

Анатолій Градовський

Максим Галушко

ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Навчальний посібник

Черкаси – 2015

УДК 821
ББК 83.3
Г 75

Рецензенти:

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

Богданова І.В. – кандидат філологічних наук, доцент Національного університету «Одеська юридична академія», кафедри суспільно-гуманітарних наук

Г 75

Градовський А.В., Галушко М.В. Від античності до постмодернізму: Навч. посібник. – Черкаси, 2015. – 186 с.

Запропоноване видання може бути широко використане у навчальному процесі середньої і вищої школи як наукове доповнення до підручника. Воно допоможе учням і студентам формувати навички самостійної роботи над художнім текстом, що буде сприяти збагаченню методичної та загальної професійної підготовки майбутнього педагога-словесника.

Посібник покликаний оновити підходи до вивчення творчості Евріпіда, Сенеки, Шекспіра, Байрона, Бальзака, Гамсуна та Еко.

У ньому подаються засадничі аспекти і поняття літературознавчого аналізу художніх творів зазначених авторів.

Видання укладено з урахуванням вимог навчальних програм курсу «Історія зарубіжної літератури» та шкільної програми «Світова література» й адресується вчителям-словесникам, викладачам, аспірантам і студентам філологічних факультетів.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Черкаського національного університету
імені Богдана Хмельницького
(протокол № 6 від 12 лютого 2015 р.)*

ISBN

© А.В. Градовський, М.В. Галушко, 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПЕРЕДМОВА.....	6
ОБРАЗ «МЕДЕЇ» В ОДНОЙМЕННИХ ТРАГЕДИЯХ ЕВРІПІДА ТА СЕНЕКИ: СПІЛЬНЕ І ВІДМІННЕ	8
«ГАМЛЕТ» В. ШЕКСПІРА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ БРИТАНСЬКОЇ РЕНЕСАНСНОЇ ДІЙСНОСТІ	60
ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ БАЙРОНА НА ЄВРОПЕЙСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ	133
ФІЛОСОФІЯ ВЛАДИ ГРОШЕЙ У ПОВІСТІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «ГОБСЕК»	145
ІМПЕРСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ К. ГАМСУНА .	156
РОМАН У. ЕКО «ІМ'Я ТРОЯНДИ» ЯК ЗРАЗОК ПОСТМОДЕРНІЗМУ	170

ПЕРЕДМОВА

Мета посібника полягає у спробі відкрити перед учнями, студентами і просто читачами цілий світ, художню проекцію авторського генія на їхню свідомість у процесі поглибленого вивчення кожного запропонованого твору.

Завдання викладача у зв'язку з цим вбачається у пробудженні у читача найтонших нюансів думки, порухів свідомості та багатогранних переживань від досягнення глибини, створеного автором світу.

Більше того, літературний твір говорить не лише про свого автора, а й не меншою мірою відображає певну мистецьку епоху, відбиває рух і специфіку розвитку літератури окремого народу, конкретного мистецького напрямку чи течії. Виявляється, що апріорі не буває поганих і добрих сюжетів, виключно негативних чи позитивних персонажів. Поява на світ художнього твору є винятковим явищем у мистецтві, непростим поєднанням розуму, терпіння, страждання, муки, любові, людського і божественного начала.

Матеріали, що знайшли своє висвітлення у цьому навчальному посібнику, – перевірені часом і викладацьким досвідом – найкращі зразки літератури. Вони пропонуються до вивчення у вищій і середній школі.

Беззаперечною вважаємо тезу виробити унікальний підхід до аналізу кожного окремого літературного твору як явища надзвичайно пов'язаного зі світоглядом автора і його епохи, особливостями трансформації, наслідування, «нашарування» його літературних образів, проникнення у глибини світорозуміння, психології людини, її емоційних станів тощо.

Пропоновані матеріали уроків різняться своїм наповненням. Більш розширеними є ті, що суб'єктивно виділені авторами посібника як найскладніші і «знакові» у програмах зі світової

літератури середньої школи та навчального курсу «Історія зарубіжної літератури» для філологічних факультетів.

Для полегшення сприйняття глобальних об'ємних етапів уроку деякий матеріал є систематизованим:

- з'ясування філософсько-естетичних змін цілої епохи;
- окреслення світоглядних позицій автора;
- відслідковування постаті митця у художньому творі.

Хочемо побажати, щоб на заняттях із зарубіжної літератури вдавалося складне зробити простим, просте – приємним, а приємне – корисним.

Автори видання висловлюють свою прихильність і щиру радість від такого спілкування із вдячними читачами і натхненними дослідниками. А також плекають надію на взаємодію з тими, хто має відношення до викладання літератури, і допоможе у практичній роботі, тим хто перебуває у постійному пошуку шляхів самовдосконалення.

*Анатолій Градовський
Максим Галушко*

ОБРАЗ «МЕДЕЇ» В ОДНОЙМЕННИХ ТРАГЕДІЯХ ЕВРІПІДА ТА СЕНЕКИ: СПІЛЬНЕ І ВІДМІННЕ

«Медея» Евріпіда – це один із найкращих зразків класичної трагедії та один із останніх епізодів міфу про аргонавтів. У творчості Евріпіда давньогрецька драма, безсумнівно, досягла вершини трагізму, найглибшого пафосу і зворушливої людяності. Драматург знаходиться у ряду таких митців, які, спровокувавши занепад «класичного» образотворення у давньогрецькій трагедії, дали поштовх не тільки античному, але і загальноєвропейському літературному процесу.

Дещо про художнє світосприйняття Евріпіда. Пануюча афінська демократія, за якої творив митець, переживала труднощі зовнішньої агресії («епоха Перикла», у 431 р. Пелопоннеської війна між Афінами і Спартою) та внутрішні протиріччя (торгово-реміснича верхівка, зацікавлена у зовнішній експансії, прагнула війни «до переможного кінця» і знаходила собі підтримку серед зброярів та найбільш виставлених верств демосу, що обслуговували морський флот). Внутрішній розлад серед афінян призвів до появи режиму необмеженого терору.

Афінська демократія зберігала у своєму світогляді багато рис первісно-міфологічного мислення. Перемоги над зовнішніми ворогами і успіхи у внутрішньому житті, господарський і культурний розквіт уявлялися основній масі афінського демосу наслідком постійного заступництва, що чиниться їхній країні могутніми богами Зевсом і його донькою, охоронницею міст Афіною Палладою. В олімпійських богах афіняни бачили не тільки своїх прямих захисників, а і зразок моральності і справедливості, які встановили раз і назавжди непохитні норми суспільної та індивідуальної поведінки.

Втім сам суспільний лад афінської демократії допускав самостійність мислення, вміння аналізувати обстановку і обґрунтовувати те чи інше рішення. Там, де починається самостійна робота думки, згодом приходить кінець наївній вірі у богів, виникає переоцінка традиційних моральних підвалин і відкривається простір для критичного дослідження навколишньої дійсності.

Носіями нового світогляду стали представники рабовласницької інтелігенції, відомі під загальною назвою софісти.

Вони досить відверто пропагували ідеал «сильної особистості», що відповідав інтересам олігархів. Проте вже у вченні Протагора з'явилося положення про людину як «міру всіх речей».

Погляди софістів на богів, людину і суспільство залишалися значною мірою надбанням «чистої» теорії, поки Афіни користувалися благами свого зовнішнього і внутрішнього розквіту. Згодом ідеологічним засадам афінської демократії довелося випробувати сильне потрясіння: епідемія чуми, прорікання жерців дельфійського храму Аполлона про суцільні військові поразки, власницькі інтереси багатіїв. Все це поставило під сумнів заступництво Олімпу, єдність поліса і його здатність забезпечити кожному громадянину місце у житті.

Проблема індивідуальної поведінки людини ставилася і вирішувалася афінської суспільною думкою у нерозривному зв'язку з долею всього громадянського колективу – поліса. У нових умовах багато у чому втратила об'єктивну основу. На перший план виступив постулат про людину як «міру всіх речей», власного благородства, величі і страждання.

Криза героїчної трагедії у творчості Евріпіда відображає нестабільність суспільних відносин у роки Пелопоннеської війни, втрату віри у справедливість світобудови, відмова від спроб раціонального пояснення божественної волі. Драматург все більше приходить до переконання у тому, що долі людей підпорядковані не розумному закону, а грі сліпого випадку. **с. 33**

Еврипид. Трагедии. Т.1. / Под общ. ред. С. Апта, М. Грабарь-Пассека, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи и С. Шервинского. Вступительная статья и комментарии В. Ярхо. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1969. – 640 с.

Антична традиція малює Евріпіда любителем тиші і самотності на лоні природи; на о. Саламин римляни відвідували грот на березі моря, де драматург проводив час, обмірковуючи свої твори. У той же час вже стародавні вважали Евріпіда «філософом на сцені».

Він бачив складні конфлікти, прагнучи дати відповідь на всі питання, які ставило перед ним життя. Кожна його трагедія свідчить про роздуми і пошуки.

У сюжетах трагедій Евріпід майже не виходить із кола тем, що розроблялися його попередниками: оповідей Троянського і Фіванського циклів, аттичних переказів, історій про похід аргонавтів, подвиги Геракла і долю його нащадків. Втім є величезна різниця в осмисленні міфу, в оцінці божественного втручання у життя людей, у розумінні сенсу їхнього існування. Ця різниця врешті призводить до вироблення митцем незвичайних для класичної трагедії принципів зображення людини, до створення нових засобів художньої виразності, інших акцентів, до повного заперечення первісної сутності героїчної трагедії Есхіла і Софокла.

Міфологічна довідка. Медея (грец. мужність) – чарівниця, молодша дочка колхідського царя Еета та морської німфи Ідії, небога Цирцеї, онука бога сонця Геліоса, згодом – дружина Ясона, від якого мала двох синів. Коли до Колхіди прибули аргонавти, закохана Медея допомогла Ясонові здобути золоте руно за умови, що він з нею одружиться, і втекла разом з ним до Греції.

За найбільш відомою версією міфа, Еет доручив Ясонові засіяти поле за допомогою чарівних биків Геліоса зубами дракона, які згодом мали перетворитися на озброєних вояків. Медея дала Ясонові мазь, що захищала від полум'яного дихання

биків, і напоумила його кинути камінь у гущу армії вояків, після чого ті, не знаючи, хто кинув камінь, перебили один одного.

Інша історія про Ясона розповідає про вимогу Еета вбити дракона, що стеріг золоте руно, а Медея приготувала сонне зілля і приспала чудовисько за допомогою чар. Здобувши руно, Ясон і Медея втекли на кораблях. Аполлоній зазначає, що Афродіта за бажанням Гери запалила у Медеї кохання та пристрасть до чоловіка, аби та допомогла йому здобути руно.

За деякими версіями, щоб затримати погоню, вбила (або допомогла Ясонові вбити) свого молодшого брата Апсірта, розрубавши на частини, кинула його в море (або розкидала по узбережжю). За іншими – Апсірт переслідував їх, але Медея заманила його у пастку, де Ясон його вбив. Подекуди зазначається, що після цього вони зупинилися на острові Цирцеї, аби та очистила свою небогу та її коханого від гріха за вбивство брата. Медея зцілила аргонавта Аталанту, вбила бронзового велетня Тала, довівши його до божевілля, і напророкувала Евфему, що його нащадки заселять Лівію.

Ясон одружився з Медеєю, коли втікачі переховувалися у володаря феаків Алкіноя, який обіцяв колхам віддати чарівницю, якщо вона ще не стала дружиною Ясона. Прибувши до м. Іolk, чарівниця допомогла Ясонові помститися Пелієві, який відібрав трон у його батька Есона. Вона порадила дочкам Пелія розрубати батька на частини і зварити в казані, щоб омолодити старого. Пелій загинув, а Медею разом із її чоловіком за це вигнали з Іolk. Вони оселилися в Коринфі, там народилися двоє їхніх синів.

Коли Ясон задумав одружитися з дочкою коринфського царя Креонта Главкою (варіант: Креусою), Медея, проклинаючи невдячного чоловіка, вирішила помститися йому. Вона послала суперниці отруєний пеплос (одіяння), одягнувши його Главка згоріла заживо разом із батьком, який намагався врятувати дочку. Убивши своїх дітей, Медея полетіла на колісниці, запряженій крилатими кіньми (варіант – драконами).

За іншим міфом, Медея залишила дітей молитися біля вівтаря Гери, а коринфяни, щоб помститися за Главку, убили їх. Тікаючи з Коринфа, чарівниця оселилася в Афінах і стала дружиною Егея, народивши йому сина Меду. Коли в Афіни повернувся Тесей, Медея, боячись, що він, а не її син успадкує владу батька, переконала чоловіка спробувати погубити прибульця.

Та Егей впізнав сина, розкрив підступництво Медеї і вигнав її з Афін. Після цього Медея і її син Мед повернулися до Колхіди, де на той час Еет був скинутий із престолу братом Персом. Мед убив Перса і запанував у Колхиді, згодом завоювавши значну частину Азії (варіант: Мед загинув у поході проти індів, а Медея сама вбила Перса й повернула владу батькові).

Надалі Медея була перенесена на острови блаженних, де стала дружиною Ахілла.

Відмінні риси драматургії Евріпіда, що знаменують кінець античної героїчної трагедії:

- відмова від божественних сил у поясненні світу;
- зведення міфу до формальної організації сюжету драми;
- відкриття самостійної цінності людини та її душевних переживань у психологічно достовірних нюансах.

Зосередивши основну увагу на внутрішньому світі людини, Евріпід і в аспекті художньої форми також переглядав традиційні принципи і композиційні норми. Якщо класична трагедія прагнула до стрункої симетрії у побудові, імітуючи архітектурні споруди, то у творчості Евріпіда це різноманіття композиційних типів, що розташовані навколо центрального персонажа (Медея), а динаміка нестримно наростає і досягає кульмінації майже одночасно із розв'язкою.

Засобом вираження почуттів персонажа, поряд із традиційними патетичними монологам, з'являються вокальні партії – сольні (монодії) і дуети. Часто монодії комбінуються у межах одного епізоду з монологам, причому перші служать для

ліричного самозаглиблення героя, другі – для показу процесу роздумів персонажа.

Зменшується роль хору і у кількісному відношенні (об'єм реплік), і у сюжеті. Замість нього як безпосереднього учасника дії, носія філософської думки і виразника «гласу народного» (драми Есхіла і Софокла) – хор у Евріпіда взаємодіє із персонажами.

Хоровим партіям у Евріпіда характерне групування у статимах і пароді. Так, у його «Медеї» хорові партії часто виливаються у ліричні роздуми, що виникли по ходу дії драми і мають тільки віддалене відношення до її змісту. Серед них втім зустрічаються справжні шедеври хорової лірики, як, наприклад, прославляння Афін у «Медеї».

У пароді драми відбувається протиставлення добра і зла, нещастя, що впали на голову Медеї, та щасливого життя, обвинувачення Ясона та підкреслення моральності його жінки. Це видно і на композиційному рівні твору:

«Строфа

Зевсе, й сонце, і земле свята!

Чи ви чуєте, як ця нещасна

Молодиця голосить?

Чи холодного вічного ложа

Забаглося тобі, божевільна?

Чи барилася смерть коли-небудь?

Та її ж не вблагати.

А якщо чоловік твій

Прагне ложа нового,

То на це ти не гнівайся марно, –

Твій заступник – сам Зевс. Не сумуй же

Й не вмивайся слізьми за невірним».

«Антистрофа

Чом вона не виходить до нас,

Слів розради і голосу втіхи
Чом не хоче послухать?
Може, тугу і біль її серця
Заспокоїла б тихим я словом?
Якщо друзі в біді – я готова
На пораду їм стати».

Підтримує коринфських жінок і Няня:

«Ні, не помилка то – нерозумними звати
Тих, що гімнів мелодії ще з давнини
І веселих для учти складали пісень,
Для святкових гостин і врочистих вечер,
Щоб щасливим життям звеселяти безжурне.
А ніхто ж не придумав ні співів дзвінких,
Ані музики лір многострунних, щоб цим
Зупиняти скорботи людські, що ведуть
За собою нещастя, руїну і смерть!
От би людям користь, якби можна було
Лікувати піснями! А нащо дарма
Задля ситих ще я гомін на учтах здійсмати?
Тож найдку всілякого повні столи
І буз музики людям серця звеселяють».

Евріпід як великий майстер діалогу перетворює традиційну стіхомітію (діалог, де кожна репліка дорівнює одному віршу) на обмін живими, короткими, близькими до розмовної мови реплік персонажів. Втім вони не втрачають драматичної напруги, дозволяють показати різноманітні відтінки і зміну думки мовця, сумніви і хвилювання, процес роздумів і визрівання рішення.

Одним із улюблених прийомів Евріпіда в організації мовних сцен є агон – змагання у промовах, яке часто у межах п'єси

отримує цілком самостійне значення. Зіткнення двох супротивників, що відстоюють протилежні погляди з різних суспільних або моральних питань, будується за всіма правилами красномовства, відображаючи сильний вплив ораторської практики.

Особливу роль, у порівнянні з його попередниками, відіграють в Евріпіда пролог та епілог. Пролог у «Медеї» містить простий виклад обставин, що передують сюжету драми, ніби для того, щоб по ходу дії можна було приділити більше уваги людині. Він виникає безпосередньо з драматичної ситуації або покликаний ввести глядача у світ почуттів і переживань героя, як це буває в Есхіла і Софокла.

Аналогічним чином епілог повідомляє про подальшу долю учасників трагедії. У творах, що відносяться до останніх років творчості Евріпіда, незмінно (за винятком «Фінікіянок») використовується прийом *deus ex machina*: бог, що з'являється вже у самому кінці драми, пов'язує її з традиційним варіантом міфу, встановленням якогось звичаю або релігійного культу.

Таким чином, у виборі художніх засобів, іу трактуванні міфологічних сюжетів, і у зображенні людини, Евріпід настільки далеко відійшов від принципів класичної афінської трагедії, що його творчість позначила, по суті, кінець античної героїчної драми і була негативно сприйнята сучасниками, які продовжували шукати у трагедії ідеальних героїв і цілісних постатей.

Найбільш значний вплив Евріпіда на подальшу літературу античного світу пов'язаний із відмовою від ілюзій полісної солідарності та божественної справедливості.

З руйнуванням полісної єдності зникала об'єктивна суспільна основа для життєдіяльності цілісного у своїх етичних устремліннях трагічного героя. Це означало втрату титанічної монолітності, що присутня в образах Есхіла, і кризи ідеалу героїв Софокла. Це руйнувало ту обмеженість, яка неминуче виникала через безпосереднє співвідношення суб'єктивної діяльності людини з об'єктивними нормами, коли людина ставала

предметом художнього вивчення (цінною сама по собі), а не як один із полюсів божественної світобудови.

Трагічний конфлікт у драмах Евріпіда виникає не через внутрішню роздвоєність або суперечливості героя, а через порушення ним, свідомо чи несвідомо, незаперечних моральних норм. Все випадкове, індивідуальне, здатне відхилити образ від ідеального уявлення про людину і громадянина, підлягало вилученню з поля зору драматурга. Цей зсув основної точки зору на людину найбільша заслуга драматургії Евріпіда.

Грецька література до Евріпіда не раз зображала своїх героїв у момент роздуму. Втім внутрішня боротьба у душі Медеї розкриває нову тенденцію – носить абсолютно суб'єктивний характер. Головна героїня, перебуваючи у владі своїх почуттів і думок, не намагається співвіднести їх з об'єктивно існуючими суспільними чи моральними нормами. Це і стало джерелом трагічного конфлікту.

Зображення суперечливих емоцій і глибини страждань, що роблять Медею трагічним героєм в абсолютно новому для античності розумінні цього слова, настільки захоплює Евріпіда, що заради нього драматург жертвує сюжетною «послідовністю» трагедії. Так, при звістці про наближення до її будинку розгніваних коринфян, Медея іде з остаточним рішенням вбити дітей – адже краще зробити це самій, ніж віддати синів на поталу оскаженілому натовпу.

Цікавим є той факт, чому Медея, яка з самого початку розраховувала скористатися чарівною колісницею, не забрала дітей живими від невірного чоловіка і батька?

Втім для Евріпіда важливіше було зобразити душевну драму ображеної жінки, і своєї мети він, безсумнівно, досяг. Але саме тому образ Медеї знаменує розрив з традицією грецької трагедії, яка прагнула до створення цілісного образу. Якби ненависть Медеї до Ясона поширилася на їхніх дітей і Медея у жадобі помсти діяла відповідно Клітемнестрі Есхіла, то афінському глядачеві було б легше повірити у її послідовність, хоча і важче виправдати.

Але материнська любов, якою насичене все єство жінки, пронизливий жаль у кожному слові Медеї, дозволяє сприймати її не одержимою жагою крові фурією, а страждаючою матір'ю, більше здатною на крайні прояви помсти, ніж звичайна афінянка (недарма вона східна чаклунка, внучка бога сонця Геліоса!), але й у поведінці своїй більш людяна, ніж та ж Клітемнестра. Цікаво, що безіменний античний коментатор «Медеї» правильно побачив любов героїні до дітей як протиріччя її характеру, але, вірний аристотелевському вченню про «послідовності» трагічного персонажа, поставив це багатство образу не в заслугу, а як докір драматургові.

Трагедія Евріпіда «Медея» відкривається Прологом, у якому Няня двох маленьких дітей Медеї розповідає про нові події у домі Ясона. Він вирішив залишити Медею й одружитися з дочкою коринфського царя Креонта. Про це Няня розповідає старому Вихователю, даючи Медеї відмінну характеристику:

«Тоді ж моя володарка
Медея мурів Йолку не доплинула б,
Ясона покохавши до безпам'яті,
Й, на батьковбивство Пеліад підбуривши,
В Корінфі з мужем не жила б і з дітками.
її, щоправда, дуже полюбили всі
Місцеві люди, що до них втекла відтіль,
І вміла догоджати вона Ясонові,
А це ж найбільше щастя, як одружені
Живуть із чоловіком жінка в злагоді.
Та ось, дружину й діточок покинувши,
Ясон до шлюбу царського ладнається».

Няня поціновує свою володарку, переймається її душевним пориванням, співчуває їй:

«Дарма Медея бідна, поневажена,
Велику клятву й запоруку вірності
Спогадує, безсмертних закликаючи
За свідків бути, як Ясон віддячив їй.
Віддавши мукам тіло, в самоті лежить,
Не їсть, не п'є, сльозами обливається,
Дізнавшись, як мужем її скривджено.
Ані обличчя від землі, ні погляду
Не підведе, мов скеля серед хвиль морських,
Глуха до друзів, їх розради щирої.
Лиш часом, шию повернувши білу,
За любим щиро заригає батечком,
За рідним краєм, що його покинула
Для мужа, від якого терпить кривду цю».

Тут же Няня висловлює побоювання про добробут дітей:

«На діток і не гляне – їй ненависні
Вони, – коли б чогось не заподіяла. <...>
Страшна вона, й нелегко б удалось тому,
Хто заведеться з нею, подолать її.
Та ось і діти – он ідуть, набігавшись,
Нема про лихо материне й гадки в них,
Малі, звичайно, ще журби не відають».

Коли приходить Вихователь із дітьми він ненароком розпочинає розмову з Нянею про нове нещастя для Медеї та її дітей:

«Проходячи близь джерела Пейренського,
Де, в кості граючи, старі сидять,

Я чув (хоч удавав, не чую нібито),
Як говорив хтось, що дітей цих з матір'ю
Задумав вигнать із землі Корінфської
Креонт, володар краю. Чи це справді так –
Не знаю, – коли б ні, то був би радий я».

У пролозі ми бачимо, що всі персонажі на боці Медеї, вони її люблять і поважають не менше, ніж Ясона. Нешастя і її підневільне становище викликає у них обурення і співчуття:

«Няня.
Щоб він пропав, та ні-бо, це ж господар мій.
Але для рідних виявивсь він ворогом».

Розлючена Медея проклинає свою долю, її негативні емоції направлені на неї:

«Мій талане гіркий! Лиха доля моя!
Леле, леле, та де ж ти, загибель моя <...>
Мене горе гнітить, нещасливу, таке,
Що я сліз не спиню».

Потім же вона переносить свої негативні емоції на дітей, свій дім:

«Будьте прокляті ви,
Безпорадної матері діти немилі,
Разом з батьком, хай з вами й весь дім пропаде!»

Няня, що вступає з Медеєю у діалог, переконує її, що діти не винні у цих обставинах і досить різко критикує «звичай царів», роздумує над чеснотами і становищем жінки у суспільстві:

«Нащо ж діток за батьків злочин карать
Безневинних? Що маєш до них? Як журюсь
Вами, дітоньки, я, щоб не сталось чого...
О, нестерпні звичаї царів. Не зважать
Ні на кого, тримать в своїй владі усе
Вони звикли, і важко їм вдачу змінить.
Але все ж таки нарівні жить з усіма
Чи не краще? Для мене тут мало добра,
Та спокійно хотіла б я віку дожити.
Слово «міра» найкраще у мові людській,
Знати міру в житті – то найбільше добро.
А що міру над край переступить свою,
Те ніколи людині не йде на користь –
Воно лихом ще гіршим впаде на весь рід,
Що під божим опиниться гнівом».

Оскільки серед людей Медея не може знайти захисту, вона разом із хором коринфських жінок звертається за співчуттям, осудом і допомогою до стихій, богів і т.д., що розкриває пантеїстичні вірування греків того часу:

«О великий наш Зевсе й владарко Фемідо!
Будьте свідками мук, що безвинно терплю
Я, великою скута присягою з клятим
Чоловіком!»

Медея, яка заради коханого чоловіка залишила сім'ю, батьківщину, допомогла йому заволодіти золотим руном і разом із ним прибула до Греції, продовжує палко кохати Ясона. Коли жінка дізнається, що він хоче покинути її і одружитися з царівною, спадкоємицею корінфського престолу, їй це особливо важко, бо вона «варварка», живе на чужині, де у неї немає ні рідних, ні друзів. Жінку обурюють докази Ясона, який намагається переконати її, що на цей шлюб із царівною він іде заради їхніх маленьких синів, які успадкують від нього царство. Ображена у своєму почутті, жінка розуміє, що рушійною силою вчинків її чоловіка є прагнення до багатства, до влади.

У першій епсодії Медея розповідає жінкам:

«Тож чоловік мій, що усім для мене був,
Найпослідушим виявивсь мерзотником!
З усіх істот, хто розум має й дихає,
Лиш ми, жінки, на світі найнещасніші!
По-перше, мужа ми собі купуємо
За добрі гроші, і до зла ще гірше зло –
Над тілом власним маємо господаря.
Найголовніше ж, чи лихий, не знаємо,
Чи добрий. А тоді вже – чи розлуку взять,
Чи так втекти – все сором неабиякий.
В нові ж закони увійшовши й звичаї,
Одно лиш ворожити нам доводиться, –
Як краще догодити чоловікові.
Коли поталанить нам і покірно він
В ярмі своєму ходить, то щасливими
Вважають нас. А ні – то краще вмерти вже.
Тож муж, якому дома вже немиле все».

У роздумах про нещирість свого чоловіка Медея вирішує залишити його без нащадків:

«Як тяжко помиляюсь я, покинувши
Дім батьків і намові того елліна
Піддавшись! Дасть бог, він за те заплатить ще!
Дітей мого лона вже не бачити
Йому живими, і від новошлюбної
Дружини їх не ждати – від отруйних трав
Вона, погана, й смертю вмере поганою.
За боязку й покірливу ніхто мене
Вже не вважатиме, я вдачі іншої!
До ворогів – жорстока, з другом – лагідна».

Вона віддає своїм дітям «одіння тонкоткане й золотий вінок», щоб вони просили молоду королівну права залишитися з батьком при дворі:

«Ні, кажуть, подарунки і богам лестять,
Від тисяч слів дорожче людям золото.
Їй доля служить, їй сприяє й бог тепер,
Владарці юній, вигнання ж дітей – життям,
Не золотом готова відвернути я. <...>
Нову дружину батькову й володарку
Мою благайте, щоб не виганяли вас;
Віддайте їй убрання й постарайтеся
У власні руки, їй самій, віддати його,
Ідіть же швидше і приносьте матері
Вість добру, що її бажання здійснене».

До того часу, поки ображена Медея виношує план помсти Ясону, готуючись убити його наречену і майбутнього тестя, її поведінка цілком узгоджується із традиційним уявленням греків про жіночу «вдачу»: грецька міфологія і трагедія знали достатньо прикладів страшної помсти покинутих дружин своїм

невірним чоловікам. Незалежний, неприборканий і до зухвалості відважний характер Медеї нагадує нам Клітемнестру із «Орестей» Есхіла, яка у ненаситній жадобі помсти без вагань завдає смертельних ударів чоловікові і готова схопитися за зброю, щоб вступити у поєдинок із власним сином.

У той же час між цими двома фігурами грецької трагедії є істотна відмінність: Клітемнестрі рішуча, вона жодного разу не відступає від свого рішення, її образ суцільний і монолітний.

Медея ж на шляху до помсти вступає у болісну боротьбу із власним чистим і негріховним сумлінням. Що лише значить для неї план згубити дітей Ясона?

Та коли все ж голові з'являється думка вбити власних дітей, то це вже не просто спроба позбавити Ясона одночасно минулого і майбутнього, старої і нової сім'ї. Жінка титанічним зусиллям і власною самопожертвою прирікає і його на загибель, і вимирання усього його роду. Для королівської сім'ї це є особливим випробуванням, адже стосунки, кодифіковані станом, не дозволяють брати будь-яку дитину королівської крові за нащадка і спадкоємця трону. Як бачимо, родові стосунки ще не вичерпали себе на цьому історичному етапі і де факто вирішують ситуацію не на користь королівства, а стають на захист Медеї.

Якщо Медея страждає, то Клітемнестра, убивши Агамемнона, відверто святкує перемогу: вона помстилася йому за жертвоприношення Іфігенії і звільнила собі шлях до злочинного союзу зі своїм давнім коханцем Егісфом.

Задум вбити власних дітей вражає Медею не менше, ніж помститися ненависному тепер Ясону, поєднуючи у собі помсту і власну трагедію, коли за будь-яких обставин жінка залишиться нещасною. Цим Евріпід поставив перед класичною трагедією абсолютно нову художню мету, що не мала прецедентів в античній драмі.

Хоча вже у пролозі годувальниця кілька разів висловлює побоювання за долю дітей, сама Медея, з'являючись перед хором коринфських жінок і вимолюючи потім у царя Креонта

добову відстрочку для зборів у вигнання, зовсім не думає про вбивство своїх синів. Цей мотив виникає несподівано. У монолозі після зустрічі Медеї з бездітним афінським царем Егеєм. Сама героїня цього не пояснює. Напевно спочатку її материнські почуття не збуджуються від питання хору: «І ти відважишся вбити своїх дітей?» Вона готова якнайбільше вразити помстою свого чоловіка. У цей час смерть їхніх дітей служить для Медеї одним із засобів здійснення помсти.

Втім, коли настає час здійснення помсти і отруєні дари доставлені суперниці, стає очевидним, що діти приречені, мати вже готова до нового подвигу і страждання.

