Л. В. Методика викладання світової літератури: Навчально-методичний посібник. Львів, 2011. 57 с.
33. Міримський І. Казки нової доби. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2000. №4. С. 19–24.
34. Наливайко Д. Е.Т.А. Гофман. *Вікно в світ*. 2009. №1. С. 10–22.
35. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. К., 1997. 376с.
36. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Е.Т.А.Гофман / Зарубіжна література ХІХ ст. Доба романтизму. К., 1997. 345 с.
37. Нямцу А. Легендарні образи в літературі. Чернівці : Рута, 2002. 175 с.
38. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: підручник. К., 2010. 67 с.
39. Мірошніченко Л. Ф. Зарубіжна література. Позакласні заходи. 9–11 кл. : Посібник для вчителя. Харків, 2014. 89 с.
40. Мойсеїв І. Зарубіжна література в людинотворчому вимірі. К. 2003. 67 с.
41. Миронюк В.М. Саркісова І.А. Жанрові моделі рольового поетичного тексту в зарубіжній та українській ХІХ–ХХ століть. Науковий вісник

міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 61. 165–169.

42. Миронюк В.М. Маргінальні жанрові утворення в малій прозі письменників. Актуальні проблеми літературознавчої термінології : наук. збірн. Вип. 3 / Гол. ред. Є. М. Васильєв. Рівне : О. Зень, 2020. 184 с. С.81-84.

43. Ніколенко О. М. Компетентнісний підхід до викладання зарубіжної літератури. *Зарубіжна література*. 2016. № 6. С. 4 – 9.

44. Ніколенко О. М. Художність в оцінці творів мистецтва. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2014. № 3. С. 9–10.

45. Ніколенко О. М., Куцевол О. М. Сучасний урок зарубіжної літератури: посібник. 5–11 класи. К., 2013. 67 с.

46. Ніколенко О. М., Мацапура В. І. Літературні епохи, напрями, течії. К., 2004. 98 с.

47. Оліфіренко С. М. Мандрівка Інтернет-сторінками зарубіжної літератури: Посібник для вчителів і учнів 8–11 класів. К., 2007. 121 с.

48. Остапчук В.В. Де діалог, там і пошук. (Урок за повістю Е.Т.А.Гофмана). *Всесвітня література*. 2000. № 3. С.7–10.

49. Павличко С. Д. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті. К., 2001. 243 с.

50. Пона Л.М. «І все його існування – відчуття глибокого неборимого болю». Вивчення творчості Е.Т.А.Гофмана. *Зарубіжна література*. 2008. №6. С.7–10.

51. Пасічник Є. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах. К., 2000. 234 с.

52. Пометун О. І. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: науково-методичний посібник. К., 2004.

53. Ривкіс Я. Іван Франко і німецька література. *Наукові записки Житомирського педагогічного інституту*. 2019. Т. 4. С. 113–129.

54. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. Мюнхен, 1994. 226

с.

55. Ружевич Т. Заирнути до фантастичного світу Е.Т.А.Гофмана. *Вікно в світ*. 2009. №3. С. 5–9.

56. Ружевич Т.М. Соціальна дійсність у дзеркалі гротеску. Матеріал до уроку-лекції за твором Е.Т.А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер». *Всесвітня література*. 1998. №1. С. 11–18.

57. Руссова С. Специфіка англійського романтизму і творчість Дж.Байрона. *Всесвітня література та культура*. 2011. №6. С. 19–26.

58. Ситченко А. Л. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу : монографія. К., 2014. 98 с.

59. Таранік-Ткачук К. В. Стилiстичний аналіз художнього твору на уроках зарубіжної літератури. К., 2008. 124 с.

60. Франко І. Твори : в 20 т. Київ : Держлітвидав, 1955. Т. 16 : Літературно-критичні статті. 467 с.

61. Шахова К. Світова слава. *Зарубіжна література*. 1999. № 20–23 (134–135). С. 1–2.

62. Шалагінов Б. Зарубіжна література. Пробний підручник для 9 класу середньої школи. К., 1995. 129 с.

63. Шамрай А.П. Е.Т.А.Гофман. К., 1999.89 с.

64. Янковський Ю. Ернст Теодор Амадей Гофман //Гофман Е.Т.А. Золотий горнець. Вибрані твори. К.,1996. 189 с.