У монолозі героїні з'являється те нове, що вніс Евріпід в античну трагедію: героїня не тільки страждає, але знаходиться в епіцентрі боротьби власного бентежного духу, у вирі суперечливих людських пристрастей. Материнські почуття борються у Медеї із жагою помсти:

«О ні, ніколи! Серце, не роби цього.
Дай жити їм, нещасна! Пожалій дітей!
Ти в них живих утіху завжди матимеш. <...>
Ні, ні, – в ім'я всіх месників Аїдових!
Того повік не буде, щоб дітей своїх
Злим ворогам на поглум я покинула.
Вони повинні вмерти – мусить бути так,
І я, що їх родила, їх сама уб'ю. <...>
Ідіть же, йдіть! Не можу більш дивитися
На вас, тяжкою мукою подолана.
Все лихо бачу, на яке я зважилась,
Та гнів сильніший від усіх бажань моїх,
Він горя людям завдає найгіршого».

Ця болісна боротьба між обов'язком і пристрастю, що з величезною майстерністю передана Евріпідом, – кульмінаційна точка всієї трагедії.

Медея пестить своїх дітей. У той момент вона бажала залишити їх живими, а самій піти у вигнання:

«Вже вас мені щасливими не бачити,
Дружини, і весілля, й ложа шлюбного
Не прибирать і не світити факелів... <...>
Даремно вас у муках породила я
І знемагала тяжко, вас плекаючи.
А як від вас, нещасна, сподівалась я,
Що ви мене й у старості доглянете,
А вмру – як слід мене ви поховаєте
На заздрість людям. А тепер – пропали ті
Солодкі сподівання! <...>
Ах, що робити! Як в ці очі яснії
Я, сестри, гляну – серце розривається».

І, на противагу цим словам, що мимоволі вирвалися у неї, жахливе рішення – вбити дітей стало останнім стимулом у житті жінки:

«Ой лишенько!
Тож горе потайне з думок не йде ніяк...
Чи довго ще вам жити, дітки, й рученьки
Ці простягати? Ох, моя недоленько!
Готова я ридати, страху сповнена...».

Знову і знову Медея, розчулена виглядом своїх дітей, відмовляє шаленому почуттю помсти:

«Ні, я не зможу! Хай всі гинуть задуми, –
Я заберу з собою діточок своїх!
Невже, щоб горем засмутити батька їх,
Самій собі я вдвоє більших мук завдам?
Нізащо! Хай же всі загинуть задуми!».

Проте ревності та ображена гордість знову беруть гору над материнським почуттям, і Медея зі злістю говорить:

«Та що це я? Стать людям посміховищем,
Своїх лишивши ворогів безкарними?
Ні, зважуся».

І через хвилину перед нами знову мати, яка саму себе переконує відкинути геть те жахливе рішення:

«О ні, ніколи! Серце, не роби цього.
Дай жити їм, нещасна! Пожалій дітей!
Ти в них живих утіху завжди матимеш».

І знову тут-таки болісна невідступна думка, що треба помститися чоловікові, знову буря ревності і остаточне рішення убити дітей:

«Ні, ні, – в ім'я всіх месників Аїдових!
Того повік не буде, щоб дітей своїх
Злим ворогам на поглум я покинула.
Вони повинні вмерти – мусить бути так,
І я, що їх родила, їх сама уб'ю.
Це – неминуче, й вороття немає тут».

Нещасна мати востаннє з неймовірною мукою пестить своїх дітей, але розуміє, що своє рішення вбити їх вона таки виконає:

«Голівоньки кохані, любі рученьки,
Обличчя безневинні, милі постаті!
Хоч там щасливі будьте – щастя тут зазнать
Не дав вам батько... О солодкий цвіте лиць,
Обійми ніжні й уст дитячих дихання!».

Евріпід у трагедії «Медея» розкриває душу людини, яка страждає від внутрішньої боротьби між обов'язком і почуттям. Він показав цей болісний конфлікт і, не прикрашаючи дійсності, приходить до висновку, що, на жаль, пристрасть часто бере гору над обов'язком. [Антична література (за ред. А.А. Тахо-Годі). – К.: Видавниче об'єднання «Вища школа», 1976. – 440 с. с. 142]

Медея постає надзвичайно сильною натурою. Хоч які б пристрасті у ній не вирували, вона не втрачає розуму і думає про майбутнє. Тому, коли з'являється афінський цар Егей, вона, розповівши про свої нещастя, кидається йому у ноги і просить прихистити її в Афінах. А, вирвавши у нього присягу, починає готувати план помсти.

Медея робить вигляд, що погоджується з повторним одруженням чоловіка. А задля примирення просить дозволити дітямвіднести нареченій шлюбний подарунок – розкішний пеплос і золотий вінець.

Виявляється, що Ясон не кохає Главку. Медея має на меті помститися так, щоб назавжди його зламати, щоб чоловік вже ніколи не міг бути щасливим. І тоді їй спадає на думку найжахливіше – вбити дітей, адже Ясон їх любить.

У її душі точиться нестерпна, болісна боротьба. Боротьба між двома протилежними почуттями – ненавистю до зрадливого чоловіка і материнською любов'ю.

Ці душевні муки, найяскравіший зразок бурі переживань героя у світовій літературі, свідчать про пристрасність Медеї.

У цій глибоко драматичній сцені Евріпід виявив себе майстром розкриття найпотаємніших струн людської душі: напружений конфлікт двох почуттів закінчується для жінки перемогою пристрасності. Коли з'являється стурбований Ясон, з палацу виїздить на колісниці, запряженій драконами, Медея з двома мертвими дітьми. Найстрашніше для неї залишилося позаду, вона здійснила помсту і тепер, спостерігаючи страждання Ясона, сповнена тріумфу. Вона відмовляє йому у можливості поховати синів і навіть попрощатися з ними.

Фінал трагедії дещо несподіваний. Якщо у ній до цього часу діяли виключно земні герої зі своїми земними пристрасностями, то в кінці знову з'являється «богиня» у вигляді колісниці, посланої на прохання Медеї її дідом Геліосом – інакше вона не змогла би врятуватися із Коринфа.

Евріпід уславився своїми жіночими образами й особливо зображенням психології жінок. Медеї серед них належить окреме місце, вона «злочинна» варварка, хоч це і не заважає їй протестувати проти соціальної нерівності і приниженого становища жінки взагалі. З міфу відомо, що Медея – колхідська чаклунка, але у трагедії вона постає звичайною скривдженою жінкою. Це напрочуд цілісна натура, що сповна віддається своїм пристрасностям. Нестямне кохання до Ясона, що не вщухає понад десять років і заради якого вона йде на злочин, змінюється не менш бурхливою ненавистю, що також штовхає героїню на злочин. Для неї образа у коханні є проявом найганебнішої зневаги, а Медея дуже горда жінка, цього вона не прощає:

«А як подружнє ложе їй зневажено –
Жорстокішого серця ви не знайдете»

Гнів перетворює Медею на справді демонічну натуру. Вона йде до кінця, хоч її шлях до помсти й супроводжується болісними ваганнями. Це дає можливість авторові показати ту жорстоку внутрішню боротьбу, що відбувається в душі героїні, зробити її образ і глибшим, і трагічнішим. Разом з тим вона ніколи не втрачає розсудливості і, коли потрібно, стримує себе, діє хитро й помірковано. Саме завдяки її підступності у сцені замирення з Ясоном він по-справжньому починає їй вірити.

Евріпід, який загалом досить вільно ставиться до міфів, у цій трагедії обирає найдраматичніший варіант або, можливо, навіть і вигадує, коли робить Медею дітовбивцею. Зрозуміло, що це йому було потрібно і для драматизації її образу, і для загострення внутрішнього конфлікту. Поширену версію міфу поет відкидає. А за нею Медея нібито відвела дітей до храму Гери і залишила коло олтаря богині, але обурені коринфяни все ж увірвалися у храм і пошматували їх. Не випадково аж до римської епохи у Коринфі зберігалися традиційні жертвоприношення й обряди, якими населення спокутувало злочин своїх предків.

Духовний конфлікт героїні Евріпід розкриває і схвильованим монологом, у якому Медея розповідає про свої думки, минулі події, особисті наміри. Монолог зривається на короткі уривчасті речення, вигуки відчаю, коли героїня дивиться на дітей, уже приречених нею на смерть. Композиція трагедії складена так, що вже з самого початку глядачі вводяться у центр подій, напруження безперервно наростає, досягаючи кульмінації у прощальному монологі героїні.

Медея не дозволяє Ясону навіть торкатися тіл мертвих дітей. Чоловік, який забажав їх поховати дітей, скаржитись на лють своєї жінки, знову ж таки Зевсу:

«Чуєш, Зевсе, як гонить мене ця потвора?
Скільки ж маємо ще ми терпіти від неї,
Дітовбивці мерзенної з серцем левиці?

Скільки вистачить сил, буду плакати я
І в риданнях свою проклинати долю,
Буду я в свідки богів закликати безсмертних,
Як не тільки ти вбила дітей, але й мертвих
Не даєш доторкнутись мені й поховати.
Ох, і краще було б не родить мені їх,
Аніж бачити вбитих тобою».

Завершає драму хор, який визнає, що людині не завжди зрозумілі власні вчинки і воля богів, що спонукали їх до них:

«Ми багато в чім Зевсовій волі підвладні.

Несподівано шлють нам богове багато,
Та не все те дають, що хотілось би нам,
А чого й не гадали, боги посилають.

Так і з тим, що ми бачили нині».

Коли з палацу долинають крики дітей, хор із жахом згадує історію переслідуваної ревнощами Гери, бездолюну Іо, яка з дітьми кинулася у морську безодню. Сумний свій заспів він закінчує роздумом про ті муки, що їх несе «журбою сповнене ложе кохання».

Драма Евріпіда «Медея» характеризується своєю багатоплановістю і поліфонією думок. Так, у другому стасимі, знову ж таки у протиставленні ідей, хор визнає, що діти – результат пристрастей, подарованих людям жорстокими богами:

«Еротові стріли рясні

Ні доброї слави, ні щастя

Ще не приносили людям, –

Тиха ж ходою Кіпріда

Нам із усіх безсмертних богинь найлюбіша.

Хай же з лука, владарко, твого золотого

Стріли, напоєні ядом бажань,

В мене не влучать ніколи.

Найкращий дарунок богів –

Хай скромність мене схоронить,

Щоб не вчувати серцем

Покликів владних Кіпріди
З бурями звад ненаглих і любощів хтивих,
І з нестримним ложа чужого бажанням, –
Краще хай мирна подружня любов
Жінки права захищає».

Своє горе і кроваві вчинки Медея теж пов'язує із волею богів, чи скоріше їхньою недбалістю і жорстокістю:

«І навіщо боги нам до інших страждань
Ще найтяжче це горе – невпинну печаль,
Біль утрати дітей
посилають нам, людям нужденним?»

Ясон вжахнувся, побачивши своїх мертвих дітей:

«О нелюде! Всьому людському родові
Й богам безсмертним жінко найогидніша!

Меч на дітей своїх піднять наважилась,

А з ними ріжеш і мене, бездітного.

Й після цього безсовісного злочину

На сонце й землю смієш ти дивитися?

Бодай, же ти пропала!»

Зовсім інакше зображений Ясон. Безпечний егоїст і прагматик, він уособив найгірші риси людини своєї доби. Жадібність, честолюбство, брехливість, лицемірство характеризують Ясона як героя негативного. Бажання влади, прагнення будь-що збагатитися штовхають його на аморальні вчинки, що їх він виправдовує фальшиво-лицемірними словами. Він неодноразово запевняє Медею у своїй любові до дітей. Але й до них його ставлення суто егоїстичне. Вони цікавлять Ясона як продовжувачі його роду, не більше, і самі по собі йому байдужі. Коли Креонт виганяє Медею з дітьми за межі Коринфа, Ясона не цікавить дальша їхня доля – куди вони підуть, що з ними буде. Не раз урятований Медеєю, яка йому допомогла здійснити всі подвиги і здобути руно, Ясон виявляє щодо неї крайню невдячність. Подібно до вульгарного софіста, він використовує риторику для перекручення фактів. Але, недалекий і обмежений, він не може змагатися з Медеєю у

хитрощах. А вона, знаючи його дошкульне місце, завдає свого удару. У фіналі Ясон залишається самотнім, нікому не потрібним, позбавленим майбутнього.

Медея у відповідь йому посилається чесний суд і справедливу помсту, яку благословляє її батько, сам Зевс:

«Могла б тобі багато я сказати на це,
Та батько Зевс те знає, що для тебе я
Зробила й що зазнала я у відповідь.
Ні, мого ложа більше не ганьбить тобі,
Не жити в щасті, з мене насміхаючись.
Ні владарівна, ні Креонт, що дав її
За тебе, все ж безкарно не прогнав мене.
Отож як хочеш – зви мене левицею
Чи Скільлою з глибочини Тірренської –
Тебе я цим у саме серце вразила».

Література

Антична література (за ред. А.А. Тахо-Годі). – К.: Видавниче об'єднання «Вища школа», 1976. – 440 с.

Евріпід Медея. Переклад Б. Тена [Джерело: Евріпід. Трагедії. К.: Основи, 1993. – 448 с. – С. 63-106. – Режим доступу: http://ae-lib.org.ua/texts/euripides__medea__ua.htm

Еврипид. Трагедии. Т.1. / Под общ. ред. С. Апта, М. Грабарь-Пассека, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи и С. Шервинского. Вступительная статья и комментарии В. Ярхо. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1969. – 640 с.

Пащенко В.І., Пащенко Н.І. Антична література: Підручник. – К.: Либідь, 2001. – 718 с.

Сенека (бл. 4 р. до н.е. – 65 р. н.е.) давньоримський філософ, поет, оратор і державний діяч (сенатор, засланець, вихователь

імператорського спадкоємця і фактичний правитель держави за свого вихованця, опальний вельможа, опозиціонер у відставці і жертва імператорської розправи).

У своїй літературній спадщині узагальнює дослідження і філософське осмислення власного і суспільного життя, конкретних його проявів у різних аспектах і галузях, гротеск і химерність життєвих колізій, скрупульозний аналіз власного духовного світу. З іншого боку, Сенека протягом свого життя все більше утверджується у відчутті «норми», що для нього є більш цінною, ніж життєвий прагматизм.

Відчуття «норми життя» було споконвіку притаманне римлянину, який завжди зв'язував сучасний «уклад суспільного життя» зі «звичаями предків».

У Сенеки відчуттям норми визначається сам погляд на життя. Кожна виявлена ним життєва деталь цінна тому, що у ній відбивається відхід від норми, «псування моралі». Метою творчості для Сенеки є бажання запропонувати людям норму і виховати (виправити) їх.

Втім, успадкувавши від давньоримської традиції переконаність у існуванні моральної норми, Сенека не міг механічно у ній утвердитися.

Для римської традиції осередком всіх цінностей була держава, громадянська громада («спільна справа», *res publica*). Людина може реалізувати себе тільки тут, де всі людські сили і високі моральні якості пов'язані лише з державною діяльністю.

Доброчесність виражається у подвигах на благо республіки: заповіт служіння республіці переданий попередніми поколіннями виконує *vir bonus*, «доблесний чоловік», ідеал людини і громадянина.

Хоча новий режим, який встановився в Римі, за традицією називався «відновлена республіка», влада перейшла до рук імператора-тирана. Таким чином, уся система традиційних моральних цінностей виявлялася застарілою.

Сенека не ідеалізував колишню республіку. Втративши «добрі звичаї», держава не могла не втратити і колишнього

укладу і, щоб не зруйнуватися, повинна була звернутися до єдиновладдя як найкращої форми державного устрою.

Для Сенеки служіння імператору зовсім не обов'язково несумісне з мораллю. Але він визнає, що та чи інша форма держави виявляється скороминущою, приреченою на крах.

Якщо всередині громади кожен, дбаючи про щастя цілого, тим само дбав і про власне щастя, то тепер він повинен був сам шукати лінію життєвої поведінки. Це прагнення до відповідального індивідуального вибору «свого шляху» – головний постулат у всій життєвій і творчій діяльності Сенеки. Він зберігає римське відчуття, що норма відповідає об'єктивній істині. А об'єктивна істина досягається не вірою, а розумом.

Зробити це обіцяли всі три найвпливовіші за часів Сенеки школи грецької філософії: кініки, епікурейці та стоїки. Всі вони погоджувалися на тому, що знання істинного блага робить життя людини блаженным.

Філософські погляди Сенеки не відзначаються ні послідовністю, ні постійністю. Міркування його зосереджені навколо питань духовного життя і практичної моралі.

Філософія – ліки для душі; пізнання природи цікавить Сенеку переважно з релігійно-етичного боку як засіб для пізнання злитого з природою божества («що є бог? душа всесвіту») і для очищення душі від фальшивих страхів, а в логічних дослідженнях він вбачає лише безплідне розумування. Нехтування теоретичною стороною філософії має своїм наслідком вагання у важливих питаннях і принциповий еkleктизм. Зараховуючи себе до послідовників Стої, Сенека не вважає необхідним суворо дотримуватися певного напрямку і багато чого запозичує і в антагоніста Стої, Епікура.

Епікуреїзм приваблює до себе філософа тим, що дає теоретичне обґрунтування втечі у приватне життя. Не маючи можливості активно боротися з імператорським свавіллям, римські аристократи шукали внутрішніх сил для пасивного опору, і відповіддю на ці запити служить учення Сенеки.

Завдання його філософії – навчити жити і навчити умерти, дати внутрішню незалежність та душевний спокій при збереженні форм життя, звичних для римської верхівки. Теоретично Сенека визнає усіх людей рівними.

Втім Сенека найбільше схилявся у своїй творчості до стоїків:

- вчення про моральність ґрунтується на вченні про природу: щастя – це життя відповідно до законів природи;

- в основі природи лежить «логос» – розум, розлитий у всьому сущому, а «жити за законами природи» для людини означає «жити за розумом»;

- мета життя – через власне удосконалення прийти до досконалого знання, або мудрості;

- поєднання стоїчного індивідуалізму (реалізація себе у природі) та стоїчного космополітизму (реалізація себе у суспільстві і виконання обов'язків перед іншими людьми, у тому числі і політичні зобов'язання, не тільки перед співгромадянами, а і перед жителями цілого світу, коли розумна людина входить в один розряд навіть з богами, і виникає «спільнота богів і людей», обитель якого – цілий всесвіт, космос)

Хоча таке поняття «належного», чи «обов'язку» тісно пов'язане з римською «доблесною людиною», на практиці воно створює суперечності, зокрема у тому, що обов'язок перед республікою вище завіту предків, і, діючи відповідно до розумної природи людини, бути наполегливим у суспільних справах до кінця і заради цього йти навіть на смерть (чим і закінчилося життя Сенеки). Митець зазначає, що виконання обов'язку перед державою нічого не приносить, окрім тривоги і хвилювання, воно забирає можливість звернути погляд на себе.

Втім Сенека пропонує звіряти кожен свій крок, а кожен вчинок осмислити, співвіднести з обраним ідеалом, з моральною нормою, а значить, ні на мить не втрачати почуття внутрішньої відповідальності. Так виникають ті напруга і пристрасність у думках і стилі Сенеки.

Пристосовуючи стоїцизм до потреб римської аристократії, він багато чого пом'якшує і часто рекомендує компроміси. Особливо характерне ставлення його до багатства. Сенека вихваляє простоту звичаїв і скромні радості бідняка і не шкодує фарб при описі пересиченості багатіїв. Треба, звичайно, нехтувати багатством, але нехтування це полягає, за Сенекою, не в тому, щоб відмовлятися від багатства або не прагнути до нього, а тільки в тому, щоб уміти відмовитися від нього і не страждати за його втрати.

Більше того, тільки володіючи багатством, можна проявити істинну зневагу до нього. На компроміси доводиться іти мудрецю і в стосунках з владою. Щоб пом'якшити кричущу суперечність між моральними принципами та їх здійсненням, Сенека змушений або посилається на слабкість людської природи, на загальну гріховність, або прикриватися гординою. Останнє пристановище пасивного опору – смерть, і смерть – одна з постійних тем Сенеки.

Ідеальною фігурою є для нього улюблений герой аристократичної опозиції, Катон Молодший, який вибрав добровільну смерть у момент поразки республіки, і це незважаючи на те, що Сенека зовсім не поділяє політичних переконань Катона. Все життя повинне бути підготовкою до смерті: «погано живе той, хто не вміє добре померти». Заради цього треба вчитися переносити турботи, небезпеки, нестатки, муки, заради цього життя повинне бути «війною», «опором», боротьбою з пристрастями, слабостями і спокусами; і героїчна поза гладіатора нерідко служить у Сенеки ілюстрацією філософського ідеалу життя.

При схильності Сенеки до компромісів, практичне застосування моральних теорій виявляється залежною від обстановки і від можливостей окремої людини в її моральному становленні. Ця настанова приводить до більш поглибленого аналізу індивідуальних душевних станів, які щоразу вимагають специфічного «лікування».

Момент «керування» власною совістю ключовий пункт у творчості Сенеки, і воно часто розгортається як інтимна бесіда двох душ. Наслідуване у Горация свідоме ставлення до душевного життя, власного і чужого, підноситься у нього на вищий щабель, незважаючи на те, що абстрактний образ мудреця і абстрактні уявлення про психологію продовжують лишатися ідеальним масштабом для класифікації та оцінки душевних станів.

Творчість митця – щоденник роздумів, пов'язаних із моральним вибором. Самозображення автора служить ніби відповіддю на запити адресата, який прагне до вдосконалення. Змальовуючи себе в різних життєвих ситуаціях, Сенека досягає того, що міркування природно впливають із відповідних переживань.

Братство людей. Як істота розумна людина входить в один розряд з богами й виникає «спільнота богів і людей», обитель якої – весь всесвіт. У ній всі рівні, адже всім дісталася душа – частинка божества. Сенеці був близький ідеал людської спільності: «Ми тільки члени величезного тіла. Природа, яка з одного й того ж нас створила й до одного й того ж визначила, народила нас братами».

Про душу. У людині, як і у всесвіті, є матерія – тіло й душа, причетна богу: «Хвали в людині те, що не можна ні відняти, ні дати, що належить самій людині. Ти запитаєш, що це? Душа, а в ній – досконалий розум». Душа скеровує моральний розвиток людини, веде її до доброчесності, до блага, до щастя. Мета людини – через удосконалення своєї природи прийти до доброчесності, стати «людиною добра», а потім і мудрецем.

Про мудрість. Тільки мудрець здатний втілити ідеальну норму поведінки, але совість, усвідомлення моральної норми, відрізняє людину моральну, філософа, від натовпу: «Я навчу тебе, як дізнатися, що ти ще не став мудрим. Мудрець повний радості, веселий і непохитний, безтурботний, він живе нарівні з богами... Але якщо ти прагнеш звідусюди отримувати всілякі

задоволення, тоді знай, що тобі так само далеко до мудрості, як до радості».

Про філософію. Недосконалість людини долається заняттями філософією, що уподібнюється лікуванню, зціленню від пороків: «Ліки для душі винайдені древніми, але наша справа відшукати, як їх застосовувати і коли». Той, хто шукає істину, повинен спиратися на досвід «людей обізнаних, тих, що дослідили шлях, який попереду в нас». Люди ці – філософи, чие вчення здатне дати знання істинного блага: «Адже людина – розумна істота; отже для неї вище благо – виконувати те, заради чого вона народжена».

Про дружбу. «Людина добра» – та, яка ще не стала мудрецем, але вже «знаходиться в гавані», споглядає добродієність. Вона не шукає щастя у зовнішніх речах і їй нічого не потрібно, навіть друзів. Не тому, що вона хоче жити без друзів, а тому, що може. Втім, вона знає, що таке справжня дружба й цінує своїх друзів. Друзям не страшна розлука, вони завжди можуть бути разом: «Друг повинен бути в нас в душі, а душа завжди з нами». Друзів не може розлучити навіть смерть: «І можливо, – якщо правдиві розмови мудреців, і на нас чекає певне спільне для всіх місце, – ті, кого ми вважаємо зниклими, тільки пішли вперед».

Про смерть. Як частину божественної волі «людина добра» сприймає й смерть. Смерть наперед встановлена світовим законом і тому не може бути безумовним злом: «Боятися смерті так само безглуздо, як боятися старості... Хто не хоче вмирати, той не хотів і жити. Адже життя нам дане за умови смерті й саме є лише шляхом до неї». Але й життя не є безумовним благом: «Всі піклуються не про те, чи правильно живуть, а про те, чи довго проживуть; втім, жити правильно – це всім доступно, жити довго – нікому».

Кожен свій крок, кожен вчинок Сенека так чи інакше прагне осмислити, співвіднести з обраним ідеалом, з моральною нормою, він ні на мить не втрачає почуття внутрішньої відповідальності за вчинене. Він говорить: «Прочитай мої

книжки, побач у них пошук істини, якої я не знаю, але шукаю наполегливо».

Так і не зумівши на практиці примирити філософію як моральну норму і служіння спільноті людей у державі, у теорії, Сенека знайшов вихід із цього протиріччя, вказавши на нього.

У трагедіях він також висловлюється погляди в дусі стоїчної моралі і виражає негативне ставлення до імператорського режиму.

Виступаючи філософом-моралістом, Сенека з погляду стоїцизму засуджує згубні пристрасті. З цього ж самого погляду він визнає нездоланність невблаганної долі, і через це в його трагедіях не торжествує вільна воля людини, а виступає її приреченість.

Суперечності між вченням Сенеки і його способом життя, які впадали в око сучасникам, цілком виправдують різкий відгук Енгельса: «Цей стоїк, який проповідував доброчесність і поміркованість, був першим інтриганом при дворі Нерона, причому справа не обходилась без плазування; він добивався від Нерона подарунків грішми, маєтками, садами, палацами і, проповідуючи бідність євангельського Лазаря, сам насправді був багатцем із тієї ж притчі. Тільки коли Нерон зібрався вхопити його за горло, він попросив імператора забрати у нього назад усі подарунки, тому що з нього досить його філософії».

Таким самим моралістом, як у філософських трактатах, виступає Сенека й у своїх трагедіях.

Сенека прославляє просте життя: «У скромному побуті довговічніше життя, й щасливим є той, хто не виділяється в натовпі». Цей основний мотив повторюється й в інших трагедіях. На противагу скромному невинуватому життю, у трагедіях засуджується пересиченість багатих і влада тиранів. Нема справедливої царської влади.

Думки про долю, смерть і самогубство переслідують Сенеку й у трагедіях. Самим фактом створення трагедії Сенека мимоволі скасовує стоїчну безпристрасність. Втім, і не зовсім мимоволі: він був занадто відкритий для реального життя,

занадто уважний до психології людей, щоб не розуміти ролі емоцій в душевному світі людини.

Сенека ухиляється від прямої відповіді на питання, звідки зло у світі, але тим рішучіше він відповідає на інше питання, звідки зло у людині – від пристрастей. Все у світі благо, а на зло його звертає лише людське «сказ», «шаленство». «Сказом», «божевіллям», «хворобою» називають свою ненависть і свою любов Юнона, Федра, Медея, Клитемнестра. Найгіршим серед пристрастей визначає гнів. На думку автора, з нього випливають зухвалість, жорстокість, сказ; любов також легко стає пристрастю і веде до безсоромності. Пристрасті слід викорінювати з душі силою розуму, інакше пристрасть повністю опанує душею, засліпить її, кине у безумство.

Художній світ перевернутий через афект гніву є відповіддю на ворожнечу супротивника. Так «монолог-рішення» перетворюється на «монолог афекту» – це звичайне явище у Сенеки. Іноді афект постає тут у чистому вигляді, не зрозумілий навіть самому одержимому.

Чи розуміє Медея злочинність своєї пристрасті? Чи намагається підшукати їй зовнішні виправдання? Між монологом-рішенням і монологом афекту виділяється «монолог коливання», сенс якого – аналіз афекту самим одержимим.

Вилив почуттів підміняється самоспостереженням і самоаналізом. Інтерес властивий Сенеці пов'язаний із його вивченням психології пристрасті.

Все це змінює саму концепцію римської трагедії в порівнянні з грецькою. Грецька трагедія не була трагедією характерів, а трагедією положень – герой її «не відрізняється ні чеснотою, ні праведністю, і в халепу потрапляє не через порочність і підлість, а в силу якоїсь помилки» (тобто помилкового вчинку, абсолютно не з поганим наміром, а через незнання) (Аристотель, «Поетика», 53а 7).

У римській трагедії місце «помилки» займає «злочин» (це найбільш уживане слово у трагедіях Сенеки), причина цього

злочину – пристрасть, що перемогла розум, а головний момент – боротьба розуму і пристрасті.

Серед художніх творів Сенеки важливе місце посідають дев'ять його трагедій, заснованих на традиційних міфологічних сюжетах, – «Медея», «Федра», «Едіп», «Агамемнон», «Фіест» та ін. П'єси Сенеки – єдині пам'ятки римської трагедії, взагалі всієї античної після Евріпіда, які збереглися у повному обсязі. Особливості, які відрізняють їх від аттичних трагедій V ст., не завжди повинні розглядатися як нововведення, які належать виключно Сенеці або його часу; у них відбилися і історія трагедії у грецькій і римській літературі, й історичні реалії.

Підвищена увага і підвищена – для стоїка – довіра, з якою Сенека ставився до емоційного світу людини, були причиною його звернення до жанру, для філософа, здавалося б, несподіваного: до трагедії.

Римляни завжди ставилися до поезії практично. Від поетичного слова вимагали користі

Засобом корисного впливу на душу слухача була для нього і драма: що не доходить до свідомості через розум, може дійти через почуття.

Сказане прозою слухається не так уважно і хвилює менше, а якщо у справу вступає розмір, якщо благородний зміст закріплений його стопами, те ж саме вислів схожий на кинутий з розмаху спис.

Історичні реалії. Для епохи правління династії Юліїв-Клавдіїв був характерний перехід від принципату Октавіана Августа до монархічної диктатури з тиранічною владою Тіберія (14-37 н.е.), Калігули (37-41 н.е.), Клавдія (41-54 н.е.) і Нерона (54-65 н.е.). Їхня необмежена влада меншою мірою проявилася у зовнішній політиці та завоюваннях. Для правління цих імператорів характерні придворні інтриги і криваві розправи з сенатською аристократією.

У цей час у Римі постійно проводяться публічні виступи і змагання ораторів і поетів, створюються нові бібліотеки, будуються храми, пам'ятники тощо.

Як опозиція «ціцеронівському» утверджується «новий стиль». Його характерною ознакою стають численні сентенції, тобто чіткі сформульовані настанови, і барвисті, приємні для слуху (але часто суперечливі щодо змісту) метафори. (Пащенко с. 674)

Утверджується декламаційно-риторичний стиль. Вплив риторики позначився на художній літературі, яка відходить від розробки актуальних проблем, а призначена для мелодійного прочитання й естетичної насолоди.

Практично всі драми, написані після Евріпіда, були схильні до патетики і риторики. Вони часто складатися не для сцени, а для читання. Вони написані у декламаційному стилі. Патетична декламація переважає у них над драматичною дією і над розробкою характерів.

Трагедії Сенеки вибудовані за принципами «нового» стилю. Традиційні урочисті довготи чергуються з лаконічними сентенціями; декламаційна патетика створюється завдяки повторення, градаціям, гіперболам, у схвильованих запитаннях, вигуках, у метафорах і порівняннях.

Між дослідниками давно іде суперечка щодо питання, чи призначались трагедії Сенеки для сцени. Було б перебільшенням твердити, що вони не піддаються сценічному виконанню, але вдячного матеріалу для акторської гри вони не дають, і багато деталей розраховано більшою мірою на читача або слухача, ніж на глядача.

Інша причина статичності цих трагедій – у характері їхнього виконання. Вони дійсно не призначались для постановки на сцені, а виконувалися тільки у вигляді рецитації – публічного авторського читання вголос.

Рецитації були однією з найпоширеніших форм побутування поезії в імператорському Римі. Безсумнівно, установка на рецитація наклала відбиток на трагедії Сенеки: у них все сказано словами, зримі дії витіснені описами. Справедливо було сказано, що п'єси Сенеки можуть бути практичним зразком сучасної радіодрами.

Зовнішні форми старої грецької трагедії лишилися незмінними – монологи і діалоги у звичайних для трагедії віршових формах чергуються з ліричними партіями хору, у діалозі одночасно не бере участі більше трьох дійових осіб, партії хору поділяють трагедію – за встановленим в елліністичні часи звичаєм – на п'ять актів. Залишилися і старі міфологічні сюжети, що розроблялися класиками грецької трагедії.

Сенека знову складає «Медею», «Федру», «Нестямного Геркулеса», «Едіпа» тощо. Але структура драми, образи героїв, сам характер трагічного стають зовсім іншими.

У трагічній естетиці Сенеки співчуття відступає на другий план. Вона ґрунтується головним чином на пафосі могутнього і жахливого.

Сенека вибирає «страшні» сюжети, з дикими пристрастями, похмурим відчаєм, нелюдськими стражданнями, з жадобою знищення і самознищення. Аттічна трагедія, у відповідності з своїми обрядовими джерелами, часто мала щасливу розв'язку; у Сенеки благополучний кінець є уже винятком, і з цього боку його трагедія наближається до трагедії Нового часу.

При всій своїй абстрактності, цей декламаційний самоаналіз був досягненням пізньоантичної літератури. Образи великих аттичних трагіків у цьому відношенні примітивніші від фігур Сенеки, але разом з тим далеко повнокровніші і людяніші від них.

При однолінійності драматичної дії і однотонності статичних характерів інтерес трагедії зосереджується на окремих патетичних сценах. З погляду композиції трагедія Сенеки виявляє тенденцію до розпаду. Здебільшого дія зводиться до основних моментів, до окремих ситуацій. Число сцен значно менше, ніж в аттичній трагедії, і менше дійових осіб. У кожній п'єсі легко виявити кілька сцен високого пафосу; решта служить лише для зв'язку, для збереження традиційної форми трагедії. У цих зв'язуючих частинах автором часто допускається неузгодженість дії.

У центральних партіях велике місце займають патетичні монологи (або довгі промови) і описи жахів. Магічний обряд, викликання мертвих, описи пекла, бурі, вбивства – жодна трагедія не обходиться без якогось із цих елементів, призначених приголомшити звиклого до всяких «жахів» римського читача часів імперії. Цікаво, що в ці описи часто вводиться фон похмурої природи. Але сцени жаху не зводяться до описів або розповідей вісника: як ми вже вказували, вбивства і самогубства виносяться на сцену.

У діалозі звертають на себе увагу швидкі обміни короткими репліками, оформленими у загострені сентенції; і риторично побудовані «сцени змагання».

Наслідуючи Горація, Сенека витримує партії хору у його ліричних розмірах, хоча не запозичує його строфічної будови. Хором автор розпоряджається досить вільно для створення моментів спокою всередині патетичної драми. Поряд із піснями міфологічного змісту ми знаходимо роздуми на більш абстрактні, популярно-філософські теми – про силу фатуму, про тлінність земного існування і сумнівність загробного, про труднощі і небезпеки, нерозривно зв'язані з багатством і владою, про щастя тихого бідного життя. Аналогічні думки, що іноді нагадують Горація і філософські твори самого Сенеки, висловлюються і від імені дійових осіб (особливо другорядних).

Тиради проти «тиранів» займають центральне місце у риторичній декламації. Злочини міфологічних царів могли мати досить близькі паралелі з сучасними імператорськими родинами. Втім, уточнити це, зважаючи на відсутність відомостей про час складення окремих трагедій, важко.

Відзначені особливості характерні для всієї драматургічної творчості Сенеки. Трагедії його не ставлять проблем, не розв'язують конфліктів. Драматург часів Римської імперії, він же філософ-стойк, відчуває світ, як поле дії сліпого, невблаганного фатуму, якому людина може протиставити лише велич суб'єктивного самоствердження, непохитну твердість духу, готовність все перетерпіти і, при необхідності, загинути.

Результат боротьби йому не цікавий і не міняє її цінності: при такій настанові хід драматичної дії отримує лише другорядну роль, і вона розкривається звичайно прямолінійно, без ретардацій та перипетій.

Будь-яке повчання у драмі Сенеки має двох адресатів: глядача (читача, слухача), і того персонажа, до якого вони звернені. Стоїчне повчання характеризується правильною побудовою і ефективністю переконання через «істину» у промові «неправого» героя трагедії.

Якщо дієвість промови сумнівна: страждає філософія. Якщо герой відмовляється від свого вчинку, що складає сюжет міфу: страждає трагедія. У цьому протиріччі Сенеці важко звести кінці з кінцями.

Справа у тому, що трагедія як ціле у самій основі жанру та філософія стоїків по суті несумісні. Стоїки зазначають, що для того, щоб досягти чесноти, людина повинна зрозуміти – порівняно з нею всі страждання, мінливості, втрати, тортури, голод, смерть – ніщо; вони неминучі, а отже, для мудрого байдужі.

Таким чином стоїки відносять до числа «речей байдужих» все те що, за **Аристотелем**, становить саму суть дії трагедії, її «пафос» («пристрасть» у старовинному сенсі слова): «Пристрасть ж є дія, що заподіює загибель або біль, наприклад, смерть на сцені, муки, рани тощо» («Поетика», 52в 13), – і саму суть її впливу на глядача («пристрасть» в сучасному розумінні слова): збудження «співчуття і страху з метою очищення подібних пристрастей» («Поетика», 49в 27). Значить, якщо дотримуватися точних визначень, «стоїчна трагедія» неможлива: сам жанр не в змозі нести приклади, що підтверджують доктрини системи.

З зображенням сильних афектів, з пафосом мук і смерті ми зустрічаємось також і в художній творчості Сенеки: для своєї поетичної діяльності він вибирає трагедії.

Характерна ознака всіх трагедій полягає у тому, що вони насичені кривавими ефектами, сценами вбивств і злочинів,

моральними повчаннями. Як і філософські твори Сенеки, його трагедії не мають логічно розвинутого сюжету, дії героїв не зумовлені тонкими психологічними мотивуваннями. Самі герої сповнені пристрастями, що роблять їх жорстокими і невмолимыми. У розлогих монологів вони розповідають про причини своїх жагучих почуттів і спонукані цими почуттями дії. Монологи змінюються або жавими діалогами, у яких персонажі обмінюються словесними ударами, або довгими хоровими партіями – роздумами про причини конфлікту й долю героїв.

У повній відповідності з такими ідеями перебувають і образи трагедій. Це – люди великої пристрасті, які виявляють надмірну жорстокість (наприклад, Медея). Їхні образи прямолінійні і схематичні. Герої виголошують занадто довгі монологи, на які вплинула риторика, надмір афоризмів створює штучний декламаційний стиль, який так дуже відрізняє трагедії Сенеки від трагедій його давньогрецьких попередників.

«Медею» написано на міфологічні теми, використані у творчості давньогрецьких трагіків. Проте сюжет трагедій у Сенеки набуває своєрідної розробки.

Дія «Медей» Сенеки відбувається у м. Коринфі після вигнання Медей та Ясона з Іолка, але передісторію їхню автор не загадує, адже міф був добре відомий.

У першому ж монологі Медея обіцяє жорстоко помститися за зраду Ясона. Тобто вже на початку трагедії героїня, у котрій жага помсти переборює всі інші почуття. Отже, маємо сталий образ, позбавлений будь-якої динаміки.

Медея зразу ж виступає як похмура чарівниця, готова на будь-які злочини. Звертаючись до богів, вона безапеляційно закликає найбільш грізних із них:

«И ты, Титан, вселенной день дарующий,
И ты, что светишь молчаливым таинствам,
Трехлика Геката...
Царь скорбных стран с царицею, похищенной
Не для измены...» 268

Її єдина думка – помста; певного плану ще немає, але ця помста повинна своєю жорстокістю перевершити всі попередні злочинства Медеї:

«... Неслыханные, дикие
Деянья, и земле и небу страшные,
Вынашивает дух мой: кров, и смерть, и труп
Разрубленный. – Что вспомнила о малостях –
Девических делах?» 269

Експозиції Сенека не дає. Читач або слухач, на якого трагедія розрахована, знає міф, всіх дійових осіб, знає кінець дії і уже на початку п'єси бачить героїню такою, якою вона повинна з'явитися в кінці. Мстива рішучість Медеї досягла уже крайніх меж. Більш того, Сенека кілька разів вкладає в її уста двозначні вирази, які слухач сприймає як натяк на дітовбивство, що має відбутися, хоч у контексті мови вони ще не мають цього значення. Наприклад:

«Боль мучит большая,
И грех страшно подобает матери.
Вооружись же яростью на гибель им!
Пусть твой раз вод всегда живет в преданиях,
Как брак твой». 269

Автор більше дорожить декламаційним ефектом монолога, ніж його психологічною правдоподібністю.

За вступним монологом Медеї йде хорова партія – весільна пісня на честь молодих:

«Стоит ей в хоровод женский вступить, тотчас
Пред ее красотой меркнет краса подруг.
Так сияние звезд гасит светило дня,
Так скрывается сонм частый Плеяд, когда,

Меж рогов золотых светом заемным весь
Круг заполнив, взойдет Феба в простор небес» 270

Чаклунка ще не знає, якою буде її помста, але готує себе до найстрашнішого вчинку. А хор, ніби не чуючи похмурих промов героїні, співає шлюбну пісню, вихваляє наречену, бажає щастя молодим. Проте у наступному монолозі Медея раптом починає вагатися:

«Как трудно в сердце гнев умерить вспыхнувший,
Как все, кто держит жезл рукой спесивою» 275

Отже, про Ясона Медея вже говорить як про маловинувату людину, для неї тепер головним злом стає Креонт, який незабаром побачить «вогонь і дим» над своєю оселею. Вона просить у царя дозволу зачекати до ранку, коли виїде з міста, але сама думає про помсту йому. Проте розмова з Ясоном знову змінює її плани, Медея нагадує у їхньому діалозі невірному чоловікові все, чим для нього пожертвувала. А у кінці ж діалогу обвинувачує Ясона в усьому, що сталося з нею:

«Велишь уйти? Верни корабль изгнаннице...
А брошенный отец, а брат растерзанный,
Хищение, бегство... не мои они.
Не для меня все зло, что совершала я» 277

Після відмови Ясона віддати дітей жінці вона розуміє, що він їх дуже любить, і вирішує цим скористатися. Медея вдає, що примиряється з його думкою, а сама починає готуватися до помсти.

Другий акт відкривається новим монологом Медеї. Звуки весільної пісні нагадали, що шлюб Ясона стає дійсністю. Медея говорить про помсту, але не по відношенню до Ясона, якого

вона хотіла б зберегти своїм чоловіком, а по відношенню до молодії і її батька.

На боязкі умовляння мамки вона відповідає характерними для стилю Сенеки сентенціями: «Відважних боїться доля, давить боягузів». «Завжди доречно доблесть». «Кому нема надії, той не буде ні в чім зневірюватись». «Забрати доля в нас багатство може, але не може відібрати дух». І знову автор грає тим, що з образом Медеї у читача зв'язані певні асоціації.

Відоме зауваження одного видатного філолога: ця Медея уже читала «Медею» Евріпіда.

Наступна сцена другого акту, діалог Медеї і Креонта, нагадує відповідну сцену Евріпіда. Але у римського трагіка Креонт набув типових рис «тирана», а Медея стала спритним адвокатом. Вона одержує день відстрочки для вигнання. Діти у Сенеки не виганяються; люблячий батько виклопотав, щоб їх залишили. Хор співає про святотатство корабля Арго, що вперше осмілився переплисти море, і несподівано закінчує картиною, яка переносить нас в обстановку Римської імперії з її небувалим до того часу розширенням географічного горизонту:

«Уйду, твой дом покину, как велишь ты мне,
Лишь укажи, куда. В Колхиду, к Фазису,
Где мой отец? Или на берег, залитый
Абсирта кровью? Край какой укажешь мне?
Какое море? Устье ли Понтийское,
Где через Симплегады я отряд царей
Вела домой, бежав за соблазнителем?
Иолк ли, дол Темпейский и Фессалию?
Закрyla я себе пути, которые
Тебе открыла». 283

Третій акт знову відкривається монологами. Для розповіді про зовнішні симптоми афекту, що охопив героїню, Сенека часто користується фігурою Годувальниці. З її монолога ми дізнаємось, що Медея скаженіє, подібно до вакханки:

«Кормилица
Трепещет дух, боится зла великого.
Сама себя все пуще распаляет боль,
Взрастая, обретает силу прежнюю.
Я видела и раньше, как богам грозит
Медея и колеблет небо в ярости...». 291

Монолог самої Медеї втретє повертає нас до теми помсти. Вона даремно шукає мотивів, які могли б виправдати Ясона, її охоплює жадоба знищення.

Хор співає про силу ненависті у жінок, шлюбні права яких порушені, і згадує про нещастя, які спіткали всіх аргонавтів.

Четвертий акт присвячений магічним операціям головної героїні. Магія – одна із найпопулярніших «страшних» тем у літературі цього часу.

Годувальниця докладно розповідає, як Медея збирає отруйні рослини, що «цвітуть квітками смертоносними», а потім і сама чаклунка в довгому монолозі знайомить слухачів із таємницями свого похмурого ремесла. Врешті вона здійснює свій задум, передавши з дітьми нареченій Ясона Креусі отруєні плащ і шлюбний вінець. Наляканий хор, уражений поведінкою і виглядом Медеї, бачить у ній утілення нестримної люті:

«Берет Медея травы смертоносные,
Из гадов выжимает яд, и свежие
Птиц внутренности гнусных: сердце филина,
Совы ушастой печень. По отдельности
Раскладывает яды: сила хищная
Огня в одних, в других скрыт холод медленный,
Над ядом заклинанья столь же страшные
Твердит. Но вот шаги ее слышались,
Запела...» 293

І нарешті прибуває вісник, який обмежується коротким повідомленням про загибель царівни та її батька. Центральне місце належить у цьому акті об'ємному монологу Медеї. Її помста ще не повна. Вперше з усією чіткістю постає питання про дітовбивство:

«К злодейству худшему
Готовся, дух! Моими, дети, были вы,
Но за отца преступного заплатите.
Ударил в сердце страх, все тело холодом
Сковало, гнев погас в груди трепещущей.
Вернулась мать, прогнав жену безумную.
Моих детей, родных моих ужели же
Я кровь пролью?..

Умерев для матери.
Умрите для отца! Вскипает ненависть,
Растет обида, руку непослушную
Эриния толкает». 299

Але починаються і вагання. З повною усвідомленістю своїх суперечливих почуттів Медея пояснює нам, що «мати» бореться у ній із «дружиною», «любов» з «гнівом». Ось перемагає «любов». Що ж, віддати дітей Ясону? «Знов гнів росте, кипить ненависть». Перед Медеєю постають видіння – божества помсти, тінь брата з його розтерзаними членами, – і в цьому безумному стані Медея вбиває одного з синів.

З'являється вісник, який дуже коротко повідомляє про страшну смерть Креуси та її батька, які згоріли разом із палацом. Виходить Медея і в останньому монолозі говорить, що її помста ще не завершена, натякаючи на дітовбивство.

Проте раптом починає вагатися. Але невдовзі Медея згадує смерть розчленованого нею брата, закликає власний дух припинити вагання і вбиває одного з синів. Після приходу Ясона з озброєними коринфіянами вона піднімається на дах і, тішачись

стражданнями чоловіка, тамуючи «образу помстою неспішною», заколює і другого. Залишивши мертвих дітей Леонові, вона відлітає на колісниці. А той обмежується напівбайдужою фінальною сентенцією:

«Лети среди эфира беспредельного:
Ты всем докажешь, что и в небе нет богов» 302

Вагання героїні, що починаються у п'ятій дії, досить складні і суперечливі. Націлені автором на зовнішнє відображення і сприйняття. Зовнішньо Медея виражає ними суперечливість своїх почуттів. Вона хоче повернути любов Ясона й утекти з ним разом, а в Евріпіда Медея ненавидить Ясона, за те що він обманув її.

Сенека розраховував на сприйняття своєї «Медей» підготовленою аудиторією, яка відмінно знає, як розгортається сюжет і яка буде розв'язка. Більше того, сама Медея Сенеки знає, що відбуватиметься далі, адже читала «Медею» Евріпіда».

Зрозуміло, що звичний глядачеві інтерес до розв'язки дії, до того, що буде далі, тут відходить на другий план, а акценти розставлені згідно подробиць, натяків тощо. Перспектива міфологічних асоціацій, які навіть виходять за межі сюжету трагедії і вимагає від читача вченості, – один із улюблених прийомів Сенеки.

Так отрута, яку готує Медея, заговорена нею ж, включає:

«Тебе кровавых девять плетениц плету,
Узлы скрепивши змеями.
Тебе Тифона члены, посягавшего
Низвергнуть власть Юпитера.
Вот кровь, что перед смертью Деянире дал
Коварный перевозчик Несс.
А этот пепел взят с костра Этейского:
Впитал он Геркулесов яд.
Вот любящей сестры, жестокой матери

Алфеи головня лежит.
Вот эти перья Гарпия оставила,
От Зета убегавшая,
А эти с крыльев стимфалид, лернейскою
Стрелой сраженных, падали» 294

Кожен новий спогад про міф – іноді, на наш погляд, навіть ледь дотичний – явно тішить автора, захопленого невичерпністю трагічних асоціацій, і повинен принести ту ж радість і читачеві. При чому чим довший перелік, тим він ефектніший: кожна ланка, діє сильніше попередньої й у цьому сенсі є самоціллю.

Втім, нерідко Сенека використовує лише один міфологічний натяк, який створює багату змістом асоціацію, безпосередньо пов'язану з сюжетом драми. Створені таким чином додаткові смисли дозволяють «розфарбувати» деталі сюжету.

У класичній грецькій трагедії вбивства відбувалися за сценою. Для Сенеки цього обмеження не існує. Медея вбиває сина під час свого монологу. І якщо перше з них відбулося при затлумленій свідомості героїні, то Сенека дозволяє собі дати градацію жаху, показавши друге вбивство цілком обдуманим.

Ясон наближається з воїнами, і до Медеї повертається ясність думки. Вона піднімається на покрівлю, щоб публічно показати свою «доблесть», і, насолоджуючись муками, які вона завдає Ясону, вбиває за його присутності другого сина і відлітає на крилатих зміях.

Ці описи у трагедіях Сенеки докладні і, як правило, страшні і криваві. Мабуть, нагнітання жорстоких подробиць повинно було компенсувати ослаблене відчуття трагізму звичного сюжету. Всім було заздалегідь відомо, що Медея вб'є синів, але що вона вб'є їх на очах глядачів – у цьому мала полягати ефектна несподіванка.

Причина «бездіяльності» трагедій Сенеки полягає у їхній філософській установці. Інтерпретуючи міфологічні сюжети, Сенека прагне якомога швидше прийти від часткового до цілого.

Його цікавлять життєві ситуації, які виникають у трагедіях, обговорюються та узагальнюються.

У загальних термінах подається мораль, або коротка завершена сентенція. Як данина моді, його драма щедра на примітні рядки, які легко вилучаються з контексту і запам'ятовуються. Це прагнення навантажити сенсом мінімальний відрізок тексту, кожен рядок, кожную фразу, щоб вона сама по собі виробляла найбільший ефект, є характерною рисою творчості Сенеки.

Драматургу мало згустити думку у сентенцію: він шукає для неї найбільш виразне місце. Зазвичай це буває на початку або у кінці порівняно довгої репліки чи монологу. Ще виразніше звучать сентенції у стихомітії – коли персонажі обмінюються цілою серією коротких (зазвичай однорядкових) реплік.

У Сенеки найбільш частий вид стихомітії – суперечка про дію персонажа з точки зору моралі. Один із супротивників висуває якесь твердження, інший протиставляє йому своє; сентенції «неправих» відтіняють і підкреслюють сентенції «правих»: без цього неможлива та дидактична установка, яку автор вважає основою своєї драми.

Дуже часто носії істини не обмежуються короткими сентенціями, а вимовляють на її захист цілі промови, які підпорядковані всіма правилами риторики.

Ще більш зручні для виховного моралізму трагедій Сенеки пісні хору. Вони мало пов'язані з дією, виконують функцію прихованого звернення до глядачів, а також його розгорнуті повчання здаються часом фрагментами трактатів, перекладеними у поезію.

Слова хору найбільше дозволяють Сенеці бути послідовним стоїком у трагедіях: як і сентенції, вони складають замкнуті у собі, мало співвіднесені з драматургічним цілим одиниці тексту.

Короткі настанови у сентенціях, розлогі – у монологах і в піснях хору, полемічні – у зіткненнях дійових осіб, – всі ці форми проповіді стоїчних ідей використані Сенекою у його трагедіях. Немає у них тільки одного, самого дієвого засобу

переконання – наочного прикладу. І тут вже позначається глибока розбіжність між філософськими цілями і драматичними засобами цих трагедій.

Центральні образи Сенеки – люди величезної сили і пристрасті, з волею до дії і страждання, мучителі і мученики. У «Медеї», читач із першої ж появи бачить повну картину пристрасті головної героїні, що охопила її.

Герої Сенеки однотонні і статичні. Характери не тільки не розвиваються у процесі драматичної дії, але навіть не виявляють будь-яких нових своїх сторін. Вони подаються зразу ж у всій повноті тих рис, якими автору захотілося їх наділити, і у тій позі, яку вони займатимуть протягом усієї п'єси.

Основні персонажі зводяться до небагатьох типів. Майже в кожній трагедії є владар, «тиран», пихатий і жорстокий, який вважає, що йому все дозволено.

Протилежна фігура – страдник, готовий прийняти муки і смерть. У мучеництві всі однаково героїчні – чоловіки, жінки, діти.

Жінки Сенеки звичайно мають «чоловічу душу». Це стосується і героїнь – носіїв бурхливої пристрасті. Душевний стан і замисли основних героїв розкриваються в бесіді з яким-небудь повірником – слугою, порадником, особливо часто годувальницею.

Однотонність героїв Сенеки доповнюється їхньою раціоналістичною свідомістю. Вони не стільки переживають, скільки розповідають про переживання, класифікують їх як в останньому монолозі Медеї.

Магічні вчинки Медеї Сенека показує дуже докладно: він описує її чаклунські заклинання, всілякі отруйні рослини та змій, отруту яких вона змішує. Від отрути згорає весь будинок, і пожежа навіть загрожує місту. В Евріпіда немає такого зображення магічних вчинків, від отрути гинуть не тільки Главка (наречена Ясона), а і її батько.

Образи героїв у Сенеки значно примітивніші за їхні грецькі аналоги, хоча митці його часів були вже здатні зобразити

психологічний світ людини. Сенека оминає цю проблему, залишаючи своїм персонажам роздуми про долю, життя і смерть, невиразне майбутнє людини. Мабуть, це не було випадковістю. Адже Сенека-стойк засуджував надмірні пристрасті так само, як і спроби людини боротися з визначеною долею, підкреслюючи приреченість людини і неспроможність її здобути свободу.

Його герої часто вагаються, але їхні сумніви не супроводжуються психологічним аналізом, тому сприймаються як поверхові, такі, що не торкаються глибин людської душі. Часом Сенека відмовляється від канонів класичної трагедії. Зокрема, в класичній трагедії заборонялося показувати смерть людини на очах глядачів.

«Медея» Сенеки досить статична, як і образ самої героїні. Можливо, дався взнаки розрахунок на прилюдне читання, реcitaцію, коли сценічна гра акторів поступалася місцем словесним описам. Пісні хору мало пов'язані з розвитком дії й виконують в основному морально-виховні функції. У кінці трагедії хор навіть прославляє перетворення світу в єдиний дім, натякаючи на встановлення влади Римської імперії в усіх захоплених державах, і пророкує відкриття нових земель, коли «Фула не буде вже краєм землі» (мабуть, під Фулою розуміли Ісландію чи Норвегію). В епоху Відродження це віщування тлумачилося як відкриття Америки.

Чудово знаючи творчий спадок грецьких трагічних поетів та їхніх послідовників, Сенека обирає свій шлях. Він насичує свої трагедії риторичними прийомами, але ці сталі, позбавлені експресивності конструкції аж ніяк не пасують драматизмові ситуацій. Холодність оповіді часом поєднується з натуралізмом, який жахав слухачів.

Трагізм у його творах досягається зображенням страшних сцен і патетичними монологами, розрахованими на ефект. У них немає послідовного розвитку дії. Вважають, що свої трагедії Сенека писав для читання, а не для того, щоб ставити їх на сцені.

Трагічні сцени набирають у п'єсах Сенеки потворних форм, особливо при зображенні вбивств, злочинів або вияву жорстокості. Дійсність епохи Нерона наклала на них свійвідбиток, і завдяки цьому трагедії Сенеки зберігають свою злободенність.

Головним прийомом творення атмосфери трагічного в Сенеки стає нагромадження жаків. Так, у підготовлену Медеєю отруту увійшли «плоть Тіфона», «кров Несса», «головня Алфеї», «попіл з Етейського вогнища», пір'я Гарпій і стімфалійських птахів, тобто компоненти, запозичені з семи самостійних і часом маловідомих міфів. Подібні асоціативні добірки міфів засвідчували вченість поета і вимагали неабиякої підготовленості слухачів.

Подібно до більшості своїх сучасників Сенека любить яскраві фарби, і йому найкраще вдаються картини пороків, сильних афектів, патологічних станів. У його коротких різких репліках, насичених образними протиставленнями, «новий» стиль набув найбільш закінченого виразу, і на цьому стилістичному мистецтві ґрунтувалася величезна літературна популярність Сенеки. Його новий стиль імператором Калігулою, іронічно названо «піском без вапна».

Сенека писав в ім'я істини і настанови. У трагедії він прагнув повчати, давати приклади пристрастей і лиходійств, стійкості і мінливості, досліджувати психологію, оповідати, описувати, змагатися з попередниками. Множинність завдань при прагненні виконати кожен з найбільшим ступенем впливу розривала цілісність і стрункість його віршів і прози, але додавала їм живу напруженість.

Для прикладу порівняймо «Медео» Евріпіда з «Медеею» Сенеки. Це не обманута в своїх почуттях дружина, мати-страдниця, що наважилася на нелюдський вчинок, якою вона є в Евріпіда. У Сенеки – це сповнена почуття ненависті й помсти зла чаклунка, що вже з самого початку задумала злочин. В Евріпіда Медея перед хором корінфянок говорить про тяжке становище жінки в сім'ї, про нерівну мораль для чоловіків і

жінок і в цьому шукає виправдання своєму злочинові. У Сенеки трагедія насичена монологами Медеї, у яких сила сентенцій, афоризмів хоч і посилює цілеспрямованість, пристрасність образу, але робить його не таким людським. Медея каже, що хоробрих доля боїться, а боягузів – розчавлює; багатства доля може позбавити нас, а сили духу – ні.

Порівняно з трагедією Евріпіда п'єса Сенеки сприймається як значно примітивніша, образ героїні – спрощеним і однолінійним. Те ж саме можна сказати і про ідейну сторону твору Сенеки. Евріпід заклав у свою трагедію досить сміливі думки про роль і місце жінки в суспільстві (скарги Медеї коринфським жінкам), про надання їй більших прав і свобод у громадському житті, він критикує застарілу мораль тощо. Ці проблеми Сенеку не турбували, тому дії його героїв і героїнь спонукаються, як правило, гіпертрофованими почуттями, вибухами пристрастей. У Медеї це ревності.

У порівнянні з «Медеею» Евріпіда трагедія Сенеки виглядає спрощеною. Ідейна сторона грецької п'єси, критика традиційної родинної моралі не була актуальною для Сенеки; ці питання у нього усунені, але не замінені ніякою іншою проблематикою. Надзвичайно спрощений і образ героїні в її ставленні до чоловіка і дітей. Там, де Евріпід дає відчути складну драму обманутого почуття і материнських страждань, Сенека переносить центр ваги на мстиву лють покинутої дружини. Образ став більш однотонним, але зате в ньому посилились моменти пристрасності, свідомого вольового цілеспрямовання.

Відмінність концепції Сенеки від Евріпіда ясно виявляється у діалозі Медеї та Ясона. Медея Евріпіда ненавидить того, хто обманув її почуття; Медея Сенеки пробує повернути до себе Ясона і пропонує йому втечу. Евріпід зобразив Ясона низьким егоїстом; у Сенеки це втомлена, боязка людина, що відчуває свою провину. Тільки думка про дітей ще прив'язує його до життя. Коли він відкидає пропозицію Медеї, її план помсти повертається і проти нього, і тепер вона знає, чим його можна найдошкульніше вдарити.

Кількість дійових осіб зменшилась, і сама дія стала простішою. Патетичні монологи і нагнітання страшних картин – основні засоби для створення трагічного враження.

Літературний вплив Сенеки на його покоління був дуже значним. Класицистична і архаїстична реакція, яка потім наступила, відкинула «новий» стиль, але моральне вчення Сенеки не втратило значення і для пізньої античності. Християнство сприйняло ряд положень стоїчної етики, і у християнських авторів західної частини імперії, які писали латинською мовою, часто можна знайти співчутливі цитати з Сенеки.

З високою оцінкою моральної філософії Сенеки ми зустрічаємось іноді і в Новий час, наприклад у XVIII ст. у Дідро. Велике значення мали з часів Відродження його трагедії. Гуманістична трагедія і трагедія французького класицизму, аж до Корнеля, близька до античної трагедії в тій її формі, яка подана у Сенеки.

Отже, в елліністичну епоху досягнутий Евріпідом рівень у зображенні внутрішнього світу людини позначається трагедіях. Сенека використовує досвід майстра у творенні художнього світу власної «Медеї».

Образи Евріпіда живі і рухливі. У Сенеки ж статичні й імпульсивні.

Творчість обох драматургів досягла найбільш глибокого і різнобічного зображення людини, що бореться і страждає. Стверджує у цій боротьбі і стражданні свою людську сутність.

Сенека Л.-А. Нравственные письма к Луцилию; Трагедии / Пер. с латин. и вступ. статья С. Ошерова; Сост. С. Ошерова и Е. Рабинович. – М.: Худож.лит., 1986. – 543 с. (Б-ка античной лит-ры)

«ГАМЛЕТ» В. ШЕКСПІРА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ БРИТАНСЬКОЇ РЕНЕСАНСНОЇ ДІЙСНОСТІ

У літературознавстві та мистецтвознавстві склалося дві позиції щодо трагедії Шекспіра «Гамлет». Перша з них пов'язана з наданням Гамлету (і його сюжетному оточенню) статусу вічного образу, що розглядаються, за звичай, як знак, символ, міфологема (тобто згорнутий текст, сюжет, міф), що втратили у сприйнятті читачів (глядачів і т.д.) своє первинне, притаманне для них побутове або історичне значення. І. Тургенев стверджував, що Гамлет перестав бути принцом данським, а став виразом здатності людини сумніватися і шукати.

Друга позиція розкривається неймовірною кількістю трактовок сюжету твору, серед яких деякі навіть виходять за межі наукового світогляду, інші контрастують за рівнем містифікації, ще інші заперечують значущість «Гамлета» як художнього твору і вивчають окремі його пласти, такі як химерне і перекручене зображення історичної дійсності, від подій при англійському королівському дворі до постаті самого митця; світоглядні ребуси, або боротьбу середньовічного й античного світоглядів, конфлікт окремих «картин світу»: геоцентричної, геліоцентричної тощо; математичні і словесні шаради, головоломки і загадки, які теж знайшли своє втілення у творі.

Історична основа «Гамлета». Легенда про Гамлета – комплекс відображених у письмових джерелах міфів, легенд і реальних історичних подій, які вплинули (або могли вплинути) на створення Шекспіром однойменного твору. Історії та легенди про вбивство братів (чоловіків/зятів тощо) і подальшу помсту за них у різних варіаціях присутні у міфології різних країн і часів: від Римської республіки до Англії Стюардів.

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

Так персонажі «Саги про Гамлета», багато у чому перероблені Шекспіром, стали дійовими особами уже його твору:

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

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

Амлед (лат. *Amletus*) – син Горвенділа і Герути. Був свідком вбивства батька, прикинувся божевільним. Згодом помстився, убивши Фенго. Прототип Гамлета.

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

Товариш Фенго. Вирішує розкрити обман Амледа і ховається за gobеленом у покоях Герути. Був убитий Амледом. Прототип Полонія.

Молодший брат Амледа. Захищає його і попереджає про небезпеку. Прототип Гораціо.

Двоє васалів Фенго. Супроводжували принца до Британії, мали передати англійському королю лист із вимогою його стратити. Повішені цим королем. Прототипи Розенкранца і Гільденстерна.

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

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

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

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

У 1576 р. французький письменник Ф. Бельфоре опублікував історію про Гамлета французькою мовою. Його оповідання в основному повторює сюжет С. Граматика. Втім три елементи сюжету були змінені. По-перше, між Фенгоном і Герутою існував зв'язок ще за життя її чоловіка. По-друге, Герута стає співучасницею помсти Амлета. Вона готує все необхідне для розправи Амлета з придворними. Принц не спалює придворних, а проколює їх піками. Король гине не разом із придворними. Наприкінці бенкету він віддаляється в опочивальню, принц слідує за ним і вбиває, відрубавши голову.

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

Дослідники з Оксфордського університету (Великобританія) знайшли натяк на те, що історія Офелії була натхненна смертю близької родички автора. У звітах коронерів про нещасні випадки часів тюдоровської Англії виявлено запис про те, що Джейн Шакспір потонула у віці двох із половиною років, збираючи золотоцвіт. У творі Шекспіра, Офелія тоне у струмку після того, як прикрашає вербу квітами.

Також можливим історичним прототипом Офелії можемо назвати Катарину Гамнет, дівчину, що впала в р. Ейвон і загинула у грудні 1579 р. Як відомо, у п'єсах Шекспіра виявлено величезну кількість деталей, почерпнутих із літературних джерел, пліток і подробиць побутового життя, серед яких можливо знайшлося місце і цій. Хоча було встановлено, що Катарина втратила рівновагу і впала, несучи важкі відра, ходили чутки, що причиною смерті дівчини було нещасливе кохання, яке призвело її до самогубства. Можливо, Шекспір, якому на момент її смерті було 16 р, згадав і цей випадок, створюючи образ Офелії.

Ім'я Офелія використовувалося у літературі до «Гамлета» лише один раз – у творі «Аркадія» італійського поета Дж. Санназаро (1458-1530).

Безперечно зміст твору Шекспіра «Гамлет» навіяний суспільними умовами Англії того часу, але значення його виходить далеко за межі однієї країни та одного історичного періоду.

Сюжет «Гамлета». Узявши за основу відомий середньовічний сюжет, Шекспір надає «Гамлету» багатоплощинне звучання.

На передньому плані драми читач зустрічається з принцом Гамлетом, високоерудованим студентом Віттенберзького університету, який, повернувшись до рідного замку Ельсінор, знаходиться у жалобі від передчасної смерті Гамлета-старшого (Горвенділа у пра-Гамлеті). Привид короля, що з'являється у замку, розповідає про смерть, яку заподіяв завдяки отруті його

брат Клавдій. Мати Гамлета Гертруда найближчим часом має поборитися з Клавдієм.

У цих життєвих обставинах головний герой вирішує вдатися до хитрощів і прикинутися безумцем, перевіряючи наскільки кепські справи у його королівстві. Усі хто оточує принца, як виявилось, певною мірою здатні зрадити: Гертруда, Розенкранц і Гільденстер, Полоній, Озірік і навіть Офелія. Лише Горацію, бідний студент, залишається вірним справедливому порядку, який сповідує Гамлет.

Герой вирішує скористатися послугами акторів, що прибули разом із його друзями, і влаштувавши дійство «Мишоловка», завдяки катарсису, «вивести» Клавдія на чисту воду.

Скандал, що продовжується після перегляду вистави, призводить до убивства Гамлетом Полонія (якого він заколює), божевілья і смерті Офелії, страти у Британії Розенкранца і Гільденстерна, перебування Гамлета серед піратів і повернення в Ельсінор.

Син Полонія Лаерт, попередньо вступивши у змову з Клавдієм і Озіріком, вдається до кровної помсти, викликаючи на дуель принца. Поранивши один одного, дуелянти помирають від отруєної зброї Лаерта. За мить до смерті Гамлет убиває Клавдія, а Гертруда випиває трунок. Принц встигає передати «повноваження» оповідача своєму товаришу Горацію, який переказує усе, що трапилося норвезькому принцу Фортінбрасу, який повертається з Польщі зі своїм військом після війни за невелику суперечливу територію.

Фортінбрас отримує від Гамлета успадковані землі і маєтки, що були відвойовані 30 років до цього Гамлетом-старшим (Горвенділом) у Фортінбраса-старшого.

Не відповідність фабули твору і її втілення у «Гамлеті». У шекспірознавстві склалося дві концепції, щодо вивчення образу Гамлета – суб'єктивістська й об'єктивістська.

Суб'єктивістська: Т. Хаммер у XVIII ст. першим звернув увагу на повільність Гамлета, підкресливши, що він сміливий і

рішучий, але якби діяв відразу, п'єси б не було. Й.-В. Гете вважав, що від Гамлета вимагають неможливого. Романтики вважали, що рефлексія вбиває волю.

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

Усіх дослідників цікавить, чому Шекспір робить такий акцент на шаленстві Гамлета. Так, Т. Еліот пропонує таке пояснення: «У Шекспіра це не безумство і не лицемірство. Це, швидше, легковажність Гамлета, його гра словами, повтори однієї і тієї ж фрази – швидше деталь продуманого плану симуляції, засіб емоційної розрядки героя».

Можливо дещо несподіваною відповіддю Еліоту стане твердження Л. Толстого:

«... Ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете, и ни на одной из пьес Шекспира так поразительно не заметно то слепое поклонение Шекспиру, тот не рассуждающий гипноз, вследствие которого не допускается даже мысли о том, чтобы какое-нибудь произведение Шекспира могло быть не гениальным и чтобы какое-нибудь главное лицо в его драме могло бы не быть изображением нового и глубокого понятного характера».

У якості головної претензії висувається невідповідність теми твору (трагедія помсти) і втілення її у головного героя (виключна бездіяльність при рішучості помститися). Звідси – безліч інтерпретацій образу Гамлета – він і перший рефлексуючий герой, і гуманіст, і противник насилля (хоча легко вбиває Полонія, відправляє Розенкранца і Гільденстерна на страту), він екзистенціаліст і філософ – і просто озлоблена, бездушна істота, яка сіє навколо себе смерть і хаос.

Напевно найважливішими питаннями для аналізу і розуміння «Гамлета» є істинна авторська мотивація. Тобто те,

що насправді бажав передати митець у своєму творі. На нашу думку, втілити свій посыл авторові вдалося, але ж із передачею смислів якраз найбільше проблем. Це може бути пов'язане з двома обставинами.

По-перше, можливо, автор створював твір «на злобу дня» і людям, що знаходяться за межами закладених у твір контекстів, без додаткового коментаря вони непосильні для «прочитання».

По-друге, можливо, автор бажає передати своє послання виключно обмеженому колу читачів, які справді знають «куди слід дивитися», де шукати смисли. В історії мистецтв ми неодноразово зустрічаємося з поняттям хаосу як вищої форми порядку. Результатом цього є передумова для появи «елітарного клубу» свідомих читачів. З'являється мистецтво для справжніх поціновувачів.

Найвизначніша фігура у сучасному шекспірознавстві О. Анікст визначив декілька основних невідповідностей у фабулі «Гамлета»:

- зі змісту першого акту випливає, що Гамлету двадцять років, а у п'ятому чітко вказано, що йому тридцять;

- у тексті не зрозуміло, чи знала королева про те, що Клавдій готується вбити її чоловіка;

- незбагненно, чому Гамлет зустрічає Горацію так, ніби вони давно не бачилися, позаяк за два місяці до цього, тобто, у момент вбивства короля, принц перебував у Віттенберзі, де мав бути і Горацію;

- дивно, що Горацію, який прибув на похорон короля і знаходився увесь час в Ельсінорі, за два місяці жодного разу не зустрівся з Гамлетом.

Ми можемо поблажливо, і до цього часу так це робиться, визнати, що «Гамлет» є не доопрацьованим твором геніального драматурга, що програмні ідеї Відродження (інтерес до античності, обґрунтування права науки і розуму на незалежність від церкви, антропоцентризм замість геоцентризму, світський характер культури та літератури, спроби компромісного поєднання надбання античності давньоримського варіанта з

християнською ідеологією католицизму, і найважливіше – поява світогляду гуманістів) у міру сил геніального майстра були втілені у цьому літературному опусі. Але чи є це вірним?

І Шекспір нас у цьому щоразу переконує. Найбільше, у невідповідності почути сказане. Адже без заперечення ми можемо твердити, що цей твір – для інтелектуальних пошуків і гри зі свідомістю.

Підтвердженням цьому може стати думка Л. Толстого, який зазначає, що «в легенді людина Гамлета вповні зрозуміла: він роздратований справою дядьки й матері, хоче помститися їм, але боїться, щоб дядько не убив його так само, як батька, і для цього грає в сумасшедшого, бажаючи висидіти й висидіти все, що відбувається при дворі <...>. Все це зрозуміло й випливає з характеру й положення Гамлета. Але Шекспір, вставляючи в уста Гамлета ці слова, які йому хочеться сказати, і змушує його виконувати поступки, які потрібні автору для підготовки ефектних сцен, знищує все те, що складає характер Гамлета легенди. Гамлет усе продовження драми робить не те, що йому може хотітися, а те, що потрібно автору: він жахається перед тінью батька, він починає піддавати її, називаючи її кривою, він любить Офелію, він дратує її й т.п. Немає жодної можливості знайти будь-яке пояснення вчинкам і словам Гамлета й тому жодної можливості приписати йому який би то ні було характер. Але так як визнається, що геніальний Шекспір не може написати нічого поганого, то вчені люди всі сили свого розуму направляють на те, щоб знайти незвичайні красоти в тому, що складає очевидний, режущий очі, в особливості різко виражений у Гамлеті, недолік, що полягає в тому, що у головного героя немає жодного характеру. <...> Правда, деякі з критиків іноді робко висловлюють думку про те, що є щось незвичайне в цьому герої, що Гамлет є незрозумілою загадкою, але ніхто не наважується сказати того, що цар голий, що ясно як день, що Шекспір не зміг, а й не хотів надати жодного характеру Гамлету й не розумів навіть, що це потрібно».

Про фабулу «Гамлета» і постать головного героя Л. Толстой каже наступне: «Шекспир берет очень недурную в своем роде старинную историю <...>, и пишет на этот сюжет свою драму, вкладывая совершенно некстати (как это и всегда он делает) в уста главного действующего лица все свои, казавшиеся ему достойными внимания мысли. Вкладывая же в уста своего героя эти мысли, <...> он нисколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи, и, естественно, выходит то, что лицо, высказывающее все эти мысли, делается фонографом Шекспира, лишается всякой характерности, и поступки и речи его не согласуются».

Зрозуміло, на що натякає російський письменник і мислитель. Це щонайменше конфлікт узвичаєної кровної помсти у європейському суспільстві. Гамлет має не лише захистити честь батька і матері, а і «дорости» у своїх вчинках до зрілості ідеального правителя (як це відбувається у Річарді III). Втім, автор, який розробляє тему ідеального правителя у багатьох своїх творах, ніби натякає, що цей ідеал слушно шукати деінде у його доробку, але ж ніяк не у «Гамлеті».

Так чому ж поставлена у таких сюжетних обставинах постать Гамлета абсолютно не статутна, не помічена ореолом прямого васала Бога (помазаника Божого)? Молодий чоловік аж ніяк не тяжіє до вивчення основ мудрості правління королівством, дозволяє під час покари Клавдія гинути іншим людям, що не причетні до його злочину.

Шекспір ніби відкидає принципи античного римського світогляду, де важливість і краса людини насамперед пов'язувалася з посадою, що та обіймає. Прихильність грецькому постулату про гармонію душі і тіла у нього теж заслуговує на критику, хоча Гамлет неодноразово у драмі демонструє високий рівень духовної впорядкованості і віртуозності думки.

Отже основна проблема у сприйнятті твору – невідповідність первинного замислу автора і його подальшого втілення.

За часів Шекспіра досить поширеним і цікавим у літературі було явище стеганографії. Це – тайнопис, при якому повідомлення, закодоване таким чином, що не виглядає як таке – на відміну від криптографії. Таким чином непосвячена людина принципово не може розшифрувати повідомлення, оскільки завдяки цьому явищу приховується сам факт існування повідомлення.

У праці П. Ашера «Перетворення Гамлета» пропонується розглядати твір Шекспіра як науковий трактат з роздумами про чотири види існуючих на той час «картини світу»: геоцентричну Клавдія Птолемея (уособлює король Клавдій, модель світу, що довго панувала, але віджила своє); гібридну (Птолемея і Коперника) датського астронома Тихо Браге (втілена в образах Розенкранца і Гільденстерна (імена предків Браге), що за драмою були страчені у Британії і свідчить про перемогу над цією картиною світу моделі англійського ученого Діггеса, який заявляв, що Всесвіт не сфера нерухомих зірок, а безкінечний простір), геліоцентричну модель Коперника і власне картину світу Діггеса, що включала ідеї попередньої і містила ідею про безкінечність світів (у трагедії уособлює Гамлет, який протистоїть Клавдію і навчається у Віттенберзькому університеті, де вперше у Європі викладалася геліоцентрична модель світу Коперника).

Відкривається новий сенс окремих епізодів «Гамлета», якщо припустити, що найважливішою серед них Шекспіру видається остання. Так у цьому випадку стає зрозумілим, чому принц Данський називає привида батька кротом:

«Ого, старий! Мов кріт, ти землю риєш!

Чудовий землекоп!...» [10, с. 31]

Не дивною відтепер видається фраза гробокопа «У святому письмі мовиться: «Адам копав». Ніби Шекспір дає натяк на Адомара Діггеса, предка Томаса Діггеса.

Втім І. Фролов у своїй праці «Уравнение Шекспира, или «Гамлет», которого мы не читали» підкреслює, що «Ашер построил свое исследование на «трех китах» – переключке пьесы

и жизни по трем именам: Клавдий Птолемей – король Клавдий, Тихо Браге – Розенкранц и Гильденстерн (имена их предков), Томас Диггес – аналогия со словом *digged* (копал). Все остальное пришлось «натягивать», а то, что «натянуть» невозможно – просто игнорировать».

Деталь, що кардинально змінює розуміння твору, – ускладненість композиції «Гамлета». У першу чергу слід зазначати, що закони естетики вимагають чіткого дотримання рамок жанрової умовності твору. Проза вимагає уникнення віршованого ритму, а білий п'ятистопний ямб, як у випадку з «Гамлетом», повинен бути тільки ямбом, білим і п'ятистопним. Але Шекспір побудував строфіку свого роману таким чином, що його знаменитий п'ятистопний ямб чомусь грубо і «недоречно» перемежовується навіть не віршами іншого розміру, а прозою. Здається, що автор навмисно створив ілюзію «відсутності об'єктивного відповідності» (за Т. Еліотом). Слід піддати сумніву демонстративно неповноцінну строфіку драми.

Якщо проаналізувати характер правок, які Шекспір вніс уже після видання Другого кварто, то неважко помітити філігранну, виконану на високому рівні роботу з усунення деяких затяжних сцен, що не вносять нічого істотного у розвиток дії, а тільки уповільнюють її.

Величезний обсяг роботи з удосконалення тексту стосувався в основному віршованої частини, у той час коли прозові вставки змінам практично не піддавалися. Так написана прозою досить об'ємна сцена з могильником практично не змінилася. Напевне, автор не вважав їх неповноцінними, і це свідчить про їхнє особливе композиційне значення.

І дійсно, якщо порівняти зміст того, що викладено ямбом, з тим, про що йде мова у прозових вставках, то все стає на свої місця: твір Шекспіра як такий є прозовим.

На підтвердження цьому спостереженню, І. Фролов пропонує для аналізу «Гамлета», услід за А. Барковим використовувати поняття «меніппея» (від «меніппова сатира»). Це – літературний твір особливого роду, що характеризується

використанням справжнім автором посередника-оповідача, який виступає у ролі самотійного персонажа. Титульний автор ніби «делегує» йому своє право оповідати і формувати композицію.

Осягнення сенсу таких творів ускладнене тим, що, отримавши можливість змінювати за власним бажанням суть подій і характеристики персонажів, оповідач нерідко приховує від читача не тільки свою упереджену позицію, а і сам факт своєї присутності у художньому світі, створюючи помилкове враження про те, що розповідь ведеться титульним автором. [3]

У межах меніппеї «Гамлет» таким оповідачем є Гораціо. Підтвердженням цього може бути відхилення у композиції «Гамлета». Так, Гораціо, який залишився після смертей усіх героїв, каже Фортінбрасу: «Правду скажу про все». На що норвезький принц відповідає: «Спішім про те почути і кличмо найповажніших на раду». [10, с. 118]

Це означає, що перед нами не що інше, а перенесений у кінець твору пролог. Гораціо виступає не лише у ролі актора, який оголошує початок наступної вистави, а й автором п'єси, яку він пропонує увазі нового короля Данії – Фортінбрасу.

Узявши поетично довершену п'єсу, написану Гамлетом з іншою метою (про що йтиметься далі), Гораціо створює свій текст-колаж, де акценти розставлені на імпульсивності і безумстві її автора. Там же, де не вистачило тексту гамлетівської «Мишоловки», він додає власний текст-зв'язку. Оскільки він не ладен віршувати, його фрагменти «Гамлета» прозові і виглядають недоладними. Характерна для меніппеї сатира тут полягає у невдалій спробі Гораціо очорнити принца данського.

Таким чином, проза у «Гамлеті» – це основний текст твору, у якому всі біографічні відомості про персонажів є «справжніми», вони відповідають «життєвим реаліям». Все, що написано п'ятистопним ямбом, – вставна драма, «Мишоловка», яку оповідач так вмонтував у власний прозовий текст, що у читача створюється ілюзія цілісності тексту та єдності дії.

Вставна п'єса Гамлета, що складає основний об'єм «Гамлета» Шекспіра, за своїм змістом є інтерпретацією

«реальних» подій, зокрема, щодо справжнього обличчя Гораціо. З використаних ним фрагментів видно, що він вибирав не тільки ті місця, які затіняють свою власну роль в описуваних подіях, але і такі, які можуть кинути тінь на особистість самого Гамлета – принаймні, що вказують на нього як на не зовсім емоційно врівноважену людину.

Меніппея – завжди пародія, завжди – сатира, спрямована проти оповідача. У «Гамлеті» сатира проти Гамлета, завдяки творчому генію Шекспіра, спрямована проти нечесного Гораціо. При цьому слід зазначити два важливі моменти.

По-перше, принц Гамлет створює твір зі складною внутрішньою структурою, яка подібна структурі твору самого Шекспіра.

По-друге, сатирична анти-гамлетівська інтенція, що виходить від оповідача «Мишоловки», збігається з інтенцією оповідача всього твору Шекспіра (об'єктом сатири п'єси Гамлета є той самий анонімний оповідач, який шляхом використання свого брехливого колажу, досягає результату, передбаченого Гамлетом у створеній ним «Мишоловці»).

Використовуючи цей особливий вид композиції, Шекспір висміює Гораціо, який намагається очорнити свого суперника – Гамлета. Так Шекспір включив у текст «Мишоловки» натяки на істинні (негативні) риси Гораціо і Офелії. Наприклад, хоча Гораціо як «автор» намагається усілякими способами приховати близькість до королівського дому.

Складна композиція «Мишоловки» у виконанні Гамлета точно віддзеркалює структурні особливості усього твору Шекспіра. Таким чином, автор асоціює себе самого зі своїм головним героєм.

Спільне є й у тому, що не тільки у «Гамлеті» Шекспіра показана постановка «Мишоловки» в Ельсінорі, але і ця ж постановка показана у її ж фабулі. Основна відмінність – у фабулі «Мишоловки» Гамлета спектакль переривається, у той час як у «Гамлеті» Шекспіра вона триває, і ми бачимо перед

собою повний текст того, що «було створено» принцом данським.

Пропонуючи новий погляд на композицію «Гамлета» ми не відкидаємо розроблену у шекспірознавчих працях проблему духовного осмислення вчинку, а саме помсти. Так головний герой не бажав діяти відповідно до усталеного порядку речей, якому так впевнено і пристрасно підкорилися інші месники Пірр, Фортінбрас, Лаерт. Він відкидав навіть думку бути сліпим знаряддям звичаю, традиції, віри, прагнув бути господарем своїх вчинків, брати на себе повноту відповідальності за них.

Так у творі ми бачимо, що Пірр, Лаерт і Фортінбрас не замислюються над цінністю людського життя, кожен із них покладається на сторонню силу – сліпу віру, лицарську честь, родову помсту. Гамлет же зображується як нова людина – гуманіст, що по-новому розуміє і сенс вчинку, і цінність життя.

З огляду на це у «Гамлеті» зображено три види кривавої помсти.

Прямолінійний і рішучий Лаерт, заплативши власним життям (можливо як покарання за змову), надзвичайно традиційно й активно боронить сімейну честь і сміливо мстить. Видається цікавим, для чого чесному юнакові поступатися власними принципами і вдаватися до нищих дій (змови)?

Гамлет, у цьому випадку, надто довго вагався у своїх мотивах і способах втілення кровної помсти. Врешті-решт, знаючи про невідворотність своєї смерті, він отрує Клавдія зброєю (що приводить нас до думки швидше про нечесність поєдинку, ніж про справжнє середньовічне відстоювання родової честі), а аж потім убиває. Хоча, здавалося б, якщо дуелянти помирають не від ран, а від отрути, для чого убивати Клавдія Гамлету-гуманісту?

Третій же – Фортінбрас, взагалі отримав батьківський спадок без єдиного зусилля, так ніби доля зробила йому подарунок, або так, ніби вищою силою (Богом, фатумом) було відновлено давню несправедливість (криваве убивство

Горвенділом Фортінбраса-старшого). Виникає запитання: для чого Шекспіру потрібні у сюжеті ці два норвежці?

На підтвердження тези про Горацію як оповідача, цікавою для спостереження видається поведінка Гамлета і його стосунки з Горацією, які як найкращі друзі, мали б прибути з Віттенберга на похорон короля (деталі у трагедії відсутні, так сам як і опис стосунків батька з сином, почилиого короля і принца), або принаймні зустрітися у Ельсінорі протягом двох місяців.

Коли Гамлет, який відмовляється змінити темний одяг, потрапляє на церковний цвинтар при Ельсінорі, де ховають знать (швидше за все там поховано і короля – його батька). Принц чомусь не проявляє бажання знайти могилу батька.

Натомість, череп блазня Йорика отримав насичене у «філософському» контексті «життя». Навіть більше, його останки викликали неймовірну гаму почуттів у принца Данського: розчулення, спогад про те, як двадцять три роки до цього він цілував губи цього самого блазня.

Видається істинним той факт, що у принца ніби два батька: один похований за два місяці до початку описуваних подій, а про іншого він навіть не згадує. Звичайно, таке зауваження можна розцінювати як порушення канону. Втім, якщо врахувати, що у п'єсі і два Гамлети двадцяти і тридцяти років, то можемо припустити і злиття образів двох королів – Гамлета і «Клавдія» в образ одного персонажа зі спільною біографією.

У тексті немає жодного підтвердження, що останній чоловік Гертруди з'явився в Ельсінорі за два місяці до початку описуваних подій; зате багато що говорить про те, що цей персонаж став чоловіком Гертруди, коли принц Гамлет був ще дитиною.

Та й гарматний салют на честь осушення королем кожного келиха рейнського виглядає більш ніж недоречним через два місяці після похорону короля.

Носіння жалоби Гамлетом Горацію сприймає як вибрик принца, у той час як останній заявляє, що цей звичай, через який інші народи зневажають датчан, був введений за царювання

вітчима принца й існує стільки, скільки головний герой себе пам'ятає.

Останній чоловік Гертруди осушує рейнське на честь її сина, але у п'ятому акті виявляється, що таке ж вино пили у замку більш, ніж за двадцять років до цього, коли ще був живий блазень Йорик і коли принц Гамлет був ще зовсім дитиною.

Прибулим в Ельсінор Розенкранцу і Гільденстерну король каже, що давно хотів їх бачити. Але у контексті двомісячного проміжку часу поняття «давно» звучало б просто безглуздо, тим більше якщо у цей період відбувається ряд доленосних для держави подій, серед яких смерть короля, заміжжя його вдови та інавгурації її нового чоловіка.

Звертаючись до Лаерта, король згадує, що Полоній давно йому служить; в іншій сцені, звертаючись вже до Полонія, він заявляє: «Як завжди, ти приносиш гарні вісті». Ні «давно», ні «завжди» не пов'язується часовим проміжком у два місяці. Та і сам царедворець підтверджує слова монарха.

Далі Гамлет заявляє, що за життя його батька з його братом ніхто не рахувався; коли ж цей брат став королем, за мініатюру з його портретом дають великі гроші. Знову-таки, за два місяці такого статися не могло.

У мові могильника («Цей череп, сер, був черепом Йорика, блазня Короля») можна знайти ще один нюанс. Граматична конструкція в англійській мові передає лише один зміст – говориться про того ж самого Король, якому служив Йорик. Тільки цей Король живий до «теперішнього часу», інакше за логікою могильник це б уточнив.

Слід визнати, що по ходу дії п'єси її персонажі ніби грають самих себе. Хоча таке спостереження не деталізується, воно багато чого пояснює: що суперечливі моменти відносяться до переказу різних персонажів, у різних фабулах – основного твору та вставної п'єси, де у них дещо змінені біографії. І ось саме деталізація феномена «подвійний фабули» і повинна стати предметом структурного аналізу «Гамлета». Адже Шекспір дійсно пропонує під обкладинкою «Гамлета» сатиричну

меніппею, де конкретними художніми прийомами однозначно демаркує межі цих творів – віршової (Гамлетової) і прозової+віршової (Гораціо).

Відбиття історичних реалій та світогляду у «Гамлеті». У час XV-XVI ст., який у мистецтві прийнято називати епохою Відродження, Ренесансу, відбувається відродження античної культури під впливом суттєвих змін у соціально-економічному та духовному житті Західної Європи.

У новій культурі не меншою мірою знаходить відбиття і соціально-економічний та духовний зміст Середньовіччя. У науковій царині спостерігається складний, непослідовний, часто суперечливий характер філософських точок зору. Тому надто складно визначити певну систему поглядів, більш-менш сталі напрямки чи світоглядні течії того періоду. Навіть погляди окремих митців хибують подекуди двоїстістю, відсутністю, певної визначеності.

Загалом світогляд Відродження не є якимось повторенням, чи копіюванням античного, а суттєво відрізняється від нього. Хоча і несе на собі відбиток середньовічної культури, і їй притаманні певні риси, що не властиві античності. Пояснюється це, по-перше, несталістю соціально-економічного устрою у провідних країнах Західної Європи. То був перехідний період від однієї формації до іншої, до нових, буржуазних виробничих відносин. Характеризується він невизначеністю соціально-класової структури, а звідси – неоднорідністю ідеологічних настанов. По-друге, теоретичні джерела філософії Відродження надто розмаїті і не обмежуються лише античною культурою.

Одним із джерел світогляду Відродження стали середньовічні ересі, містика, окультизм, які були своєрідною ідеологією опозиційних феодалізму рухів. На його формування, безперечно, мали суттєвий вплив також передові тенденції у середньовічній науці та християнській доктрині взагалі. Мається на увазі номіналізм, раціоналістичні та емпіричні тенденції у теорії середньовічної філософії. Та особливий вплив мала арабська філософія, для якої характерна

потужна матеріалістична тенденція, а також їхні наукові досягнення відкриття та винаходи.

Філософія Відродження ставила і прагнула вирішити важливі світоглядні проблеми, а нове мислення прийнято називати антропоцентричним. У центрі його уваги – людина.

Якщо Середньовіччя можна назвати епохою релігійною, то Відродження – епохою художньо-естетичною. Адже саме за допомогою мистецтва змальовується розмаїтий світ людського почуття та його величезна цінність. Вперше в цю епоху людина усвідомлюється і змальовується такою, якій притаманні усі її риси.

Формується нова самосвідомість людини, її активна життєва позиція, з'являється відчуття особистої сили та таланту. Ідеалом такої людини є її різнобічна діяльність. Пріоритетним же в ієрархії духовних цінностей стає не походження чи багатство, а особисті достоїнства та благородство. Метою життя виступає тепер не спасіння душі, а творчість, пізнання, служіння людям, суспільству, а не Богу. Отже, однією з характерних рис епохи Відродження є також її гуманізм.

Світоглядною спрямованістю Відродження було відкриття самоцінності людської особистості. Людина відчуває таку самостійність, яку вона не мала ні в античності, ні в середньовіччі, її сила, влада над усім існуючим і над власним єством не потребує ніяких зовнішніх сил – ні природи (античність), ні Бога (середні віки).

Зважаючи на це, навіть спроби головним героєм розв'язати питання гноблення, несправедливості і тиранії – не здійсненні, ці реалії залишилися такими ж і до сьогодні. У цьому контексті зрозумілий незгасаючий інтерес до Гамлета як шляхетного і самотнього борця проти зла, його страдницьких переживань в умовах нерівної боротьби.

З іншого боку, його всесвітньовідома роздвоєність («Хай буду я жорстоким – а не звіром, Хай ранить гостре слово – не кинжал» [10, с. 68]) – це навіть не показник ренесансної людини-гуманіста (хоча ця рішуча категоричність і

характеризує людей Відродження), а швидше «гра» з протилежностями, пошук найкращої «моделі», у якій зрівноважуються негативні і позитивні риси (те, що визначає людину як «вінець усього живого» і одночасно є звичайним «прахом»).

І всі ж світ, зображений у «Гамлеті», не зовсім схожий на реальність: уявлення автора про життя і людей, що живуть у ньому, мислять не так як справжні люди, чи минулого, чи наших часів – поетичними образами і поняттями.

Спробуємо узагальнено подати особливості драматургії Шекспіра:

- зображення життя декількох персонажів на фоні суспільного життя – на широкому просторі історичних, соціальних конфліктів тощо;
- динамічність людських характерів, психологізм образів;
- експерименти з формою та змістом п'єс (пошук оптимального поєднання високого і низького, смішного і страшного, героїчного і блюзнірського; поєднання жанрів, стилів, поезії і прози тощо);
- глибина змісту та глобальність узагальнень;
- розкриття образів не у дії, а у вербальних маніпуляціях;
- нерівномірність дії драми, створення колізій із кардинальним поворотом сюжету тощо.

Драматургічна концепція Шекспіра сформувалася на базі складного синтезу ренесансної історіографії та античного визначення вільної людини. Ренесансна людина за мистецькою програмою обстоює власне волевиявлення, але прагнучи до своєї мети, постійно наражається на протидію з боку соціуму, які зводять все нанівець. Химерне переплетіння випадковості і свідомої протидії створюють відчуття хаосу і сум'яття.

Концепція трагізму. У цьому прихованому характері причинно-наслідкових зв'язків полягає, за Шекспіром, непевність існування людини, яка може стати навіть трагічною. Це відповідає старозавітній концепції втручання вищих, непізнаних сил у життя людини.

Декілька сюжетних ліній, які співіснують, переплітаються і навіть «заважають» одна одній – ще один принцип творчості митця. Завдяки йому створюється ефект емоційної напруги і чекання. Але також розкриває світоглядний смисл. Ніхто не здатний передбачити справжню логіку подій. Наслідок постійно віддаляється від спостерігача, відривається від причини, розчиняється у випадковостях.

Сюжетне дублювання у творчості Шекспіра дозволяє акцентувати провідну думку драми та розробити ідею невичерпності вибору, перед яким опиняється герой, повноті проявів життя.

Ідея дуальності людини передбачає осмислення роздвоєності людини (тіло і душа) і світу (фізичний і духовний). Відродження підносило цінність земного життя, звідки виходило дві сторони людської особистості. Перша – це офіційний статус людини, тобто зафіксоване від народження місце у зовнішньому світі (станова і майнова залежність). Друга сторона – це природна сутність людини, безпосередньо божий дар, що виявляється на землі у ділах віри.

Офіційний статус людини Шекспір вважав несправжнім, тимчасовим; так негативні персонажі його творів прагнуть до завоювання і зміцнення свого статусу. У кінці твору читач переконується, що така життєва мета – несправжня, облудна (адже у її досягненні персонаж заглушає у собі природні почуття чи жертвує природними зв'язками, тобто вбиває свою природну сутність), веде зрештою до життєвої поразки.

Трагізм у творах Шекспіра полягає у тому, що істинною сутністю людини він постулює її природний прояв. А суспільство тієї доби будується на офіційних відносинах між людьми та оцінює «місце», яке та у ньому займає.

Причини шекспірівського трагізму у «Гамлеті» слід бачити не в окремих, хоча і значних подіях, а у загальному стані країни, в обставинах, що визначають зростаючу силу зла у житті і його розповсюджений вплив на людей. Для одних Гамлет людина слабохарактерна, для інших – мужній борець.

Шекспірівський герой був серед тих виразників нових поглядів, які принесла з собою епоха Відродження, що прагнули відновити не тільки втрачене за середньовіччя розуміння мистецтва стародавнього світу, але і довіру людини до власних сил без покладання надії на милість і допомогу неба.

Найжахливіше у свідомості епохи Шекспіра було те, що перероджувався об'єкт її найглибшої віри – Людина. Адже поряд з вірою у високий потенціал людини виникало побоювання діяти, бо з кожним кроком людина все далі просувалася у глиб недосконалого світу, ставала причетною до його неможливості.

Прикладом цього є нерішучість принца данського у «Гамлеті». Так чому ж зволікає Гамлет? Сакраментальне питання, на яке частково вже дано відповідь. Тому поставимо інше: «А звідки нам відомо, що він зволікає?» У кінці другого акту, Гамлет у своєму монолозі «змінює тактику», пропонує оточенню зіграти перед королем-узурпатором глибину гріховного падіння:

«Хай вам щастить!.. От я й на самоті.

Що за нікчема я, мерзенний раб!

Чи не мені в наругу цей актор,

В химері чистій, в мареві чуття,

Так підкорив свій дух своїй уяві,

Що, мрією пойнятий, зблід лицем,

В очу сльоза, достоту вбитий горем,

Зламався голос, все єство убралось

В одержу вигадки? А через що?

Через Гекубу!

Що він Гекубі, що йому Гекуба,

Щоб побиватись так? Що б він вчинив,

Якби таку, як я, він мав причину?

Рікою сліз він затопив би сцену». [10, с. 50]

Вибудований геніальним автором монолог містить свою кульмінацію в імені «Гекуба», яке не просто «активує» у мисленні читача-глядача античні сюжети, що пов'язані з

Троянською війною і постаттю цієї жінки у них, а і величезний масив літератури, що пов'язана з цим іменем.

«Що він Гекубі? Що йому Гекуба?»(англ. «What's Hecuba to him, or he to Hecuba...») – крилатий вислів із твору Шекспіра «Гамлет». Ці слова вимовляє принц із приводу майстерності актора, який щойно прочитав уривок із монологу Енея, що описує страждання Гекуби, дружини убитого троянського царя Пріама. Вражений мистецтвом перевтілення актора і його здатністю переживати події, які ніяк особисто його не торкаються. Вона є квінтесенцією, наряду з початком монологу «Чи бути, чи не бути...», знаменитого «гамлетівського питання» про мотив дії або бездіяльності людини.

Окрім цього, складна життєва ситуація, у якій опинилася вагітна жінка Пріама, коли отримала трактування свого сну про падіння Трої і власної нещасливої долі, витримана у дусі натяку на день народження Гамлета і супутніх йому подій, про що буде сказано нижче.

Таким чином, у «Гамлеті» ми спостерігаємо принцип віддзеркалення монологу Гамлета, який у дійсності за усіма законами жанру мав би вести через численні варіації «гамлетівського питання» до цієї кульмінації. Натомість розробка цього «питання» слідує за кульмінацією:

«А я, – продовжує Гамлет, –
Ледащо, тугодум, безверхий бевзь,
Тюхтій оспалий, ні на що не здатний,
Марнію і мовчу; мовчу й за батька,
У кого владу та життя так підло
Украдено. Невже я боягуз?
Хто назове падлюкою мене?
Розколе череп мій? За ніс потягне?
Обсмиче бороду й між вічі кине?
Назве безпечно підлим брехуном?
Хто схоче? Га!
Клянусь, я стерпів би; бо ж голуб'ячі
У мене печінки, нема в них жовчі,

Щоб кривду пригірчить; а то б давно
Я б стервом гадячим кормив шулік
Всього околу. Блудний гад, кривавий!
Підступний, злий, безчесний, слашний гаде!
О помсто!

Ет, йолоп я! Таки хоробрий з біса
Я, батька вбитого коханий син,
Якого небо й пекло кличуть мстити,
Що словом серце влегшую, мов шльондра,
Та ще, немов перекупка, клену!
Тьху! Тьху, гидота! Де ж мій дівся розум?
Чував я, що запеклі лиходії,
В театр попавши, так мистецтвом гри
Вражалися, що тут же признавались
Вселюдно в злочинах. Убивство мовить
Без языка напрочуд красномовно.
Хай ці актори перед дядьком грають
Подібне щось до смерті батька; я ж,
Я з нього не звезу очей; я вп'юсь
Аж до живого: ледве він здригнеться,
Я знатиму, що далі. Ну, а привид –
Диявол, може? Має ж силу біс
Прибрати милий образ. Може, він
Мене, ослаблого в борні з журбою, –
А над такими душами він дужчий, –
Обманює для згуби. Ні, потрібне
Певніше опертя. Вполюю я
Виставою сумління короля». [10, с. 50-51]

На цьому героїчному тлі чіткіше проступає бездіяльність самого Гамлета, діагноз якої ставлять: слабкий, нерішучий, пригнічений обставинами, нарешті, хворий. Іншими словами, така божественна справедливість, втілена світовим законом буття, який може бути підірваний: якщо комусь заподіяно зло, значить, зло заподіяно всім, зло проникло у світ. В акті помсти

відновлюється гармонія. Якби головний герой відмовився від помсти, він морально відчув би себе співучасником її знищення.

Катастрофічне відчуження Гамлета наростає і завершується його розривом з близькими людьми, з самим собою, зі світом власних переконань.

Більшість науковців говорять навіть про існування двох Гамлетів: Гамлета дії і Гамлета монологів, дуже між собою різних. Вагається і роздумує – другий; над першим же ще зберігає владу інерція загальноприйнятого, інерція самого життя. І навіть інерція власного характеру, як ми можемо судити, за своєю природою зовсім не слабкого, рішучого у всьому, поки справа не стосується головного рішення – помсти.

«Гамлет» – «дзеркало», «літопис століття». У ній відбиток часу, у який не тільки окремі особи, – цілі народи опинилися мов би між молотом і ковадлом: минуле – феодальні відносини (марновірність, фанатизм), майбутнє – буржуазні відносини (вільнодумність, але і всемогутність влади).

Середньовічний містицизм характеризує діалоги «Гамлета», що побудовані на грі зовнішньої схожості та внутрішньої різності. Символом тут стає проект барокового дзеркала, у «якому ви побачите себе». Ця метафора розгорнулася хронологічно у наступному етапі, а саме бароко, але вже у цьому творі Шекспіра має свій розвиток. Для чого потрібне це дзеркало Шекспіру? Що має побачити глядач-читач? Дійсність? Це дзеркало не відбиває дійсність (всупереч фізиці), а відображає та уособлює собою істину. Дзеркало – Гамлет, відбите – прояв совісті. Так, автор же адресує позірне, сатиру на спробу очорнити Гамлета (його і має відбивати дзеркало).

Серед багатьох опозицій ще раз підкреслимо рівновагу «цей світ – той світ». У Шекспірову перехідну добу (адже час його творчості припадає на момент кризи ідей Відродження і переходу до нової мистецької епохи) вони нібито переходять одне в одного. Буття виміряне еквівалентом небуття. Потойбічний Безмір рине в обмежений світ, розсуваючи його багатомірність. Трансцендентне знаходиться на перехресті

минулого-сучасного-майбутнього (від архаїки до утопії) в уявленні про кризь-часові константи природи, зокрема людської. Звідси багатовимірність і позачасовість не лише образу Гамлета, а і його оточення.

На думку ренесансної людини, у кожного є два ока і дві точки зору: із середини та із зовні. Вони – теж опозиція-полюси. До превалюючого «аполонічного» бачення світу у творчості Шекспіра додається бачення умоглядом-уявою. Хоч якими високими цінностями, критеріями, принципами особистість контролює і спрямовує себе, вона відповідальна і за їхній вибір.

Позаяк Гамлет божественним умоглядом бачить усе й у просторі, і в часі, то він відстежує і посмертні трансформації тіла у прах, віч-на-віч зустрічає своє небуття. Тут би йому згадати власну репліку про безсмертну душу, що «на крилах бистрих, як думка» літатиме. Але тоді життя буде геть знецінене. А головний герой і так, за висловом Л. Виготського, «у душі завжди самовбивця». Хіба не є гріховною погордою демонструвати всевладдя самосвідомості ціною беззахисного (перед нею) життя? Тому Гамлет розглядає проблему «бути чи не бути» і другим оком, із середини себе живого і на шляху до місця, звідки не вертають, наражається на дуже доречний «страх невідомого».

Отак він балансує між цим і тим світом до пригоди на морі, де потрапивши між двох смертей, кинувся назустріч тій, яка ближче. Парадоксальним чином пірати виявилися «благородними» (а аристократи з його оточення – підступними убивцями). Пройшовши через «вогонь» (із часів Одиссея шторм – типова ініціація героя – «пекло»), Гамлет звільнився від страху і відтак уже цілісно і беззастережно прямує до мети.

Шлях до вищих рівнів самосвідомості, до надсвідомості пролягає через подолання страху смерті та уявне самогубство.

Король потрапив у пастку. Він не має виходу в безмежжя, він суто соціальна особа. Ось він сидить у партері і розуміє, що актори на сцені грають сюжет про його злочин, отже, вони це розуміють, для присутніх у залі теж не таємниця про кого і про

що цей твір. Пастка. Усі звісно мовчать – зворотний зв'язок блокований. Король утікає до свого покою і намагається заспокоїти власну свідомість. Нічого не виходить – зворотний зв'язок блокований. Зустрітися очима зі своїм віддзеркаленням нестерпно!

Сцена пастки – акт колективної самосвідомості (як і література взагалі). Особливо для Гамлета, адже він подвоїв себе у написаній сцені, а тепер звирив її із дійсністю. Підозра дістала доказ. Гамлет екзаменував і себе.

Упевнившись у собі, він одержав доказ власної спроможності. Та частина душі, де проростав сумнів (критик і скептик), приєдналася до тієї частини душі, де визрівало самоствердження. І роздвоєність пропала.

Резонанс же запалив вогонь очищення від зла. Колективне «поле свідомості» (і в театрі, і на площі) легко запалює людину.

Монологи Гамлетові значною мірою є висхідними щаблями дедалі переможнішої самосвідомості, якою він висвітлює і просвітлює один за одним закутки свого ества, дедалі глибше пізнаючи себе і поступово навертаючи розрізнені сили до співдії разом. [7, с. 8]

До прикладу шекспірівський образ Офелії завдяки своїй художній ємності та глибині знайшов багаторазове втілення у літературі різних країн та епох, внаслідок чого він належить до вічних образів світової літератури і розвинувся з часом до своєрідного «знаку» культури. Особливо в мистецтві XIX-XX ст. образ Офелії став ключовим у соціально-критичному дискурсі про взаємовідносини статей, посиляючись на категорію «вічно-жіночого» у розумінні Й.-В. Гете. З цього погляду шекспірівська героїня є також кодом взаємовідносин «суб'єкт-природа-суспільство».

Рефлексивне в образі Офелії, філософське навантаження та міфологічне розширення дають змогу простежити у процесі розвитку образу мотив зміни соціально-культурних парадигм, панівних ідей, досягнути дух часу. Імажиноване начало простору туги і безмежності, яке творить основу цієї художньої фігури, як

певна естетична стратегія стала реакцією на досвід розірваності і відчуження, що накопичувала людина під наростаючим тиском дійсності.

Рецепція образу Офелії у сучасній німецькій літературі засвідчує продуктивність, дієвість і широкі можливості цього мотиву, насамперед, що стосується діагностики становища людини у світі. Очевидно, що саме вихідні дані шекспірівської героїні забезпечують їй тривале «життя» навіть у зовсім нових контекстах. На основі детального аналізу розвитку мотиву Офелії у мистецтві, С. Кіндлер характеризує цю художню фігуру як «порожню форму», виходячи із наростаючого скорочення суб'єктності героїні у творі В. Шекспіра, який послідовно мінімізує її стримані висловлювання і реакції аж до повного їхнього згасання у смерті дівчини.

У результаті цього, що в образі чітко виражена структура амбівалентних уявлень про жіночність, «порожня форма Офелія» й у подальшому зберігає можливість проектування різних поглядів, світоглядних позицій і оцінок. Саме відсутня індивідуальність, що так часто інкримінована їй, є основою її «виживання» у мистецтві. Пасивне ставлення Офелії до навколишнього світу не лише породжує запитання про її місце у творі, силу чи слабкість її характеру, але також є приводом для різних інтерпретацій. У дослідженнях прослідковується та ж тенденція охопити в однозначній характеристиці її рефлексивну структуру, яка існує лише як точка перетину перспективно варіативних зовнішніх описів.

У «Гамлеті» образ Офелії структурований як фігура віддзеркалення, площа для проектування чоловічих роздумів та уявлень (Полоній, Лаерт, Гамлет). До того ж ці проекції є деструктивними: в одній особі поєднується традиційна типізація жінки як святої, чи повії. Кульмінаційним пунктом емблематизації образу є смерть Офелії, що завершує процес її перетворення на алегоричну фігуру з міфологічним навантаженням.

В описі смерті відчувається спорідненість античної і християнської традицій: з одного боку, вона – міфологізована істота, з іншого – християнський образ мучениці. У міру того, як душа утопленої розчиняється у воді, одухотворюється природа, яка відіграє у сцені смерті особливу роль. Міфологізація уможливорює представлення мертвої Офелії в особливому, недосяжному, сакрально-цнотливому зв'язку, коли вода очищає її.

З іншого боку, «Багниста смерть», про яку повідомляє королева Гертруда, стає основою рецепції образу Офелії, про яку можна говорити в основному як про рецепцію смерті героїні. Визначальними аспектами образу, які суттєво впливають на «живу пам'ять» є «кохання» – «божевілля» – «вода» – «смерть». Офелія возвеличується до символу жіночої смерті, крізь який проглядається будова образу жіночності взагалі. Сучасні інтерпретатори образу часто ідентифікують себе з Гамлетом, для якого Офелія повинна була стати «фігурою звільнення через обіцяне оновлення».

Естетизм, який лежить в основі обох образів, відіграє важливу роль у їхній подальшій інтерпретації: Офелія – як втілення краси у потворному середовищі, Гамлет – як вимога краси. Краса як незаперечний атрибут шекспірівської героїні забезпечує умови певної художньої гри, у якій під натиском імажинованого відбувається перетворення цієї фігури на іконографічну форму для унаочнення міфологічного, архетипного і літературного предмету. У такий спосіб на основі зразка християнської мученицької іконографії в Офелії представлений сучасний, патетичний, стражденний жіночий образ, із яким поєднаний самостійний мотив, що стає основою для подальших трактувань та обробок.

Ідея збереження краси у смерті породжує у сучасній літературі комплекс тем, пов'язаний, з одного боку, з естетизацією смерті, з іншого – із текстуалізацією «прекрасного жіночого трупа». На основі цього створюється утопічний концепт свободи, згідно з яким смерть Офелії прочитується як

знак досвіду відчуження і туги за доцивілізаційною єдністю людини і природи. Разом із тим сучасна автору свідомість переглядає межі прекрасного і потворного, демонструючи вражаючі порушення норм. Ідея «смерті жінки», яка базується на цьому мотиві, кодує утаємничений простір, що сприймається водночас як простір мовчання, як жахаюча порожнеча, що загрожує зруйнувати усталеність, порядок, систему. Смерть як закінчення означає зняття перешкод між тілом і душею, перенесення у сферу духу, тим самим у матеріальну царину тексту, де труп стає метафорою взаємовідносин поміж означенням, інтерпретацією та відсутністю цілісності образу у творі. У такий спосіб мертва тіло жінки є також віддзеркаленням суті живої реальності, засобом характеристики її здатності до виживання.

Розвиваючись, мотив Офелії отримує у сучасній німецькій літературі конкретніші історичні контури. Із поетичної алегорії мотив перетворюється через символ природи і природного циклу на образ іншого життя, яке виникає не у літературі, а натомість трансцендує її з есхатологічною вимогою так само, як і кожен історичну реальність. Якщо раніше образ Офелії вказував на нестерпність життя, від чого мертва намагалася втекти, то пізніше, на основі болючого досвіду відчуження та усамітнення, він тим сильніше пов'язаний із реальністю.

Використання образу Офелії у сучасній німецькій літературі є надзвичайно продуктивним засобом для роздумів над вічними та актуальними темами і проблемами. Мовчання Офелії у момент смерті чи її експресивні переконливі висловлювання як актуальні активні реакції на процес відчуження і занепаду, що маніфестує себе у ХХ ст., гарантують цьому мотиву його виживання і забезпечують йому силу переконливості. Артикульований голосом Офелії концепт свободи, хоча і виявляється утопічним, однак демонструє активну позицію та виражає надію на можливість прориву у сферу духовності та сенсу.

Можливо логіка божевілья Офелії вміщує кілька нав'язливих ідей: це – смерть батька, розтоптана любов, жорстокість світу, її загибель – сумна закономірність: такий чистій, довірливій істоті нема чого робити при дворі, де панують злість і віроломство. Її використали і викинули за межі світу. І живе каяття Гамлета над її могилою не може нічого виправити. Насправді, дівчину занадто мало любили, і ніхто не зміг уберегти – у цьому її трагедія.

Видається справедливою думка М.С. Шаповалової, яка зазначає, що «за своєю вдачею герой (Галушко М. – Гамлет) трагедії – людина діяльна й багатогранна, з розвинутим духовним світом». [5, с. 367]

І справді, в образі головного героя – принца Гамлета – є досить багато ознак синтезу автором світського та релігійного, середньовічного і власне ренесансного світоглядів.

Найкращим прикладом християнського світогляду є сповідування й апелювання Гамлета та його оточення до християнських чеснот. Так, зокрема, масштаби «зла, який заповнив цей світ» жахають принца:

«Такий ваш вчинок,
Що він рум'янець скромності поганить,
Лукавством цноту рве; зриває рожу
З ясного чола чистого кохання
Й кладе тавро. Він обертає шлюбні
Обітниці на клятви картяра;
З обіцянок у вірності довічній
Виймає душу він і залишає
Пусті слова. Стидом палає небо.
Лице землі, засмучене тим вчинком,
Так спохмурніло, мов напередодні
Страшного суду». [10, с. 73]

Сурми і литаври, що лунають із Ельсінора, нагадують ще один із таких мерзотних гріхів Короля:

«Зламать той звичай, ніж його держатись.
Пиятика ославила вже нас

На всі народи заходу і сходу;
Нас мають за п'яниць, нас дражнять свинями». [10, с. 24]
Він аналізує зло, що живе у серці кожного, і глибоко
переконаний, що воно точить людське єство із середини:

«Крихта зла
Все благородство здатна очорнити
На сором добрим людям». [10, с. 24]
Своїй матері молодий королевич радше священика дає
пораду:

«Відкиньте гіршу серця половину,
А кращою живіть у чистості.
Добраніч. Не лягайте в ліжко дядька.
Позичте цноти, як бракує вам.
Полонить нашу душу й розум звичка.
Вона мов біс і янгол водночас:
І злий, і добрий вчинок одягає
У те вбрання, що їм найбільш пасує.
Вдержіться сю ніч, завтра легше буде
Терпіти піст, а там все легше й легше
Натуру навіть людську звичка мінить,
Приборкує диявола самого
Чи й виганяє геть». [10, с. 76]

І хоч гріхи короля і королеви, у яких їх засуджує Гамлет,
справді поглиблює кризу при данському дворі, втім слова
короля про його статус і владне становище дозволяє вгомонити
найстрашніший приступ гніву прямолінійного Лаерта:

«Пощо, Лаерте, зняв ти бунт гігантів?
Облиш його, Гертрудо. І не бійся:
Господь – така заслона королям,
Що зрада чорний замір свій здійснити
Безсила майже. Говори, Лаерте». [10, с. 88]

У монологах Гамлета ми переконуємося, що він, попри всю
університетську науку, людина набожна:

«Що ж до душі, то що їй вчинить дух, –
Вона-бо річ безсмертна, як і він». [10, с. 25]

Його мова раз по раз пересипана звертаннями сил небесних, до Бога і т.д.

«Пречисті сили неба, крийте нас!

Блаженний дух чи сатана проклятий,

Чи злинув ти з небес, чи з пекла зринув...» [10, с. 24]

«О воїнство небесне!» Земле! Ще хто?

До пекла вдатися?» [10, с. 29]

«Спаси мене і крилами повий,

Небесне воїнство!» [10, с. 74]

Принц не раз роздумує про силу релігійного обряду, молитви:

«Зненацька, без причастя, батько згинув,

Увесь в гріхах, як травень у цвіту.

Як стане він перед судом всевишнім?

Ми, смертні, лиш догадуватись можемо –

Йому нелегко там». [10, с. 70]

Напевно, найяскравішим зразком втілення християнських чеснот, як ми визначили, побудованих на антитезі, є доповнення образу Офелії фіалками як символом цнотливості, скромності, сором'язливості.

Східна легенда розповідає, що фіалки – це сльози вдячності пращура людей Адама, який дізнавшись про прощення його гріхів, заплакав. Давні греки вважали, що фіалка – це одна із дочок Атласа, яку переслідував бог сонця Аполлон. Вона попросила захисту у володаря Олімпу, бога грому і блискавок Зевса, який і перетворив її на чудові квітку, чим врятував від ганьби.

У середньовічній Європі фіалками прикрашали кімнату молодих. А коли доля була невблаганною до якоїсь нареченої і вона гинула, так і не побравшись із коханим, фіалки клали на її могилу.

Цікавою для дослідника видається алегорія «Гамлета» із сюжетами «Нового заповіту». Так у розмові з принцом, що помирає не від поранень, а від отрути (Ісус на хресті теж помирає не від ран), Горацію заявляє:

«Я швидше римлянин, аніж датчанин.

Ще трохи є вина». [10, с. 118]

Як відомо, християнство розповсюдилося з Риму. Вино ж у біблійних сюжетах Нового заповіту взагалі займає чи не найбільше сенсів і трактувань.

Фортінбрас, вступивши у володіння землями батька, вимагає:

«Хай же на поміст

Як воїна, чотири капітани

Піднімуть Гамлета». [10, с. 118]

Знову ж перед очима постає Голгофа з мучениками, серед яких Ісус помер першим. Коли Пілат дозволив зняти його з хреста, найближчі учні і жінки влаштували плач і приготування його до поховання.

Чотири капітани – чи це не євангелісти, кожен із яких може розповісти свою особисту, особливу історію про Христа? Також тут приходить на згадку і чотири моделі світу, які можливо описав Шекспір у своєму творі.

Втім поряд із ортодоксальним християнським звичаєм Гамлет вдається до міфологічних алегорій та містичного світосприйняття:

«Ні, доля кличе

І так спотужнює в цій тілі жили,

Що не здола його й Немецький лев». [10, с. 26]

«Настала вже пора відьомської ночі,

Зітхають цвинтарі, і пекло дише

Заразою на світ». [10, с. 68]

Античні образи теж оживають у мові Гамлета і через містичний портрет-дзеркало набувають глобального масштабу втілення:

«Погляньте-бо на цей портрет і цей.

Майстерні тут подоби двох братів. Яка краса на цьому виду, дивіться:

Волоссям Феб; чолом Юпітер сам;
Зір наче в Марса, владний і суворий;
Поставою швидкий Меркурій, щойно
Спустився він на гору небосажну;
Сполука всіх чеснот в єдинім тілі,
Де кожний бог лишив свою печать,
Щоб світ пізнав достойний образ мужа.
То був ваш чоловік. Сюди погляньте:
Це єсть ваш чоловік; як ржавий колос,
Згубив він і здоровий. Де в вас очі?
Хіба міняють чисту полонину
На пашу у болоті? <...>
Безумство так не схибить,
Не полонить чуттів наскільки, щоб
Не збереглась здорова частка глузду,
Що вбачить тут різницю.» [10, с. 73]

У цих роздумах про себе, про короля, про світ Гамлет вбачає найвищою цінністю – центром і домінантою – людину:

«І справді, так важко стало моїй натурі, що ця добряча споруда, земля, здається мені безплідною скелею серед моря; а оцей пречудовий повітряний намет, оце прекрасне склепіння небесне, оця велична покрівля, уцяцькована золотими вогнями, – це все видається мені не чим іншим, як бридким тлумищем отруйних випарів. Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою – до божества! Окраса всесвіту! Найдовершеніше з усіх створінь! Одначе, що мені ця квінтесенція праху?» [10, с. 44]

Також зустрічаємо у «Гамлеті» окремі натяки на біблійні образи, зокрема Мойсея та Йони.

Так Йона, один із старозавітних пророків, за Божим наказом мав пророкувати не в землях ізраїльських, а у Ніневії – столиці асирійського царства, серед язичників. Вважається показовим той факт, що Бог послав свого пророка до неєвреїв, проповідувати покаєння і любов Господа всім племенам і народам, а не лише до обраного ним народу Ізраїлю. Принц данський зі свого боку теж зустрічається з несприйняттям його ідей. Усе його оточення сприймає ідеї Гамлета як чужі і несприйнятливі. А якщо зважити, що смисли, закладені у «Гамлеті» досі не розкриті – ми теж є «язичниками» для геніального автора.

Замість того, щоб виконувати волю Бога, пророк сів на корабель і вирушив до фінікійської колонії в Іспанії. Під час морської подорожі розпочалася жахлива буря. Мореплавці у страху кинули жереб, щоб дізнатися, за чиї гріхи вони накликали на себе гнів Божий. Жереб випав на Йону, який зізнався у своєму гріху непокори Богу і просив мореплавців кинути його в море, що ті негайно виконали і буря вщухла.

Божий Промисел врятував Йону – у морі його проковтнув кит. Пробувши у його череві три дні і три ночі, пророк був викинутий рибою на берег (як і Гамлет чудом порятований піратським нападом від смерті в Англії). Він отримав повторний наказ йти до Ніневії, де його проповідь вразила жахом серця цього народу. Вони розкаялися у своєму лукавстві і внаслідок їхнього каяття Бог порушив свою обітницю і не знищив Ніневію.

Втім, очікуючи на виконання свого пророцтва, він, вийшовши з міста, зробив собі курінь і ховався у ньому від сонячної спеки. За велінням Божим за одну ніч із землі виросло тінисте дерево, що захищало його від променів палючого сонця і давало йому прохолоду. Йона був дуже радий сховатися у тіні цієї рослини; але наступного дня черв'як підточив її корінь, вона засохла і сонце знову почало палити спекою голову Йони.

Засмученому пророку Бог сказав: «ти жалкуєш за деревом, над яким не трудився, не плекав, яке виросло за одну ніч, і за одну ніч пропало. А чи не слід мені пожаліти Ніневію, велике місто, у якому більше ніж 120 тисяч чоловік...». Таким чином, помилувана Богом Ніневія проіснувала після того ще більш ніж 200 років (так само як і істинні гуманістичні ідеї Шекспіра, що до цього часу не втратили своєї цінності).

З іншого боку, як і Мойсей, Гамлет неспроможний «увійти до нового» світу, так бажаного і створеного ним же. Він, протягом усього твору, намагається вести свій народ від потворності гріха до чеснот: любові, щастя, доброти і чесності. Але він приречений померти, викупивши своєю кров'ю право на життя його ідеалам.

Програмне для митців Відродження наслідування і обожнення античних зразків не раз проявляється й у «Гамлеті». Так принц данський у дусі античних філософів час від часу говорить про долю, Фортуну, рок, алегорично сприймає час. Важливим, на нашу думку, є те, що слово «фортуна» у «Гамлеті» вводиться у текст і зустрічається у зв'язку із фрагментом «про Пріамову згубу».

«Запеклий Пірр, якого панцер чорний

І заміри нагадували ніч,

Коли ховався він в коні зловіснім, –

Лячну й похмуру стать свою обарвив

Іще страшніше. <...>

Лютіше, ніж кривавий Піррів меч Пріама вразив.

Пріч, згинь, Фортуно-блуднице! Боги!

Всім вашим сонмом збавте ви їй владу...» [10, с. 48]

Можемо стверджувати, що наступний фрагмент «Гамлета» пов'язаний із концептом «фортуна», чим розкриває поліфонію смислів, філософських пошуків та узагальнень, де на першому плані, звичайно ж, продовжує розроблятися тема кровної помсти:

«Полоній. Це задовге.

Гамлет. Це потребує цирульника, як і ваша борода... Будь ласка, кажи далі. Йому б гопки втяти чи сороміцького почути, а то засне. Кажи далі, про Гекубу.

1-й актор. «А хто, хто зрів царицю, вбиту горем!..»

Гамлет. «Царицю, вбиту горем»?

Полоній. Це добре: «цариця, вбита горем», – добрий вислів». [10, с. 48]

Фортуна (лат. Fortuna) – римська богиня щастя, долі, добробуту, успіху, ототожнювана з грецькою Тюхе. Вона мала особливу шану; значення її зросло, коли занепадала віра у стародавніх богів.

«У цілому світі, повсюди в будь-який час дня голоси всіх кличуть і називають тільки Фортуну, її одну оскаржують і звинувачують, про неї одну думають, її одну звеличують, її одну викривають і, лаючи, поклоняються їй» – зауважував Пліній.

Як божество, що обдаровує смертних постійним щастям чи навіть нещастям, Фортуна згодом стала об'єктом поклоніння людей різного стану та віку. Як богиню щастя її шанували під ім'ям Фортуна Бона (Добра), Фелікс (Щаслива), Бланда (Доброзичлива). Постійне щастя уособлювала Фортуна Маненс, сумнівне – Фортуна Дубіа, короткочасне – Фортуна Бревіс тощо. Фортуна Віріліс була покровителькою чоловіків (юнаки присвячували їй бороду після першого гоління і називали її Фортуна Барбата – Бородата).

Згодом, під час морального занепаду римського суспільства Фортуну вважали також богинею родинного щастя чоловіків і жінок. Фортуна Вірго (Віргіналіс) була опікункою дівчат, Фортуна Ліберум – дітей; Фортуна Маммоза користувалася шаною римського пролетаріату. Патріції шанували Фортуну Патріція, простий народ – Фортуну Плебея, клас вершників – Фортуну Еквестріс, а римські імператори поклонялися Фортуні Цезаріс або Фортуні Августі – покровительці імператорського роду. Фортуна Дукс допомагала римським воїнам перемогати ворогів.

У пізніші часи з Фортуною часто ототожнювали Ісиду: постав культ Фортуни Пантеї (Фортуни всіх богів). Зображували Фортуну (на монетах, гемах, фресках, скульптурах тощо) у постаті жінки, яка тримає у лівій руці ріг Амальтеї і розсипає монети, або спирається на кулю й у правій руці тримає коло (символ минушого щастя).

Як підтвердження цих слів можемо запропонувати такі фрагменти твору Шекспіра:

«Або якась надмірна риса вдачі,
Що зносить геть вали й загати глузду,
Чи звичка, що переступає межі
Подобства й чемності, – то та людина,
Тавро своєї вади несучи,
Як знак фортуни чи як дар ества,
Свої чесноти всі, – хай їх без ліку
І хай вони чистіші за святиню, –
Згубила тим однісіньким пороком
Перед судом загалу» [10, с. 24]

42] «Гільденстерн. Ми не на шищі ковпака Фортуни». [10, с.

«Босоніж біга, лле в огонь наосліп
Болючі сльози, замість діадеми
Ганчірка на чолі; а замість шат,
Округ усохлих многоплідних чресел,
Верета, напнута в жаху розпуки.
Хто б бачив це, той язиком чумним
Посіяв замах би на владсть Фортуни!
Якби ж боги дивилися на неї,
Коли їй на очу скажений Пірр
Злим тішивсь ділом, сікши труп царя,
То зойк страшний, що вирвавсь у Гекуби» [10, с. 49]

А далі «відділяється» від цього сюжету і ніби «переноситься» у фабулу з помстою Гамлета Клавдію за смерть батька:

«Гамлет. Дозвольте спитати докладніше: чим ви, мої добрі друзі, завинили в Фортуни, що вона вас послала сюди, в тюрму?» [10, с. 43]

Таким чином, використавши концепт «фортуна» і провівши високохудожню маніпуляцію з античним текстом «про згубу Пріама», геніальний автор досягає мети, створюючи ієрархію текстів, де кожен рівень символів «вкладається» в інший за принципом матрьошки.

На рівні жанрової специфіки, що є ще одним підтвердження, що «Гамлет» задумувався автором як меніппея, у драму майстерно вкладається епічний текст, який окрім цього ще і стилізується під драматичний:

«З ніг до голови

Тепер він в багреці, у ризи з крові

Батьків і матерів, синів і дочок,

Засмажених чадним пожаром вулиць,

Який присвічує зловісним сяйвом

Царя убивцям». [10, с. 48]

«Цар марно боре греків; ветхий меч,

Руці противний, непідвладний волі,

Там ляже, де впаде». [10, с. 48]

«Повсталa мста до діла кличе знов.

Не падали і молоти циклопів,

Для Марса вічний панцер куючи». [10, с. 48]

Динамізм цієї вставки водночас передбачає і трагічне закінчення віршової частини «Гамлета» й особливий психологізм героїв, що трапилися на шляху жорстоких і непереборних життєвих обставин.

Найцікавішими серед піднесеного, а подекуди і пафосного віршового тексту «Гамлета» є іронія головного героя у прозі стосовно придворного етикету:

«Він, мабуть, і перед маминою цицькою розшаркувався, перше ніж її поссати. Отак він і його спільники, що їх, знаю, полюбляє наш пустий вік, перейняли тільки тон та манери часу. Серед справжніх людей ці шелихвости – мов шумовиння на доброму пиві: дмухни на нього, і бульки луснуть». [10, с. 111]

Іронія і сарказм стосовно власних чеснот і амбіцій:

«Бути чесним на цім світі – значить бути одним-єдиним з десяти тисяч» [10, с. 41]

Передача зображення у театрі часів Шекспіра. Сьогодні важко уявити, як сприймали трагедію її перші глядачі, що прийшли на прем'єру до театру «Глобус», але можна припустити, що вже тоді були зрозумілі і глибина, і вічність питань, які ставив перед собою Гамлет:

- Що мудріше – самозаглиблення чи боротьба?
- Чи варто скорятися долі?
- Що вище – кохання чи обов'язок?
- Чи повинні доброта та краса бути озброєними?
- Чи треба мислити, діяти, жити, якщо попереду на нас чекає смерть?

Щоб висвітлити це питання, ми пропонуємо, як приклад, дослідити у творі факт смерті батько Гамлета.

А. Барков зазначав, що хоча у його підході до аналізу драми «Гамлет» як меніппеї все базується на сприйнятті прози – як «чесного і правдивого» оповідання Гораціо подій Фортінбрасу, діалог між Гамлетом і Офелією у прозі не іде всупереч викладеним фактам.

«Гамлет. <...> Он, гляньте, яка радісна моя мати, хоч минуло хіба дві години, як умер мій батько.

Офелія. Ні, тому вже двічі два місяці.

Гамлет. Так давно? <...> Господи! Два місяці як умер – і ще не забули? То можна сподіватися, що пам'ять про велику людину переживе її аж на півроку...» [10, с. 61]

Це – швидше реалії театру часів Шекспіра. Для аналізу п'єси Шекспіра «Гамлет» насамперед слід звернути увагу на театральну дійсність того часу, адже і смисли, закладені у творі, від цього набувають найбільш об'єктивного звучання.

Так сценічний простір часів Шекспіра сприймався як полотно, на якому розгорталися живописні сцени пантоміми, яскраві криваві сцени тощо. Обрамлювала сцену «рамка картини».

Величезні за обсягом і перевантажені декількома паралельними лініями сюжету п'єси Шекспіра часто скорочувалися, у тому числі і через складність перестановки декорацій і їхню дороговизну. Тому декілька сцен, що відбувалися «в одному місці», часто складалися в одну, а перевага у постановці надавалася найбільш видовищним епізодам.

Ключовим під час постановки драматургічного твору, як залишок середньовічного духу ринкової площі, була «близькість» акторів до простого глядача, адже у шекспірівському театрі не було ні куліс, ні завіси, яка б у смисловому і фізичному плані відмежовувала художню думку автора і дійсність.

Актори, що чекали свого виходу на сцену, знаходилися серед глядачів і дивилися разом з ними виставу. Цей факт дозволяє говорити про ефект віддзеркалювання емоцій акторів, що грають на сцені, на обличчях акторів у партері і особливе враження від цього ефекту на глядачів, що спостерігають над цією системою ускладненого емоційного обміну. У момент усвідомлення цього, у свідомості спостерігача вимикається цілий ряд «перешкод» (знецінюються поняття статусу, часу, чужого і власного – все це присвоюється, перетворюється на власний життєвий досвід) для сприйняття сюжетів: театр – просвітління і духовне зростання, театр – це життя, життя – це сон, життя – це мить просвітління тощо.

Ще одна важлива деталь шекспірівського театру – відсутність штучного освітлення. Це вимагало проводити

постановки вдень, найчастіше після обіду, що дозволяє говорити про особливості «світлових ефектів» найбільш критичної частини п'єси – її кульмінації. Якщо п'єси, з перестановками декорацій по 40 хв., тривали 4-5 годин, то найбільш видовищні епізоди ставилися при багряному освітлені сонця, що заходить. По іронії долі, поклоніння сонцю, яке протягом 10 століть так ревно винищували представники християнської церкви, було використано у театрі епохи Відродження як уособлення особистої і народної катастрофи, апокаліпсису, хаосу.

Театральне життя шекспірівських часів не було строго кодифікованим і в цьому твердженні міститься дві важливі його риси:

- автори п'єс швидко реагували на дійсність, зналися на політичних нюансах і смаках публіки, спектаклі були схожі на шпальти сучасних часописів і газет, що дозволяло експериментувати у межах драматичного жанру;

- глядачі брали активну участь у п'єсі – голосно сміялися, галасували, викрикували поодиночі і разом конкретні думки щодо персонажів, автора тощо.

Таким чином, діалог Гамлета і Офелії мав місце в «реальному» житті – тобто серед інших глядачів: поряд зі «справжньою» Гертрудою та її чоловіком королем Гамлетом, його сином Гамлетом-Гораціо, Полонієм, і т.д. І ось буквально у декількох метрах від себе ця публіка бачить молодого актора, що грає Гертруду (жіночі ролі виконувалися чоловіками); який дійсно забавляється від перегляду вистави, веселий, хоча «її» чоловік і помер якихось дві години тому. Тобто синтетичність жанру та іронія у творчості Шекспіра – основні характеристики і «Гамлета», що націлені і на серйозні роздуми, і на шалений сміх глядача.

До речі, аналогічний прийом характерний і для розмови Полонія і Гамлета:

«Полоній. Грав, ласкавий принце, і мав славу доброго актора.

Гамлет. І кого ж ви грали?

Полоній. Юлія Цезаря. Мене вбивали в Капітолії. Брут мене убивав». [10, с. 60]

У цьому випадку Полоній оповідає мов би зсередини фабули драми, у якій він колись грав. Гамлет і Офелія ведуть свій діалог у такій же манері – тобто, мов би вони перебували не серед інших глядачів, а були персонажами драми, зміст якої вони обговорюють.

Можливо, і фраза «час розхитався» розкриває перед читачем зовсім не містичні сенси.

Нові нюанси прочитання «Гамлета». Одну з неточностей канонічного прочитання «Гамлета» О. Анікст сформулював так: «Чому ж Гамлет, якому відома обмеженість Фортінбраса (і який з ним до того ж не знайомий!), проте віддає йому свій голос на володіння Данією? У честолюбстві Фортінбраса немає зловмисності і підступності. Він діє чесно, із відкритим забралом. Цим він рішуче відрізняється від Клавдія. Не будучи ідеальним лицарем, він є, можна сказати, найменшим злом».

Дійсно, у фабулі немає прямих вказівок на те, що Гамлет особисто знайомий із принцом Фортінбрасом. Втім це зовсім не означає, що вони ніколи не зустрічалися. Взагалі, цей момент слід віднести до розряду прихованого недогляду, адже з тексту безпосередньо випливає, що принци Гамлет і Фортінбрас – близькі родичі. Нам відомо, що «нині живе» чоловік Гертруди – рідний дядько принца Гамлета. Цей же персонаж називає старого короля Норвегії своїм братом. Звідси: норвежець – брат і короля Гамлета. Але він же – брат покійного короля Фортінбраса: син останнього – його племінник. Отже, обидва принци – щонайменше двоюрідні брати.

А якщо королі Гамлет і Фортінбрас – рідні брати? Виходить, що перший завоював Данію, убивши свого брата. І ось цей біографічний аспект вносить вельми відчутні корективи у загальне сприйняття етичних моментів, порушених у творі. Виявляється, на самому королеві Гамлеті, якого прийнято сприймати як нещасну жертву підлого брата, лежить гріх Каїна, і що принц, мабуть, не зовсім чесний, так убиваючись щодо

підступності вітчима. А якщо його тато сам створив цей жахливий прецедент?

Отже, король Гамлет завоював престол, убивши свого брата. Також слід з'ясувати, на якому етапі свого життя він одружився з Гертрудою. І ось тут на допомогу знову приходять перша сцена п'ятого акту – репліки могильника з університетською освітою, який вільно оперує латинськими виразами і юридичними термінами. Коли принц Гамлет запитує його про дату поєдинку з Фортінбрасом, він пояснює, що ця подія відбулася того ж дня, коли народився принц Гамлет. Виявляється, що принц Данський не лише не знає про час смерті батька, а і про історичний поєдинок, у результаті якого він, власне, і отримав статус спадкоємця данського престолу. Така незвичайна для тридцятирічного інфанта з університетською освітою непоінформованість викликає небезпідставні підозри.

Втім, логічне пояснення цьому протиріччю міститься тут же. Завдяки ерудиції і чудовій пам'яті могильника (якого просто не може бути серед персонажів трагедії – високого жанру, так і очевидцем подій) ми дізнаємося, що Гамлет народився того ж дня, коли у поєдинку вирішувалася доля престолу; тому зрозуміло, що подій цього дня він пам'ятати не може. Хоча дивно, чому будучи людиною освіченою, ерудованою і допитливою, він міг не знати таку важливу деталь власної біографії.

На це теж є абсолютно чітка відповідь. Тут же згадується, що народжений у замку Ельсінор; народила його королева Гертруда – того ж дня, коли у результаті поєдинку володіння замком перейшло від короля Фортінбраса його братові Гамлету. Отже, того дня, народжуючи принца, Гертруда не могла бути дружиною майбутнього короля Гамлета: адже вона могла народжувати тільки у своєму замку, а на момент цієї події він був ще у володінні короля Фортінбраса.

Отже, Гертруда – вдова короля Фортінбраса, тільки від якого і міг бути зачатий принц Гамлет (допустити, що, ще не вигравши поєдинок, король Гамлет міг заздалегідь привезти

свою вагітну дружину, ризикуючи при цьому життям породіллі і спадкоємця, було б абсурдом). Значить, новонароджений – рідний син короля Фортінбраса і єдиноутробний брат принца Фортінбраса; ось тому-то у питанні спадщини данського престолу він і віддає свій голос на його користь.

Існує традиція старшому синові, спадкоємцеві, давати ім'я батька (принц Фортінбрас носить ім'я свого батька – усім зрозуміло, що в сім'ї він старший син). Чому ж Гамлета нарекли ім'ям дядька?

Вигравши поєдинок, король Гамлет не став власником земель, це право залишилося за Гертрудою, про що згадує Король у своєму зверненні до придворних. Звідси випливає, що Гамлет став не зовсім королем, а консортом при вдові короля Фортінбраса. У такому випадку право спадкування повинно передаватися через народжених нею дітей; у день поєдинку у неї якраз народився другий син – у той же день, правда, осиротілий. Ім'я батька було «зайнято» старшим братом, але вигравши поєдинок, Гамлет отримав право стати чоловіком Гертруди і вітчимом новонародженого законного спадкоємця; ні породіллі, ні її новому чоловікові нічого іншого не залишалося робити, як дати новонародженому ім'я вітчима – тим більше, що він йому доводився рідним дядьком.

Не менш цікавим є процес встановлення ще одного біографічного аспекту: «істинної» дати загибелі короля Гамлета від руки того брата, який влив йому отруту у вуха. В одній із фабул «хороший» король Гамлет стає жертвою свого брата, а в іншій відбувається все навпаки – він сам вбиває свого брата. Яка з цих подій мала місце у «реальному художньому» житті?

Найбільш надійний спосіб може бути побудований із залученням даних біографії королеви Гертруди. Але виходить, що Клавдій – вже третій за рахунком чоловік Гертруди (Фортінбрас, що загинув від меча свого брата Гамлета; Гамлет, що загинув від руки свого брата Клавдія, який став вже третім чоловіком Гертруди).

Феномен «трьох шлюбів» королеви є наслідком поєднання двох різних фабул, що співіснують у єдиному текстовому полі роману. Тобто, Гертруда була заміжня все-таки двічі; убитий братом був тільки один з двох її чоловіків; отже, одного з трьох її чоловіків у «художньому» світі не існувало (цей «хтось» – персонаж вставної п'єси).

Отже, чотири брата – Гамлет, Фортінбрас, норвежець і Клавдій. Норвежець виключається – він не був чоловіком Гертруди. Також виключається і Фортінбрас: протиріч у даних про його смерть немає. Залишається двоє – Гамлет і Клавдій.

Оскільки Фортінбрас – «реальна» особистість, і перемога над ним Гамлета, як і його шлюб з Гертрудою – факти, що не викликають сумнівів, то виходить, що «третім зайвим» (не існуючим) є третій за рахунком чоловік – той, хто відомий як «Клавдій» – хоча утворі він проходить просто як «Король». Тобто, другий чоловік Гертруди і є тим самим королем Гамлетом, який за тридцять років до цього убивши свого брата Фортінбраса, одружився на ній. Виходить, що отруту в вухо йому ніхто не вливав; не існувало і похорону (на якому повинні були зустрітися принц Гамлет і Гораційо) і жалобне вбрання по батьку принц Данський носить тільки як персона вставної п'єси.

Якщо взяти до уваги характеристику образу короля Гамлета у загальноприйнятому трактуванні, то тепер вже можна зрозуміти, що у «художній дійсності» все мало місце «з точністю до навпаки». Якраз Гамлет-Клавдій вчинив зле своєму чесному брату. Тепер його душать муки сумління, він намагається заглушити вином совість, а молитвами спокутати гріх.

Тому, впізнавши себе у пролозі до «Мишоловки», він іде молитися й у своєму зверненні до Бога король кається, але, і це дуже важливо, не в отруєнні брата:

«Якби загусла

Вся братня кров на цій руці проклятій,

Невже б забракло в небесах дощу

Її омита, щоб була як сніг» [10, с. 69]

І привид померлого, і Гамлет приписують Королю отруєння брата. Зі слів можемо зрозуміти, що кров брата під час убивства потрапила на руку Королю, а що це може бути, як не вбивство мечем?

Що стосується Фортінбраса, на першому плані ніби немає його зловмисності і підступності. Він не підняв на Гамлета зброї. Проте підготовлений ним похід на Данію, прихід на її чолі у момент смерті всієї царської сім'ї, говорить про його бажання помститися за батька і повернути свою спадщину.

Він вирішив своє завдання хитрістю, якої «простодушний» король Гамлет-Клавдій навіть не помітив, хоча все із самого початку було шито білими нитками. Отже, отримавши грамоту з уклінним проханням провести війська через Данію, яку Король, що завжди на підпитку, навіть не став читати, дозволив Фортінбрасу провести своє військо, який на зворотному шляху опинився з ними якраз в Ельсінорі, при чому ще на під'їзді до замку вже відчував себе його господарем. Адже тільки так можна розцінити його абсолютно безпрецедентний прийом (барабани, прапори і почет [10, с. 117]) на чужій території на честь прибуття іноземного посольства.

На кожному етапі оповідач чомусь прагне показати принца Данського в негативному світлі – чи то як божевільного, чи то просто як нерішучого інтелігента-неврастеніка.

Переважає більшість вважає, що головною проблемою в «Гамлеті» є те, що головний герой думав не розумом, а серцем. Йому на долю випало багато нещасть, які можливо роз'ятрили його душу.

Досить імовірно, що сам оповідач є активним учасником змальованих подій і одним з персонажів власної оповіді. Але те, що він намагається приховати від читача відомості про себе як оповідача і надати своїй тенденційній оповіді видимість об'єктивності, вже зрозуміло.

Якщо ж зважити, що хоча постановка «Мишоловки» була перервана раптовим відходом Короля, ми її бачимо до останньої сцени. Фактично весь текст «Гамлета» – це, за невеликими

винятками, та ж «Мишоловка», яка і є вставною п'єсою, текст якої оповідач вмонтував в основний корпус свого твору таким чином, що вона стала сприйматися як «справжній» зміст драми Шекспіра.

Хто убивця Короля – нам відомо. Але справжні риси характеру принца Данського, спотворені за задумом Шекспіра, оповідачем.

Оскільки ми тепер знаємо, що справжній батько принца Гамлета загинув не за два місяці до початку «основної» дії, зміст сцени із могильником свідчить, що вона відноситься до «реального» життя – тобто, до основної фабули роману.

Таким чином, Клавдія, якого у прозових вставках не згадують, не існує. Інформуючи Гамлета про поєдинок за Данію, могильник згадує про короля Гамлета як про *our last king* («наш [останній/передостанній] король»). Якщо виходити із загальноприйнятого трактування змісту «Гамлета», відповідно до якої короля Гамлета вже не було в живих у період дії фабули, *last* має сприйматися як «передостанній». Насправді ж, як можна побачити, король виявився не тільки «останнім», але навіть «живим». Ось які важливі відомості для досягнення змісту фабули підказала «зайва» прозова сцена з могильником.

Геніальний драматург, у «реальному» житті Гамлет програв Горацію не тільки цей епізод, але і всю гру. Горацію помітив на кого направлена п'єса брата, адже Гамлет встиг ще до її початку проявити свої наміри – надто вже імпульсивно він поведився, епатував Офелію і її батька при сторонніх. Горацію не міг не здогадатися, що таємниця його відносин з дівчиною ось-ось буде розкрита. Адже він завжди знаходиться в епіцентрі подій і бесіду Гамлета з Офелією підслуховували не тільки Полоній із Королем; а адже зі змісту цієї бесіди відразу ставало ясно, що причина розладу Гамлета – невірність Офелії.

Інша справа, що хитрий оповідач твору так спритно змонтував деталі цієї сцени, що читач так нічого і не зрозумів. Але ж Король із Полонієм чули все і для останнього істина розкрилася вже тоді. Адже він – зовсім не «шпигун-

царедворець», яким його показує Гораціо. Він – досвідчений канцлер, його життєвий досвід проявився не один раз. Що ж стосується його «шпигунства», то який батько не зробить усе можливе для майбутнього своєї дочки? У якої, до речі, є реальна перспектива стати королевою. І який канцлер при дворі не зробить усе можливе для усунення сумнівів у психічному стані спадкоємця престолу, тим більше що це – потенційний батько його онуків?

Звичайно ж, Полоній здогадався, у чому справа. І поплатився за це життям. Гамлет вбиває його не у «реальному» житті, а у фабулі п'єси «Мишоловки». Та й то ми бачимо тільки, як він пронизує шпагою фіранку, і чуємо крик Полонія. Але це зовсім не означає, що той загинув саме від шпаги Гамлета: хтось інший міг ховатися поруч і вбити його кинджалом. Полоній дійсно загинув, про його труп згадується в одній із прозових вставок. Тільки от питання: хто його вбив насправді? Напевно, той, кому у цій ситуації це було вигідно.

Слід зазначити, що існуюче уявлення про Гораціо як «істинного» товариша принца сформувалося на підставі свідчення самого Гамлета («стик» прозового і віршового тексту трагедії):

«Гораціо. Я тут, до ваших послуг.

Гамлет. Мій друже, ти правдивіший за всіх,

Кого мені пізнати випадало.» [10, с. 58]

Тут – місце переходу «авторського» тексту і шматка вставної п'єси, майстерно замасковане різними композиційними засобами. При цьому саме у віршованому, вставному тексті має місце похвала на адресу Гораціо з боку Гамлета. Отже, таке ставлення проявляється тільки у вигаданій фабулі вставної п'єси і до «реальності» може не мати жодного стосунку.

Найцікавішим у тріаді Гамлета, щодо чеснот Гораціо є згадка про «дудку» (епізод з флейтою) і Фортуну.

Ще один аргумент на користь «відданості» Гораціо принцу у фінальній сцені:

«Спинилось чесне серце. Спи, мій принце!

Хай сонми янголів твій сон колишуть.» [10, с.117]

Але декларувати і дійсно співпереживати – не одне і те ж. До того ж, вся ця сцена описана віршами; тобто, це – частина «Мишоловки». До речі, з розмітки між між двома фабулами впливає висновок, що в «реальному» житті Гамлет не гине; остання сцена у прозі – ми бачимо принца «живим»:

«Гамлет. Нізашо. Нам не страшні віщування. І горобець не впаде без божої на те волі. Коли станеться тепер, то не згодом; коли не згодом, то тепер. А як не тепер, то, однак, коли-небудь. Головне – приготуватися. Смерть сплачує всі борги. То чи не все одно, коли помирати? Хай буде, що буде». [10, с. 112]

Після цього до самого кінця фабули вставної п'єси, у «Мишоловці» настає смерть героя. Що сталося з Гамлетом у «реальному» житті, читачеві залишається тільки гадати.

Втім, для вдумливого читача Шекспір залишив масу натяків про «реальний» стан справ. Таким чином, давайте проаналізуємо події, що сталися в Ельсінорі. Отже, події поза сценою. За тридцять років до описуваних подій жили три брати:

- король Норвегії;
- датський король Фортінбрас, одружений на Гертруді. У цьому шлюбі у них був син на ім'я Фортінбрас;
- наймолодший брат Гамлет, вдівець. У нього були свої землі (але не королівство); його син Гамлет фігурує у фабулі як Гораціо (Клавдій).

Виставивши свої землі проти всього королівства Данії, Гамлет запропонував Фортінбрасу поєдинок, результат якого повинен був вирішити, хто з них буде правити Данією. Фортінбрас прийняв виклик і був убитий своїм братом Гамлетом (фабула викладається на підставі даних, що містяться у тексті Шекспіра).

Вигравши поєдинок, Гамлет одружився на вдові свого брата Гертруді, яка отримала статус jointress, а не вдовуючої королеви-консорта. Слово jointress означає, що саме вона, а не її син Фортінбрас, або той, хто переміг її чоловіка Гамлет, успадкувала від чоловіка-короля трон із усіма правами на

правління Данією. Таким чином, одружившись на Гертруді, Гамлет став консортом у правлячої дружини-королеви.

«Король» Гамлет зовсім не був убитий. Навпаки, сам убивши свого брата Фортінбраса, Гамлет живе з королевою Гертрудою ось уже «тридцять років» поспіль. Персонаж, якого ми помилково сприймаємо як «короля Клавдія», який нібито вбив короля Гамлета, фактично є «все ще живим» королем Гамлетом, який, навпаки, сам убив свого брата Фортінбраса, постійно випиває і кається протягом усіх цих років.

Зневага Гамлета до Клавдія зростає, коли він дізнається про воєнну операцію Фортінбраса:

«Чи жто людина, хто найбільшим благом
Вважає їжу й сон? Тварина, й годі.
Творець, який думками наділив нас,
Що бачить крізь віки, дав не на те
Нам здібності та богорівний розум,
Щоб гнів він у безділлі». [10, с. 84]

Чи має право принц Гамлет претендувати на трон? Якби Гертруда у шлюбі з Гамлетом народила сина, то це був би кронпринц з правом успадкування трону. Оскільки у цьому шлюбі дітей не було, син покійного короля Фортінбраса був єдиним законним претендентом. Гамлет-Гораціо, син короля Гамлета, народився до того, як його батько став чоловіком королеви, і його шанси на спадкування трону – незначні. Більше того, у день загибелі колишнього короля Фортінбраса його дружина Гертруда народила ще одного законного претендента на престол, Гамлета. Хоча принц Гамлет осиротів того ж дня, коли народився, він все ж народився сином правлячого короля, і це робило його законним претендентом. Крім цього, незважаючи на те, що Гертруда стала вдовою короля, її статус підвищився від консорта при королі до правлячого монарха.

У тексті шекспірівського «Гамлета», а також «Мишоловки» Гамлета налічується принаймні чотири персонажа, що носять ім'я «Гамлет» і плюс примара нібито отруєного короля Гамлета.

«Справжній», тридцятирічний принц Гамлет осиротів у день свого народження, тому батька пам'ятати не може. Той Гамлет, який оплакує свого батька, діє у фабулі «Мишоловки», яку ставлять у Ельсінорі.

Ще один Гамлет, якого ми знаємо як Гораціо (один раз його названо ім'ям «Клавдій»). Це є причиною ще одного непорозуміння, питання щодо авторства листа, адресованого Офелії і підписаного ім'ям «Гамлет».

І, нарешті, існує ще один персонаж, який помилково сприймається як «король Клавдій», і який теж носить ім'я «Гамлет». Ця обставина є, мабуть, одним з найбільш серйозних викривлень сприйняття фабули «Гамлета» (у шекспірознавстві вкоренилася вікова традиція випереджати кожен репліку цього персонажа сценічною ремаркою «Король Клавдій». Втім у творі Шекспіра це тільки «Король»).

Гамлет-Гораціо – оповідач «Гамлета» Вільяма Шекспіра. У фабулу «Мишоловки» Гамлет включив натяки на те, що Гораціо втопив завагітнілу Офелію. На відміну від інших глядачів Гамлет-Гораціо зрозумів прихований сатиричний підтекст «Мишоловки». Оскільки після цієї сцени прозові вставки украй мізерні, створюється враження, що, як і доля інших персонажів «Гамлета», подальші дії Гораціо залишаються невідомими.

Дійсно, смерть і похорон Офелії, як і всі інші трагічні події, включаючи і смерть Гамлета, мають місце тільки у вигаданій Гамлетом фабулі «Мишоловки». Хоча сцена на кладовищі, у якій ми бачимо Гамлета «живим», має місце після завершення подій, описаних у фабулі «Мишоловки», композиція «Гамлета» нав'язує читачеві враження, що послідовність подій у його фабулі така ж, як вона викладена в тексті.

Втім виявляється, що відносно короткі прозові вставки у «Гамлеті» Шекспіра охоплюють триваліший проміжок часу, ніж фабула «Мишоловки» Гамлета. Так, «насправді» між постановкою «Мишоловки» і зустрічю Гамлета з могильником пройшло принаймні три роки (у першому кwartо «Гамлета»

видання 1603 р. вказано семирічний період). Таким чином, Гамлет живий, хоча живе якимось дивним чином...

Гораціо komponує свою розповідь так, щоб створити у читача враження, що принц данський мертвий. Гораціо настільки досяг успіху у цьому, що усі досі вірять, що у фабулі меніппеї Гамлет помирає. Суть ситуації у тому вигляді, як її змалював Шекспір, полягає у тому, що його, автора «Гамлета», вважають покійним, у той час як насправді він живий...

Ще одна цікава деталь «істинного» змісту «Гамлета»: з його прихованої фабули випливає висновок, що цей твір не тільки публікується під вигаданими даними автора, але і піддається жорстокій цензурі з боку особи, яку читаюча публіка сприймає як єдиного справжнього друга Гамлета. Тобто двоюрідного і одночасно зведеного брата Гамлета – Гораціо, не зацікавленого у розкритті і своєї істинної ролі у долі Гамлета, і факту внесення спотворень у розповідь.

Натяк на це міститься у фінальній сцені створеної Гамлетом «Мишоловки» (ця сцена збігається з кінцівкою і роману Шекспіра «Гамлет»): там абсолютно чітко дається зрозуміти, що Гораціо – оповідач роману Шекспіра «Гамлет».

Щоб приховати правду, Гораціо включає у свою розповідь текст створеної Гамлетом «Мишоловки», представляючи її як істинний опис подій.

Ідентичність складної композиції «Гамлета» Шекспіра і створеної Гамлетом (за фабулою) вставної п'єси «Мишоловка» свідчить, що в образі принца Гамлета Шекспір зобразив самого себе. Сцена за участю могильника додає до цієї біографічної паралелі нові елементи. У фабулі «Гамлета» Шекспіра вона має місце через три роки після завершення описаних подій в Ельсінорі (точніше, після постановки «Мишоловки» з інтерпретацією цих подій). Цю сцену можна розглядати як епілог, у якому Шекспір показує долю Гамлета. Свою власну, Шекспіра долю, як це впливає з повною фабули «Гамлета».

У рамках роману Шекспіра могильник є особливим персонажем, який виконує унікальну композиційну функцію:

незважаючи на спроби Гораціо спотворити суть подій, він дає підказки, за допомогою яких з'ясовуються справжні події. З точки зору структури «Гамлета», у композиційному відношенні могильник стоїть вище оповідача Гораціо. Оскільки над оповідачем може стояти тільки титульний автор, то виходить, що, наділивши могильника своїми власними композиційними функціями, Вільям Шекспір таким чином ототожнив себе з персонажем, у якого є своя могила, але який у ній не лежить.

Цей останній висновок не суперечить викладеному вище, відповідно до чого Шекспір ототожнив себе з Гамлетом. Справа у тому, що Гамлет і могильник представляють різні половинки одного і того ж образу: «половинка Гамлета» – що було з ним до зникнення, «половинка могильника» – що стало після. Тобто, що він не лежить у своїй могилі; або, іншими словами, після зникнення з фабули образу Гамлета став навічно асоціюватися з кладовищем.

Хоча такий висновок може здатися безглуздом, необхідно врахувати, що в справжньому тексті Шекспіра присутні й інші недоречності, пов'язані з образом могильника. Гробокопач з університетською освітою – чи це не абсурд? (Могильник вільно оперує юридичною термінологією, використовує специфічні латинські вирази). Далі: гробокопач, який у минулому брав участь в королівських застіллях в Ельсінорі – чи це не безглузддя? Це ж стосується діалогу Гамлета і могильника, які згадують спільного знайомого Йорика і діють, як не знайомі.

З іншого боку, всі ці безглузді ситуації створені генієм самого Шекспіра, і до них слід ставитися виключно як до таких, що мають якусь важливу композиційну функцію, необхідну для осягнення істинного змісту «Гамлета».

Гораціо відомо про те, що після свого зникнення Гамлет «не лежить у своїй могилі». Він навіть підтримує з ним контакт – на тому самому цвинтарі, де Гамлет говорить зі своєї могили.

Чи не є знаменитою фраза Гамлета-Шекспіра «Нум тихо, бо сюди йде король», що свідчить про саме такий спосіб існування?

Вільям Шекспір: «Таннер», які не лежить у своїй могилі з 1593?

У тексті Другого кварто могильник пояснює, що «Таннер» (дубильник шкір) «протягне» у могилі ще дев'ять років після своєї смерті. Текст «Гамлета» зареєстрований у 1602 році. Вирахуванням з цієї дати дев'яти років, які «протягне» Таннер, отримуємо дату його передбачуваної смерті – 1593 рік. Чи не є могильник тим самим «Таннером», який не лежить у своїй могилі з 1593?

Характерно, що у першому тексті «Гамлета» (Перше кварто), опублікованому на рік раніше другого, тривалість «збереження» Таннера після смерті вказана теж на рік менше – як вісім років. Це підтверджує, що Шекспір надавав особливого значення згадці про «Таннера», так і підгонці цього здавалося б незначного елемента фабули під справжні дати публікації тексту.

У 1593 році в бійці загинув знаменитий драматург, відомий серед друзів як «Таннер». Через два тижні після його гибелі з'явилася перша в історії публікація з ім'ям «Вільям Шекспір» (Крістофер Марло).

Про жіночі долі у шекспірівські часи та образи Гертруди й Офелії. Жінки у творах великого драматурга – вольові, сильні, рішучі натури, які намагаються протистояти невблаганним життєвим обставинам і не зламатися у вирі жорстокої долі. У трагедіях драматурга відчуваємо надзвичайну напругу почуттів та пристрастей. Цим образам притаманна надзвичайна колоритність, експресивність, багатогранність, глибокий, інколи всеохоплюючий трагізм, який проходить лейтмотивом у сюжеті твору.

З неперевершеною майстерністю художнього слова автор змальовує складні, суперечливі характери своїх героїнь, які діють під впливом внутрішніх переживань та емоцій. Головною рушійною силою їх існування є велике всеохоплююче почуття ненависті, любові, бажання помсти, заради якого вони готові на будь-які необдумані вчинки.

Цілісність і сила характеру відрізняє шекспірівських героїнь, які особливо чарівні у своєму коханні, стійкі у життєвій боротьбі, чуттєві у пристрастях.

До образів жінок-жертв у творчості Шекспіра можна сміливо віднести Офелію та Гертруду. Для них характерна замкнутість, їм важко вистояти перед проблемами та злочинами оточуючого світу, це – дуже вразливі, чуттєві натури, які переживають під впливом емоцій. Вони, як правило, дуже прив'язані до своїх близьких та коханих людей і не здатні кинути виклик трагічним обставинам долі або умовностям сучасного їм суспільства.

Утвердилася думка, що провина Гертруди у її «нерозторопності»: вона вийшла заміж за Клавдія, а оскільки той убив батька Гамлета, то збоку матері це була подвійна зрада.

Також вона виступає як байдужа до народу і сина жінка. Проте, чи повинна була у той час королева бути доброю і ніжною матір'ю? За народ думає король, за дітьми – вихователі. Тому образ холодної і слабохарактерної Гертруди – це нормально.

Таким чином, цей вчинок матері значно вплинув на світогляд Гамлета, він зневірився у жіночій вірності. Гертруда була більше королевою, ніж матір'ю, у цьому полягає її материнська зрада.

Те, що Гертруда випадково випила отруту, яка була призначена для її сина, має символічне значення. Вона частково спокутує власну моральну провину Смак влади єднає королеву з Клавдієм. На що Гамлет заявляє: «Жінки, вам ім'я – віроломство».

З самого початку королеву зображено сміливою і розумною жінкою, що «відчуває у собі кров воїна». Гертруда наділена незалежністю суджень. Але після смерті чоловіка, вона бере на себе великий гріх, кохає Клавдія, вбивцю її чоловіка. Клавдій називає її «скарбом жіночності», визнаючи її єдиний недолік – покірність чоловікові. Символом вільного. Нескутого

умовностями життя була для Гертруди природна стихія. Королева любила похмурі морські обшири.

З образом Клавдія та його нищівного кохання пов'язаний символ хижого птаха, що уособлює владу, але і свободу. Для королеви цей символ є відображенням її внутрішньої сутності, бажання бути власницею своєї долі.

Мати Гамлета, королева Гертруда, «спадкоємиця войовничої країни», аж ніяк не молода, їй близько 50 років, більше 30 років вона на троні, чудово знайома з усіма тонкощами управління країною. Її характер, мабуть, твердий і рішучий. Під час короткого бунту прихильників Лаерта, що призивали скинути Клавдія, королева не злякалася, а грізно наказала: «Назад, паскудні датські собаки!». Судячи з усього, її відносини з покійним чоловіком, всупереч думці Гамлета, втратили колишню ніжність.

Втім і народ Данії далекий і чужий королеві. Очевидно, що первинною проблемою королеви буде те що вона, нічого не знаючи про деталі загибелі чоловіка, зробила важливий політичний хід: жертвуючи своїм реноме, вона всього лише через місяць після похорону виходить заміж за нового короля, прекрасно розуміючи поспішність шлюбу, про що вона потім каже Клавдію. А коли Гамлет розуміє, що вбивця батька є його ж брат, у розпачі, не знаючи що йому робити далі, впадає у відчай, а підтримки від матері не бачить. Вона вважає його божевільним. Гамлет не відчуває підтримки матері, він не розуміє навіщо вона поспішно одружилась з Клавдієм і до того ж слухає і підтримує саме його, а не рідного сина. Якби Гертруда була на боці Гамлета і хоч трохи прислухувалась до нього, то ситуація не була б такою трагічною і закінчилось все позитивніше, принаймні без смертей.

Як мати, Гертруда несе за собою велику провину перед Гамлетом. У Гамлета справжній розпад духу. З допомогою матері, він би легко знайшов відповіді на всі питання, що виникли, він би не був у безвихідному стані.

Однак вплив Гертруди виявилося значущим не тільки для її двох чоловіків, але і для сина. Варто помітити, що цей вплив в основному негативного характеру змушує Гамлета сумніватися у жіночій вірності взагалі, тим самим отруюючи його любов до Офелії.

Образ Офелії, зрозуміло, трагічніший, ніж Гертруди. Якщо королева у своїх вчинках багато у чому залежить від чоловіка, то Офелія залежить від батька. Вона нікого не підозрює у лихому: щиро вірить клятвам Гамлета, що викликає дорікання з боку її батька. Але дівчина не може не проникнути у таємні змови двору і зрозуміти щиросердні муки Гамлета.

Офелія – дочка королівського канцлера Полонія і кохана принца Гамлета. Її брат і батько застерігають її від довіри почуттям Гамлета, так як розуміють, що той, як спадкоємець престолу, може взяти за дружину тільки особу королівської крові.

Вона ж вірить у щирість почуттів принца до неї і сама любить його, але висловлює зовнішню покірність рідним.

Коли Гамлет починає грати роль божевільного Офелія, не в силах винести безумства коханого і смерті батька, божеволіє, починає співати пісні, в яких виражається біль за втраченим, плете вінки і починає вішати їх на гілках.

Офелія зображена у стосунках з братом, батьком, Гамлетом. Але особисте життя героїні з самого початку міцно пов'язане з королівським двором. «Мені повідомили, ніби дуже часто», – говорить Полоній дочки, – Гамлет «став з тобою ділити дозвілля».

Полонію донесли про зустрічі принца з його дочкою. У такій атмосфері виникає любов Офелії до Гамлету. Цьому почуттю відразу ж намагаються перешкодити.

Ще одне не менш дискусійне питання – як загинула «невинна» Офелія?

Загальноновизнаним у шекспірознавстві є те, що після трагічної смерті батька бідолашна Офелія втопилася. Завдяки «найвищому втручання» вдалося домогтися дозволу на її

поховання на території кладовища, хоча духовенство змінило обряд поховання через можливість її самогубства.

А. Анікст зазначає: «Просто поразительно, какой полноценный образ создал Шекспир такими скудными средствами» [1].

Цей дослідник наводить посилання на всі п'ять епізодів, у яких бере участь Офелія, та ще те, де королева розповідає про смерть Офелії. Королева не була свідком цієї події, але її переказ свідчить про існування очевидця смерті дівчини.

У прозовій вставці на початку 5 дії могильники все ж натякають у розмові на деякі приховані факти життя Данського королівства:

- принаймні один могильник надзвичайно ерудований, знається на філософських загадках і знає про причини й обставини смерті Офелії;

- 1-й гробокоп знає про те, що Гамлета відправили в Англію для «вправлення» [10, с. 102] мозку, але про ще одну божевільну – Офелію – ані слова. Тепер, коли визначена композиційна роль прозових вставок, стає зрозумілим, що божевілля Офелії мало місце не у «реальному» житті, а тільки у фабулі вставної драми: згадується про нього тільки у віршованому тексті. І дійсно, якби божевілля мало місце, то питання про ритуал поховання не виник би взагалі: такі люди ніколи не вважалися самогубцями;

- коронер (спеціальний прокурор з розслідування випадків смерті від причин не природного характеру) вивчав її смерть. Як юрист, він має право на винесення тільки однозначних висновків, і тільки двох видів: «так» або «ні». Тобто, він повинен абсолютно чітко, без застережень визнати, мав місце факт самогубства, чи ні. У разі прокурорського «так» поховання всередині церковної огорожі виключалося у принципі. Офелію ж ховали біля церкви. Очевидно, що висновок був негативним. Про те, що висновок коронера був негативним, свідчить і коментар могильника, суть дискусії якого з напарником якраз зводиться до обговорення сумнівів щодо відсутності у Офелії суїцидального наміру. Але при такому висновку коронера (з

урахуванням його обов'язкової однозначності) у церковників не було ніяких підстав урізати обряд похорону; у всякому разі, ті «високі інстанції», які старалися з цього приводу, вже напевно нагадали б їм, де пролягає та межа, що розділяє прерогативи світської і духовної влади. Отже, духівники урізали обряд не з причини самогубства, а з якоїсь іншої. За якої – видно з відповіді священика братові загиблої:

«Відправили ми службу, як могли.

Ви ж знаєте, непевна в неї смерть.

Коли б не владне слово короля,

Лежати б їй в несвяченій землі...

А їй вінки, як наречений, дано

Дівоче клечання, погребний дзвін

І проводи». [10, с. 104]

Слід піддати сумніву сам символ дівочої невинності Офелії.

У тексті трагедії про це йдеться 4 рази:

- натяк могильника на смерть у ганьбі:

«Гамлет. Скільки часу пролежить людина в землі, доки згниє?

1-й гробокоп. Як не згниє ще перед смертю, – нам тепер що день божий трапляються такі пранцюваті мерці, що ледве дотягують до похорону, – то пролежить вісім чи й дев'ять років. Чинбар, той вам протягне і всіх дев'ять.

Гамлет. Чому ж той довше?

1-й гробокоп. Того, пане, що його ремесло (!) так вичиняє йому шкуру, що вона довгий час не пропускає воду. Адже вода (!) найбільший ворог вашого брата мерця» [10, с. 102];

- грубощі Гамлета стосовно Офелії: «Гамлет. Даремно повірили. Прищеплювати нам чесному – марне діло, однаково гріхом тхнутиме. Я вас не кохав. <...> Іди в черниці <...> Як ти віддасися, я дам тобі в посаг ось яку напасть: коли б ти навіть була цнотлива, як лід, і чиста, як сніг, однак не втечеш від поговору. Тож іди собі в черниці! Прощай. Але як тобі конче забagnetься заміж, то віддайся за дурня. Бо розумні добре знають, яких страховищ ви з них робите. <...> І про ваше

малювання та підмальовування я чував. І чував чимало. Бог дав вам одне обличчя, а ви робите собі інше. Ходите то вихилясом, то наче пава, і сокочете манірно, і божі створіння неподобно прозиваєте, і свою розпустність видаєте за наївність» [10, с. 55-56];

- діалог Гамлета й Офелії, що розпочинається зі слів: «Панно, можна мені лягти вам на коліна?», де Гамлет підкреслено «невинний» у своїх намірах «лягти між дівочих ніг» [10, с. 60];

- дивний діалог Гамлета і Полонія:

«Полоній. Ви знаєте мене, пане мій?

Гамлет. Дуже добре: ви торговець рибою» [10, с. 41]

Що стосується останнього прикладу, таку дрібницю, як одна репліка, не завжди слід сприймати як вказівку, чи натяк. Але дослідники і І. Фролов, і А. Барков вбачають, зокрема, у словах Гамлета улюблену Шекспіром гру зі словами: Fishmonger – може означати людину на кшталт «сутенера» (цього явища у прямому сенсі не існувало на той час), що пояснює подальший хід діалогу між цими двома персонажами:

«Гамлет. Бо коли й сонце (Галушко М. – можливо натяк на сина короля) плодить черву в дохлій собаці, обціловуючи падло <...> То хай не гуляє вона на сонці. Всякий плід – божий дар, та не в лоні у вашої дочки. Пильнуй, друже.» [10, с. 41].

Видається правомірною спроба знайти якусь внутрішню логіку навмисне образливій поведінці Гамлета щодо Офелії. У дрібному ми намагаємося побачити цілісну картину. Прийнято пояснювати це як реакцію принца на «зраду» матері, яка дуже швидко вийшла заміж за вбивцю свого чоловіка. Втім, такі спроби внутрішню логіку образу Гамлета все одно не відновлюють, тим паче, що вона вийшла заміж за вбивцю його батька ще за тридцять років до початку дії фабули.

Ще слід визначити авторство листа, у якому Гамлет зізнається Офелії, що погано складає поезію. Зі сцени з акторами ми знаємо, що Гамлет чудово володіє технікою віршування, постановкою п'єс тощо. Більше того, він

виявляється ще й «автором» «Мишоловки», а її повний текст перед нами віршована частина шекспірівського «Гамлета».

Стає зрозумілим, що адресований Офелії лист був написаний зведеним братом принца Гамлета – Гораціо. У рамках традиційного тлумачення змісту «Гамлета», таке твердження виглядає більш ніж дивним. Втім традиційне тлумачення не спроможне пояснити дуже неприємні сцени, у яких Гамлет демонструє неприкриту грубість стосовно Офелії та її батька.

Так, Гамлет здогадався, що кохана втратила цноту із Гораціо, і це стало причиною його брутальності. Усвідомлення цього допомагає вийти із нерозв'язного протиріччя у змальовуванні образу Гамлета. Ні, Гамлет зовсім не божевільний; він просто приголомшений пороком у душі Офелії, яку він напевне кохав.

Ще вважається, що Гамлет поставив «Мишоловку», щоб переконатися, що Клавдій убив короля Гамлета. Це твердження справедливе, але тільки у рамках фабули самої «Мишоловки», не в «реальному» житті.

У трагедії чітко простежується ідея принца Гамлета перевірити свої здогадки про характер відносин Офелії з Гамлетом-Гораціо-Клавдієм.

У цьому випадку читача вже цікавить не реакція Короля, а величезні за обсягом діалоги Офелії з Гамлетом і сама п'єса, на фоні якої вони розгортаються. Якщо до цього п'єса «втрачалася», не була об'єктом аналізу, то тепер вона, вся пронизана іронією і сарказмом, виступає перед нами у «новому» світлі.

Традиційним, у розборі місць, пов'язаних зі смертю Офелії, є трактування двох варіантів: самогубства і нещасного випадку. Попри це, ми маємо немало натяків автора і на випадок умисного вбивства.

Цікавим є композиційне оформлення 1 сцени 5 акту. З самого початку п'ятого акта аж до цього місця всі діалоги ведуться прозою – тобто, у «реальному житті». А тепер шукаємо

місце переходу від прози до п'ятистопного ямбу, де підступний оповідач включає в опис «реальну» сцену:

«Могутній Цезар вмер і струх на глину,
Що нею в хаті заткнуто шпарину.

Колись на цілий світ нагонив жаж,
Тепер латає стіни давній прах» [10, с. 103]

У прозовій репліці Гамлета, що передує цим римованим рядкам є багато цікавого і незрозумілого на перший погляд:

«Гамлет. <...> Наприклад, так: Александр умер, Александра поховано, Александр обернувся в прах; прах – це земля; з землі копають глину; чом би тією глиною, на яку він обернувся, не замазати затичку в барилі пива?» [10, с. 103].

Оригінал ще красномовніший, але і в українському перекладі ми зустрічаємо натяк на «замовлення» вбивства Офелії. Навіть удавана легкість і безтурботність ямба каже про це:

«...в хаті заткнуто шпарину.

Колись на цілий світ нагонив жаж,
Тепер латає стіни давній прах» [10, с. 103]

Якщо згадати слова Гертруди про смерть дівчини, яка ніби «переповідає» слова очевидця:

«... І всі ті зела, та й вона сама

Упали в бистрину. Її одіння,

Роздувшись, бідну понесло, як мавку.

Пливла і без ладу співала щось,

Не тямлячи біди...» [10, с. 97]

Якщо король і Лаерт у цей момент розмовляли між собою, Гамлет знаходився на березі у піратів, виникає питання: хто був очевидцем смерті Офелії? Ба, більше, чому очевидець не спробував її врятувати?

І всю цю історію приправляють останні слова Офелії:

«Веселий мій Робін – вся втіха моя...» [10, с. 90].

У Вікіпедії зазначено, що чоловіче ім'я німецького походження Роберт (зменшувальна англійська форма Боб, а також Робін) означає у перекладі «блискучий від слави». У кого

міг з'явитися привід для убивства дівчини? Хто це, якщо не королевич?

З точки зору близьких принца, які знали про його небайдуже ставлення до Офелії, підпис на листі безпосередньо вказував на нього, і висновок міг бути тільки один: божевілля. Тепер ми вже знаємо, що Гамлетів було два, що обидва вони мали відношення до драматургії. Втім атрибутувати авторство тексту листа Горацію із повною достовірністю не має підстав.

Він, безсумнівно, пережив вельми неприємні хвилини, коли Офелія намагалася отримати у королеви аудієнцію, бо прекрасно розумів, чим закінчиться розмова: його або змусять одружитися, щоб врятувати дівчину від ганьби, або запланувати вбивство.

Одружитися для нього на Офелії означало віддалитися від справ, втратити контроль над ситуацією; тобто залишитися без надії на престол, але з перспективою стати васалом Гамлета (якщо тому пощастить повернутися з Англії) або Фортінбраса – вже у його справжні наміри, пов'язані із завоюванням не суперечливої польської території, а самої Данії, Горацію, на відміну від свого постійно п'яного тата, навряд чи міг сумніватися.

Відмовитися одружитися – означає спровокувати Гамлета на помсту. Так же гарячий і швидкий на руку Лаерт залишав незначні шанси вийти живим з неминучого поєдинку.

Несподіване і недоречне повернення Гамлета ще більше скоротило час для спроби виплутатися із цієї ситуації. Тому Горацію необхідно було здійснити вбивство Офелії негайно, до від'їзду на зустріч із Гамлетом.

Якщо повернутися до початку 5 акту, коли Гамлет розпитує могильників про те, кому ж призначена могила, «найкращий» його товариш Горацію ані словом не обмовився про трагедію. У такому випадку найліпше було б йому сказати: «тримайся, друже, Офелія загинула».

Натомість Горацію протягом усієї прозової частини сцени відповідає односкладно: «так», чи «ні». Він не намагається ні

«підготувати» свого товариша до цього серйозного життєвого випробування (адже усі переконані, що Гамлет кохає Офелію), ні припинити його зверхне «філософствування» на похоронну тематику.

Це не вписується в уявлення про Горацію як «єдиного позитивного персонажа», яке намагаються створити усі персонажі: він не такий простий, як оповідач намагається представити його читачеві. Вже якщо він у такій ситуації приховує від найкращого товариша факт смерті Офелії, то у нього повинні бути для цього свої, вельми вагомі причини.

Здається, що Горацію повинен співчувати Гамлету і прагнути запобігти травмуванню його психіки, робити все можливе, щоб відвести друга з кладовища, якимось зупинити балаканину могильника. Більше того, коли принц бачить похоронну процесію і пропонує йому сховатися і спостерігати, Горацію і в цьому випадку нічого не чинить, щоб пом'якшити його душевну травму.

Таким чином, відсутність «об'єктивної відповідності» має місце не тільки у випадку формування образу Гамлета. Напрошується висновок, що образ Горацію більш складний, ніж його прийнято трактувати. І, вже оскільки цей персонаж виявився несподівано цікавим, то займемося з'ясуванням його істинного місця у фабулі і тієї ролі, яку він відіграє у розвитку її подій.

З першої ж появи Офелії у «Гамлеті» стає зрозумілим головний конфлікт її долі: батько і брат вимагають від неї відмовитися від любові до Гамлета. Офелія не приймає листи Гамлета і не допускає його до себе. З покірністю вона погоджується зустрітися з Гамлетом, знаючи, що їхню бесіду будуть підслуховувати король і Полоній. У трагедії немає жодної любовної сцени між Гамлетом і Офелією. Але є сцена їхнього розриву. Вона повна приголомшливого драматизму.

Закінчуючи роздуми, виражені в монолозі «Бути чи не бути», Гамлет відразу ж одягає маску божевільного. Офелія хоче повернути Гамлету подарунки, отримані від нього.

Гамлет обрушує на Офелію потік звинувачень проти жінок. Їхня краса не має нічого спільного з чеснотами – думка, що відкидає одне з положень гуманізму, який стверджував єдність етичного та естетичного, добра і краси. Світ такий, що навіть якщо жінка добродісна, їй не уникнути наклепу.

Засудження жінок почалося з матері. Випади проти жінок не відірвані від загального негативного ставлення Гамлета до суспільства. Наполегливі поради Офелії піти у монастир пов'язані з глибоким переконанням принца про зіпсованість світу.

Любляча дівчина вражена цією бесідою. Вона остаточно переконалася в божевіллі свого коханого. Вона не дурна, як можна судити з її дотепної відповіді на поради брата відмовитися від Гамлета. Принц убиває її батька і дівчина божеволіє.

У шекспірівському театрі, як уже говорилося, безумство слугувало приводом для сміху публіки. Однак сцена божевіллі Офелії написана так, що важко уявити навіть ту саму грубу і неосвічених публіку, що сміється над нещастям бідної дівчини. Поведінка Офелії викликає жалість. Здається, і глядачі шекспірівського театру переймалися співчуттям до нещасної героїні.

У божевіллі Офелії є своя «послідовність» ідеї. Перша, природно, жах від того, що вона втратила батька. Інша – про її розтоптану любов. Третій мотив: «світ лукавий» і люди потребують того, щоб їх умиротворили. З цією метою вона і роздає квіти. І як фінальний акорд знову думки про батька:

Ми чуємо поетичну розповідь про її смерть, як вона продовжувала співати і надзвичайно красиво пішла з життя. Цей останній поетичний штрих надзвичайно важливий для завершення образу Офелії.

Офелія – жертва світу злочинів і брехні, інтриг і підступності. Вона дуже любить Гамлета, але в той же час глибоко прив'язана до свого батька і у всьому йому вірить. Офелія каже, що Гамлет поєднує в собі риси шляхетного лицаря,

державного мужа і вченого, але сама вимушено визнає, що для неї це у минулому.

Дівчина опиняється між двома ворогуючими таборами. У неї немає стільки сил, щоб відірватися від батька і брата, від сім'ї і відкрито бути поруч з Гамлетом. Вона покірна і слухняна дочка Полонія, цілком довіряє йому свою долю і свої таємниці.

Простодушна і лагідна Офелія не може зрозуміти сенсу і значення тієї боротьби, яка відбувається в Ельсінорі, вона вірить у божевілля Гамлета і безвольно погоджується стати «знаряддям випробування» у руках Полонія і Клавдія. Вона не в силах винести важкі удари долі, які обрушуються на неї, і гине, як квітка, зім'ята бурею.

Гамлет виявляється опосередковано винним у смерті Офелії, але в очах дівчини та інших персонажів твору він залишається, як зазначав літературознавець А. Анікст, «морально чистим, бо переслідував благородні цілі і зло, яке він здійснював, було відповіддю на підступи його супротивників».

Таким чином, напрошується трохи несподіваний висновок: і Гертруда, і Офелія гинуть із вини чоловіків, яких вони любили.

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

Монолог Гамлета можна розглядати як своєрідний «текст у тексті» (термін Ю. Лотмана), тобто текст, що описує інший у даному випадку, основний текст. Монолог як мікротекст є смисловим пучком усього макротексту, інші структурні конструкції якого немовби лише розгортають сконденсований ідейний згусток, закладений у монологі.

Щодо самої форми монологу, то вона радше є відносною, позаяк не відповідає самій сутності монологічного висловлювання — бути самостійним, контекстуально і ситуативно незв'язаним елементом мовлення. Відомо, що «текст як «генератор смислу, механізм, що мислить, щоб бути

залученим до роботи, потребує співрозмовника» (Ю. Лотман). Це зумовлено самою глибоко діалогічною природою свідомості як такої, яка для того, щоб працювати, вимагає іншої свідомості, іншого «я», іншого тексту. Переосмислена Шекспіром середньовічна легенда зображає свого головного героя людиною Відродження, що наділена правом вершити суд над цим світом, адже принц – носій значного гуманістичного заряду.

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

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

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

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

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

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

Отже, головний герой вражений не тільки злочинністю Клавдія, а й усією системою чужих йому принципів життя й моральних понять. Герой знає, що не може обмежитись лише помстою, бо вбивство Клавдія не змінить світу. Юнак не відмовляється від помсти, але разом із тим усвідомлює, що завдання його набагато ширше протидіяти злу загалом.

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

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

Монолог Гамлета закінчується роздумами про природу вагань. Перед нами постає розум героя, який аналізує не тільки дійсність і своє становище в ній, але й характер своїх думок. Він намагається осмислити свої переживання та дати аналіз свого

стану. Тут принц приходить до сумного висновку. Обставини вимагають від нього дії, але роздуми обтяжують його волю.

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

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

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

Монолог «Чи бути, чи не бути...» – це, безперечно, найбільш майстерно сфальшована кульмінація твору.

Зважаючи на вищесказане у творі є ще принаймні дві кульмінації. Одна стосується «Мишоловки» Гамлета – це епізод із грою акторів, які виступають перед королем і королевою, коли між закоханими, відбувається палка суперечка про кохання і вірність. Ця тема дуже довгий час була абсолютно «загубленою» під час вивчення «Гамлета». Але ж вона була сенсом написання Гамлетом його віршового твору – визначенням чи була йому вірною і прихильною Офелія. І з їхнього діалогу, який обрамлює виставу акторів, стає зрозуміло про її гріх.

А найважливішим епізодом – «ключем» до свого геніального твору – Шекспір визначає початок 5 дії. У прозі могильників, а далі Гамлета і Горацію, отримуємо цілісну картину прийдешніх і подальших подій при королівському дворі. Цей епізод є поворотним пунктом у дослідженні фабули «Гамлета».

Запитання для обговорення:

- Чому помста стала метою життя Гамлета? Що стало метою життя Гамлета?

- Чи міг він обрати інший шлях? А які, на Вашу думку, є варіанти виходу із цієї життєвої ситуації?

- Хто ще з героїв трагедії вважає помсту справою свого життя? Чому помста не може бути справою життя для Гамлета, Лаерта, Фортінбраса?

- Чим різняться ці месники? Що спільного у цих месників?

- Чому Гамлет постійно вагається? Які приводи знаходить Гамлет, щоб віддалити момент кровної помсти?

- Як співвідносяться бажання принца і його думки? За яким принципом відбувається побудова протилежностей бажань і дій Гамлета?

- Чи принц стає переможцем після смерті? (Чи досяг Гамлет бажаного?) Чи вилікувався Гамлет від своєї хвороби?

Актуалізація опорних знань

- Що таке драма, трагедія, меніппея? Дайте визначення.

- Як ви охарактеризуєте драматургічну техніку Шекспіра?

- Чому автора «Гамлета» називають психологом душ?

- З якою метою драматург перехрещує декілька сюжетних ліній?

- Що таке сюжетне тло? Охарактеризуйте сюжетне тло «Гамлета».

- Яку роль у п'єсі відіграють випадковості?

- Назвіть основні біблійні алюзії у драмі?

- Перекажіть удавану зав'язку творі. Порівняйте її зі справжньою. З якою метою автор справжню зав'язку подає в кінці твору?

- Які емоції героїв у трагедії є справжніми? Аргументуйте.

- Хто переможець у конфлікті, який зображено у трагедії?

- З якою метою автор уводить у свій твір піратів, розповідь про падіння Трої, смерть Пріама і страждання Гекуби, наслідую

тексти сатир Ювенала, наділяє Гамлета комплексом Едіпа і шизофренією?

- У чому і чому Гамлет далекий від античного ідеалу?

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А.А. «Гамлет, принц датский». У. Шекспир. ПСС, Т. 6. – М.: «Искусство», 1960. – С. 593.

2. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М.: «Просвещение», 1986. – С. 150-151.

3. Барков А. «Гамлет»: трагедия ошибок или трагическая судьба автора? [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://lib.guru.ua/SHAKESPEARE/hamlet_b.txt

4. Градовський А.В. «Геть не шалений, а шалено хитрий і лиш вдає безумство»: Урок-психологічна характеристика Гамлета за однойменною трагедією В.Шекспіра. 9 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №10. – С. 25-28.

5. Історія зарубіжної літератури. Видання друге, перероблене і доповнене / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. – Львів: Вид-во при Львівському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1982. – 440 с.

6. Колосова Н. Три епохи сквозь магический кристалл «Гамлета» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2001. – №3. – С. 30-33.

7. Мойсеїв І. Шекспір. Гамлет. Самосвідомість / І. Мойсеїв // Зарубіжна література. – №15-16(703-704) квітень. – 2011. – С.3-12.

8. Шалагінов Б.Б. Відродження в Англії. Шекспір // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2003. – №9. – С. 48-56.

9. Шапарь Н. Дзеркало людства. Взаємозв'язок різних видів мистецтва при вивченні трагедії В. Шекспіра «Гамлет» / Н. Шапарь // Зарубіжна література. – № 6 (742) березень. – 2012. – С. 7-11.

10. Шекспір В. Твори у шести томах. Том 5. Гамлет, принц Датський. Отелло, венеціанський мавр. Король Лір. Макбет. Антоній і Клеопатра. Коріолан. Переклад з англ. – К.: «Дніпро», 1986. – С. 5-118.

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ БАЙРОНА НА ЄВРОПЕЙСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ

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

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

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

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

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

Характерними ознаками романтизму є заперечення раціоналізму, відмова від суворої нормативності в художній творчості, культ почуттів людини. Його ідеологія спирається на культ індивідуалізму, на підкреслену, загострену увагу людської особистості, до психологічних проблем її внутрішнього «Я». У центрі зображення романтиків винятковий характер у виняткових обставинах.

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

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

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

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

Завдання для активної групи:

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

Завдання для решти студентів (слухачів):

- занотовувати основні пункти дискусії діючої групи;

- підготувати характеристику дискусуючих студентів;
- проаналізувати кінцевий продукт дискусії;
- представити його для решти аудиторії.

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

Вже дорослий Джордж Байрон був якнайтісніше зв'язаний із зведеною сестрою, він дуже любив її, вона стала йому найближчою людиною. Мати Байрона Катерина Гордон походила з шотландської знаті. Вона була жінкою примхливої вдачі, з перепадами настрою, глибоко нещасливою через свій невдалий шлюб. Вона обожнювала сина, але могла несправедливо гніватись на нього, що його дуже ображало і чого він не міг їй пробачити. Він її любив і жалів, та найкраще почувався на віддалі від неї.

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

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

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

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

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

У 1809-1811 рр. письменник здійснив велику подорож, побувавши у Португалії, Іспанії, Албанії, Греції і Туреччині. Враження від цієї подорожі лягли в основу «Паломництва

Чайльд Гарольда». Дві перші пісні поеми (1812 р.) мали грандіозний успіх. Це було нове слово в англійській поезії, посправжньому романтичний твір із новим романтичним героєм, якого національна література ще не знала. Байрон із почуттям гордості й радості записав у щоденнику: «Одного прегарного ранку я прокинувся і побачив себе знаменитим».

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

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

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

Байрон розчарувався у парламентській діяльності і назавжди від неї відмовився. Хоча те, про що він говорив у палаті, знайшло подальший відгомін у його художніх творах, зокрема в

«Оді до авторів білля проти машино борців», написаній по гарячим слідам промови у палаті лордів і надрукованій анонімно в газеті «Морнінг кронікл» 2 березня 1812 р., а також у «Пісні для луддитів» (1816) і великих політичних та сатиричних поемах таких, як «Видіння суду» (1822), «Ірландська аватара» (1821), «Бронзовий вік» (1822).

Названі поеми переконливо свідчать про сталість політичних поглядів Байрона, його постійний живий інтерес до актуальних для Англії й інших європейських країн проблем соціально-політичного життя, непримиренно критичне ставлення до властей, до будь-якого поневолення, до тиранів і тиранії. Думки, які обстоював двадцятичотирирічний парламентський промовець, зберегли для нього своє значення і тоді, коли він через десять років створював свої великі зрілі сатиричні поеми, працював над романом у віршах «Дон Жуан».

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

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

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

Розрив стосунків між письменником і його дружиною стався у середині січня 1816 р. Через кілька місяців ситуація

поета стала настільки нестерпною, що він вирішив на певний час покинути Англію. Він мав намір здійснити нову подорож, набратися нових вражень.

По-справжньому романтичним твором були не ранні ліричні вірші поета, а вже перші пісні «Паломництва Чайльд Гарольда». Над поемою Байрон працював кілька років. Він розпочав її ще під час подорожі під враженням побаченого в Іспанії та Греції. Завершивши перші дві пісні в Англії і видавши їх у 1812 р., автор не полишав, працюючи і над іншими творами, виконання свого великого задуму. У Швейцарії у 1816 р. він написав третю пісню, в Італії у 1817 р. – четверту. Вони були видані відповідно у 1817 і 1818 рр.

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

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

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

Розчарований юний Чайльд Гарольд, який попри всю свою молодість, вже пізнав життя з його пристрастями, грішним

коханням і зрадами, зневірений і пересичений, імponував молодим інтелектуалам початку століття, які відчували схожі почуття і бачили у ньому своє художнє відображення. Романтичне світосприйняття стояло на порядку денному, Байрон знайшов для нього адекватне втілення.

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

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

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

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

Спочатку Чайльд Гарольд потрапляє до Португалії. Цей мирний край став ареною загарбницьких війн. Країна, у якій навіть руїни нагадують про давню велич, спершу була захоплена Наполеоном, а потім «звільнена» англійськими військами.

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

Не кориться загарбникам і Албанія.

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

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

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

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

Пануючий у III пісні образ Руссо – письменника-громадянина, який збудив народ, – став для Байрона програмним. Він, що уподібнив природу Богу, невіддільний для поета від спокою і вивершеності швейцарських гір та озер. Втопившись від змалювання битви під Ватерлоо і падіння

Наполеона, від думок про швидкоплинність слави, Байрон натхненно споглядає Рейн.

З берегів величної ріки його думка піднімається до вічних снігів альпійських вершин. Природа для нього – неминуще диво. Високі почуття, породжені її красою, тепер завжди протистоятимуть у свідомості митця жорстокості байдужого людського світу.

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

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

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

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

Основний інтерес «східних поем» Байрона зосереджено на новому типі романтичного героя, чия виняткова

індивідуальність і драматична доля потребували для свого вияву надзвичайних обставин.

Запитання та завдання

Прочитайте поему Байрона «Корсар» і поміркуйте над запитаннями.

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

- В чому незвичайність ватажка піратів Конрада?

- Чому Конрад став на шлях зла?

- Яка «блага пристрасть» живе у душі Конрада?

- Чому Конрад, перетворившись в дров'яка, проникає до Сенд-паші?

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

- Чим вразив Конрад Гюльнар? Чому вона полюбила його?

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

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

- Яку роль в поемі відіграє образ моря?

ФІЛОСОФІЯ ВЛАДИ ГРОШЕЙУ ПОВІСТІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «ГОБСЕК»

Вивчення повісті «Гобсек» на практичному занятті пропонуємо провести у процесі їх активного обговорення. Закріплення одержаних під час самостійного опрацювання знань здійснюється різними способами. По-перше, у процесі підготовки до практичного заняття студенти читають художні тексти, повторюють матеріал, який вивчався на лекціях чи за підручником. По-друге, промовляння в слух (озвучування записів) навчального матеріалу на заняттях підвищують ступінь їх засвоєння. По-третє, обговорення одержаних знань робить їх більш міцними.

Розширення і поглиблення знань відбувається тоді, коли студенти готуються до практичних занять за першоджерелами. У процесі читання і конспектування вони одержують більше інформації, ніж міститься в лекціях і підручниках. Розширенню і поглибленню знань також сприяє написання студентами рефератів чи повідомлень за спеціальними темами чи питаннями, а також підготовка всіх студентів за однаковими питаннями.

План практичного заняття

1. Історія створення та структура «Людської комедії» О. де Бальзака.
2. Історія написання повісті «Гобсек».
3. Багатоаспектність у трактуванні образу головного героя.
4. Тема влади грошей у суспільстві.

Завдання для підготовки до заняття

- Запишіть у зошити тлумачення понять: лихвар, вексель, деградація.
- Підберіть цитати для характеристики Гобсека.
- Визначте епізод із твору, який вам найбільше запам'ятався і прокоментуйте його.

У процесі підготовки до заняття варто подбати про використання портрета Бальзака, супроводжуючи його демонстрацію спогадами відомого французького поета Ламартіна, який захоплено згадував про першу свою зустріч з Бальзаком: «Я забув про все на світі, побачивши Бальзака... Він був високий, але сляво, яке випромінювало його обличчя, і надзвичайна рухливість робили його зріст непомітним... Він то нагинався до самої землі, ніби для того, щоб підняти сніп думок, то зводився навшпиньки, щоб полинути услід за летом своїх ідей у безмежність... Це промовисте обличчя, від якого не можна було відвести очей, зачаровувало і захоплювало. Головною рисою його була ... добрість. На ньому не могла відбитися ні зненависть, ні заздрість... Життерадісна дитячість – ось що переважало у цьому обличчі...»

Шляхетність, життерадісність Бальзака, «дитячий сміх і ніжність серця» цього невтомного «героя-трудівника» підкреслював неодноразово також і видатний французький письменник Е. Золя, якого вражали неосяжні масштаби творчого доробку великого реаліста.

Викладач може використати ефективний прийом: презентацію двох книг про Бальзака – роману французького прозаїка та есеїста А. Моруа «Прометей, або життя Бальзака» та життєпис «Бальзак» австрійського письменника і критика С. Цвейга.

Важливу увагу доцільно приділити питанню: Бальзак в Україні.

Доцільно доручити сильнішим студентам на основі змісту цих творів підготувати повідомлення. Викладач визначає, на його думку, найважливіші фрагменти.

«Привітайте мене. Адже щойно з'ясувалося, що я – геній». Так сповістив Бальзак своїй сестрі Сюрвіль про появу нового задуму – бажання об'єднати свої романи в одну грандіозну епопею – «Людська комедія».

Осягнути грандіозність загального задуму Бальзака дає змогу «Передмова. «Первісна ідея «Людської комедії» постала переді мною, як мрія, як один із тих туманних задумів, що їх плекаєш, але виразно уявити собі не можеш...»

Основні положення «Передмови» зводяться до таких сентенцій:

- Відтворення величної панорами суспільства на засадах закону егоїзму;
- Заперечення ідей Руссо про «природну доброту людини»;
- Порівняння людства з тваринним світом;
- Виділення трьох форм буття людини: «чоловіки, жінки і речі».

«Людська комедія» складається із трьох частин, кожен з яких письменник назвав етюдами: «Етюди про звичай», «Філософські етюди», «Аналітичні етюди».

Центральне місце в ній займають «Етюди про звичай», які прозаїк розділив на різні сцени життя. Загалом вони складають загальну історію суспільства, де зібрано всі події та діяння. Кожен із шести розділів відповідає одній із головних думок. Кожен має свій смисл, своє значення і охоплює певний період людського життя.

Розглянемо конкретно кожен із сцен:

1. Сцени приватного життя зображують дитинство, юність і властиві цьому віку помилки («Подружня згода», «Побічна сім'я», «Гобсек», «Силует жінки», «30-річна жінка», «Покинута жінка», «Батько Горіо», «Шлюбний контракт» та ін.);

2. Сцени провінційного життя подають пристрасті у їхньому зрілому віці, описують розрахунки, інтереси й амбіції («Ежені Гранде», «Провінційна муза», «Стара діва», «Життя холостяка», «Втрачені ілюзії» та ін.);

3. Сцени паризького життя змальовують картину вподобань, пороків і невгамовних проявів життя спричинених звичаями, що процвітають у столиці, де водночас можна зустріти і добро, і зло («Історія тринадцяти», «Блиск і злидні куртизанок», «Ділова людина», «Принц богеми», «Кузина Бетта» та ін.);

4. Сцени політичного життя відбивають інтереси всіх, у кого життя, що тече ніби у загальному річищі («Зворотний бік сучасної історії», «Темна справа», «Епізоди доби терору»);

5. Сцени військового життя показують грандіозну картину, коли суспільство у стані найвищої напруги – боротьбі з ворогами, чи участі у завойовницькому поході («Шуани», «Пристрасть у пустелі»);

6. Сцени сільського життя показують, як потрібно втілювати у життя високі принципи порядку, політики і моралі («Сільський лікар», «Сільський священик», «Селяни»).

До «Філософських етюдів» відносяться такі твори: «Шагренева шкіра», «Прощений Мельмот», «Невідомий шедевр», «Прокляте дитя», «Пошуки Абсолюту», «Прощай», «Кат», «Еліксир довголіття».

У складі «Аналітичних етюдів» – «Філософія шлюбу», «Дрібні незгоди подружнього життя».

План епопеї визрівав поступово. Спочатку автор мав назвати головну працю свого життя «Соціальні етюди», але «Божественна комедія» Данте навела його на іншу думку.

Сам письменник так пояснював обрану тему: «Величезний розмах плану, що водночас охоплює історію і критику суспільства, аналіз його вад та обговорення його основ дозволяє, я думаю, дати йому той заголовок, під яким він з'явиться, – «Людська комедія». Чи претензійний він, чи тільки правильний? Це вирішать самі читачі, коли праця буде закінчена.»

У листі до сестри Лори Сюрвіль 1833 р. Бальзак писав, що він задумав «грандіозну споруду, для якої поки що обтесує окремі камені».

Очевидно, це були двадцятитомні «Етюди звичаїв ХХ століття», над якими Бальзак працював у 1834-1837 рр. Одночасно він видав багатотомні «Філософські етюди».

Десь наприкінці 1837 р. у нього виникла ідея об'єднання названих видань, якому він дав назву «Соціальні етюди». Це принципово важлива віха на шляху виникнення «Людської комедії».

Письменник так пояснював свій задум: «Нове видання буде складатися з трьох частин, зведених «у вигляді ярусів», що височітимуть один над другим». Перший ярус – це «Етюди звичаїв», де будуть зображені всі соціальні явища, так що жодна життєва ситуація, жодна фізіономія, жодний чоловічий або жіночий характер, жоден життєвий уклад, жодна професія, жодна суспільна верства, жодна французька провінція, усе, що стосується дитинства, зрілого віку, старості, політики, правосуддя, війни, – усе це не буде забутим... тут не буде місця видуманим фактам, я буду описувати лише те, що відбувається всюди».

За тим ітиме другий – «Філософські етюди», оскільки після показу наслідків треба розкрити їхні причини. В «Етюдах звичаїв» виступають типізовані індивідуальності, у «Філософських етюдах» – індивідуальні типи.

Таким чином, я покажу життя в його загалі – зберігаючи в ньому індивідуальні риси; індивіда – перетворюючи його в тип. Я вдихну думку у фрагменти, а в думку вдихну життя індивіда.

Далі, після наслідків і причин, ітимуть «Аналітичні етюди» (сюди увійде «Фізіологія шлюбу»). Оскільки після всього цього повинні досліджуватися начала речей. Звичаї – це спектакль, причини – це куліси й механізми сцени. Начала – це автор, але в міру того, як твір сягає висот думки, він, наче спіраль, стискається й ущільнюється.

Якщо для «Етюдів звичаїв» потрібні двадцять чотири теми, то для «Філософських етюдів» достатньо буде п'ятнадцять томів, а для «Аналітичних етюдів» – лише дев'ять томів. Таким чином людина, суспільство, людство будуть без повторень

описані і досліджені у творі, який стане чимось на зразок «Тисячі й однієї ночі «Заходу».

Цікавим є свідчення про величезну працездатність Бальзака. Вісімнадцять років писав Бальзак свою «Людську комедію». То була титанічна праця. Ця «скала розчавила би будь-кого, тільки не його», – писав Еміль Золя.

Бальзак у листах до матері так свідчив про свою роботу:

«З півночі до півдня я працюю, тобто сиджу дванадцять годин у кріслі, творю і переробляю.

Потім з півдня до четвертої години виправляю гранки, о п'ятій обідаю, о пів на шосту я в ліжку, опівночі встаю і знову починаю працювати.

Ти, мабуть, не уявляєш як я живу. Тоді коли в мене є можливість писати, я пишу свої рукописи, а в ті хвилини, коли я не пишу, я обмірковую свої твори. Я ніколи не відпочиваю.

Я каторжник, до ноги якого прикуте гарматне ядро... Я ув'язнений у стінах свого кабінету, мов корабель, затертий у льодах...»

28 лютого 1832 р. Бальзак одержав листа, який був відправлений з Одеси. У ньому загадкова кореспондентка хвалила «Сцени приватного життя» і водночас закидала авторові, що у «Шагреневій шкірі» він забув про благородство і витонченість почуттів.

7 листопада «Іноземка» прислала нового листа.

«Я читала Ваші твори, а серце моє палало. Ви показуєте переконливо високу гідність жінки, її кохання – дар небес, божественна еманация. Мене захоплює у Вас надзвичайно чутлива душа, адже завдяки їй Ви розгадали душу жінки».

Так у життя Бальзака увійшла Евеліна Ганська, уроджена Ржевуська, тридцятилітня дружина багатого поміщика Ганського, старшого за неї на двадцять два роки. Між письменником та красунею встановлюється жваве листування, а в кінці серпня відбулася їхня перша зустріч у Швейцарії.

Уперше Бальзак приїздить у Верхівню 13 вересня 1847 р. і перебуває там до 1 листопада 1848 року, навідавшись у листопаді до Києва, який справив на нього сильне враження.

У 1848 р. Бальзак удруге прибуває у Верхівню і залишається там до 23 квітня 1850 р., під час цього перебування він двічі відвідує Київ.

Лише 14 вересня 1859 р. Бальзак і Ганська обвінчалися у Бердичівському костелі св. Варвари. Наприкінці квітня того ж року вони виїхали у Париж, куди Бальзак прибув у такому тяжкому стані, що довелося скликати консилиум лікарів. Утім медицина вже не могла допомогти, здоров'я старого поступово погіршувалося.

Французький письменник Віктор Гюго так згадував свою останню зустріч із Бальзаком: «Я попросив дозволу побачити пана де Бальзака. Ми перейшли коридор, зійшли сходами, засланими червоним килимом, оздобленим витворами мистецтва – вазами, статуями, картинами, дзбанамі з емаллями. Потім пройшли ще один коридор, я побачив відчинені двері і тієї ж миті почув лиховісне хрипіння. Я увійшов до спальні Бальзака.

Посеред спальні стояло ліжко. У ногах і в голові ліжка із чорного дерева висіли переклади і ремені, за допомогою яких підіймали хворого. Його голова покоїлась на купі подушок, серед яких були й диванні подушки з червоними узорчастими пошивками. Його заросле обличчя було синювате, майже чорне, і схилилося праворуч; посріблене волосся коротко підстрижене, широко розплющені очі дивилися невиразним застиглим поглядом. Я бачив його у профіль – він так скидався на імператора.

Стара жінка-доглядальниця і слуга стояли з обох боків ліжка. У головах, на столі, горіла свічка, друга стояла на комоді коло дверей. На нічному столику стояла срібна миска. Чоловік і жінка мовчали, стояли в якомусь заціпенінні і слухали гучний храп умираючого.

Свічка в головах добре освітлювала портрет усміхненої молодої людини, що висів над каміном.

Доглядальниця сказала «Удосвіта він помре».

Так і сталося, у неділю 18 серпня 1850 р. він спочив вічним сном.

«Гобсек» – найвизначніший твір у збірці «Сцени приватного життя» – прекрасний зразок психологічної філософської новели з глибоким соціальним змістом. Тут у центрі уваги автора проблема, яка стане основною у творчості Бальзака – фатум золота і влада грошей.

Твір має цікаву творчу біографію. Характерно, що це новела-повість виросла із нарис-у-фізіології (ранній варіант її, що був перетворений у перший розділ, надрукований у журналі «Мода» у 1830 р., під назвою «Лихвар»).

У збірнику «Сцени приватного життя» новела була надрукована під назвою «Небезпека безпутства», яка після ґрунтовної переробки 1835 р. перетворилася на повість «Гобсек». У першому варіанті твору переважає романтичне тлумачення образу головного героя, який виглядає не стільки живим і багатогранним характером, скільки символічною персоніфікацією фатальної влади золота.

Повісті «Гобсек», як і всім творам великого реаліста, властива багатоплановість. Це дає можливість письменникові в межах невеликого твору якнайширше охопити зображення дійсності, показати прояви страхітливої влади грошей. Ця потворна влада з винятковою силою і правдивістю розкривається у стосунках старого лихваря Гобсека та його численних жертв, що марно змагаються з ним, спробувавши навіть кричати, щоб потім замовкнути назавжди. Великий реаліст змальовує і світ, і людину в дії, у русі, у динаміці.

Причини деградації особистості старого лихваря:

- Гроші – мрія. Замолоду мріяв про багатство і гроші, щоб мати можливість насолоджуватися усіма радощами життя.

- Гроші – пристрасть. Вона переросла у скупість. Гобсек був казково багатий і водночас безмірно бідний.

- Гроші – ідол. Божество, якому поклоняється головний герой – золото.

Особливості руйнування морального образу людини, що майстерно втілені в Гобсеку пов'язані із жадібністю та егоїзмом героя. Навіть будучи старим він не знає спокою – бігає цілей день по місту і збирає гроші у боржників. Фактично володіє усім світом – але боїться втратити маленьку монетку. Його переповнює мрія про владу, адже він упевнений, що влада і насолода – найвища мета людського життя. Втім йому доводиться це відчувати лише у зв'язку з гнобленням інших.

Це розкриває гротескний характер образу і символічно захламлену душу. Не впорядковану людськими чеснотами і цінностями.

Проблемна ситуація 1. Академік Д. Затонський так визначає основну проблематику твору письменника: «Бальзак належав до тих небагатых, що збагнули і переконалися: суть влади полягала у перерозподілі багатства, тобто у феномені, насамперед, економічному... Але вирішальні зміни відбувалися (або принаймні готувалися) не в тронних залах, не на бойовищах, не на конгресах дипломатів, а в царині побуту – у нотаріальних та адвокатських конторах, навіть у будуарах співачок, серед родинних драм та ідилій. Приватне стало раптом надзвичайно вагомим.»

Пропонуємо студентам прокоментувати думку відомого літературознавця. На основі прочитаних першоджерел поглибити і розширити її. Буде цікаво знати, що про життєву основу та тему повісті переконливо говорить письменник А. Моруа у згадуваному життєписі Бальзака, виокрепивши у першій частині проблему «Гроші».

«Гроші, спосіб їхнього здобування, гонитва за спадщиною і посагом, торгівля, банк, лихварі, фальсифікація заповітів, шахрайство посідають у «Людській комедії» стільки ж місця, як і кохання.»

Проблемна ситуація 2. Замальовуючи образ Гобсека Бальзак неодноразово підкреслював його обізнаність щодо жінок. Так, Гобсек говорить Дервілю: «Я знаю чимало історій, які вже

можна розповісти, із них ви багато чого навчитесь, пізнавши людей, а надто жінок.»

- Чиї ж історії обирає для розповіді Гобсек?

- Розкрийте історію графині Анастазі де Ресто та швачки Фанні Мальво.

Далі студентам можна запропонувати таке завдання: «Запишіть думку письменника, біографа і критика А. Моруа, прокоментуйте її». «Він описував цей світ, але не засуджував його. Йому докоряли за це, а його мовчання розцінювали як знак згоди. Але він інстинктивно відчував, що занадто вивершені судження автора знижують цінність твору.

Роль мистецтв полягає у тому, щоб створити безпристрасну картину. Якщо письменник повчає або гудить, твір втрачає свою красу, якщо ж автор перебуває на певній відстані, виступає у ролі нібито незацікавленого спостерігача, читач мимохідь проймається хвилюванням і сприймає твір як непідробну правду життя. Мораліст повинен уміло ховатися під плащем історика.»

Література

1. Алексеєнко Л. «Гобсек» О. де Бальзака. Історія створення, проблематика, композиція та система образів // Зарубіжна література. – 2005. – № 34.

2. Бабенко К. Відтворити епоху у всій її повноті // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – № 9.

3. Бальзак О. Передмова до «Людської комедії» // Оноре де Бальзак. Твори: У 10 тт. – Т.1. – К., 1989.

4. Боева Н. Таємниця графині де Ресто. Тріумф і трагедія жінки у повісті Оноре де Бальзака «Гобсек» // Зарубіжна література. – 2004. – №6.

5. Давиденко Г.Й, Чайка О.М. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX ст.: Навч. посіб. 3-тє вид. – К.: Центр учбової літератури, 2011. – 400 с.

6. Затонський Д. Творець людської комедії // Оноре де Бальзак. Твори: У 10 тт. – Т.1. – К., 1989.

7. Коваленко Р. Таємна ціна векселя Анастасі де Ресто // Всесвітня література та культура. – 2000. – №3.

8. Моруа Андре. Прометей, або Життя Бальзака. – К., 1969.

ІМПЕРСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ К. ГАМСУНА

Вивчення творчості письменника-імпресіоніста, лауреата Нобелівської премії з літератури за 1920 рік Кнута Гамсуна передбачає проведення одного лекційного та двох практичних занять.

Тема лекції може мати таку назву «Слава і ганьба Норвегії (роман «Голод» Кнута Гамсуна)». Студентам пропонується план викладу лекційного матеріалу:

1. Відомості про життя та творчість Кнута Гамсуна.
2. Світоглядні та філософські погляди класика.
3. Індивідуальна художня манера норвезького письменника-імпресіоніста.
4. Загальна характеристика роману «Голод».

Вступне слово викладача може містити відомості про велику популярність творчості Кнута Гамсуна серед українських митців у кінці XIX – на початку XX ст. Далі варто зачитати студентам слова поета Євгена Маланюка «Гамсун. У цім слові – юність, рідні краєвиди, подих весни в степовім вітрі, місячні ночі, осінні сузір'я, запах дівочої коси і перший поцілунок. Гамсун! Середня школа в степовій станиці, дискусії про імпресіонізм («декадентство»), музика Гріга і спільне (з «нею») читання «Вікторії» – а «вона» теж мала нареченого, і теж були «соціальні різниці». І були вже перші вірші. Словом, усе було таке подібне, що аж страшно ставало. Але й солодко... Гамсун!»

Чим полонив відомого українського письменника та культурного діяча К. Гамсун? Певно, не лише захоплюючою манерою оповіді, колоритними образами, а й близькістю суспільних і громадських процесів, надій, сподівань і розчарувань.

Вивчення творчості Кнута Гамсуна передбачає насамперед розгляд суперечливих віх його тривалого і насиченого життя, що становлять неабияку проблему для літературознавців, адже політичні спекуляції навколо імені письменника, інсинуації та зневага, з якими він зіткнувся у своєму житті, стали справжнім випробуванням його особистих якостей, славою і ганьбою, вплинули на його добробут.

Сам романіст не переймався написанням автобіографії, а нечисленні відомості у друкованих виданнях про себе сприймав з іронією. Окремі критики переконані, що лише творчий доробок письменника варто вважати найоб'єктивнішою його біографією, подібні сентенції можна підтвердити, розглядаючи роман «Голод», який насичений автобіографічними фактами.

Послугуючись засобами програми PowerPoint, можна запропонувати студентам відеоряд фото та інших цікавих документів, які стосуються життя Кнута Гамсуна: сім'я, юність, нестатки сім'ї письменника, заробітки, переїзд до Сполучених Штатів, хвороба, повернення до Осло, походження псевдоніму, пошуки власного творчого почерку та місця у літературному світі у Сполучених Штатах та Копенгагені.

Зокрема, важливо зазначити, що справжнє прізвище класика – Педерсен. Літературний псевдонім Гамсуна походить від назви хутора Гамсунд, де він проживав зі своєю сім'єю. Під час публікації однієї газетної статті у псевдонімі загубилася остання літера. Оновлений псевдонім дуже сподобався романістові і під ним Кнут Педерсен увійшов у світову літературу.

Народився письменник у м. Ломі, сільськогосподарському районі Центральної Норвегії. Батько Кнута був сільським кравцем. Сім'я з шістьма дітьми декілька разів переїздила у пошуках житла. Згодом вони орендували Гамсунд, маленьку ферму, що належала дядькові Кнута. Змалечку хлопець пас корів, насолоджувався красою норвезьких краєвидів.

Сім'я була неспроможною вчасно сплачувати оренду за землю, злидні та голод стали її постійними супутниками. Дев'ятирічний Кнут був змушений працювати на свого дядька,

від якого зазнавав побоїв. Через деякий час дядько ослаб від серйозної хвороби, не втримав дармового робітника і юнакові вдалося утекти. У пошуках заробітку він змінив безліч професій. Освіту здобував у сільській школі, де опанував грамоту, а решту знань отримав із книг, які постійно читав.

Літературний досвід Кнута Гамсуна почав формуватися з дитинства. Перші літературні спроби – повість «Загадкова людина» та балада «Побачення» – не мали значного успіху, насамперед тому, що були представлені обмеженому загалу читачів, які не шкодували схвальних відгуків і дали письменнику стимул продовжувати літературну діяльність. Утім ні повість, ні балада не мали великої художньої цінності через значний вплив літературних авторитетів того часу.

Життя продовжувало випробовувати юнака перешкодами, безробіттям та голодом, таким чином викристалізовуючи його літературний хист. Поїздка до Копенгагена та спроба видати любовну повість «Фріда» теж були приречені на провал. Жодний із видавців не виявив бажання її публікувати.

Заручившись рекомендаційним листом впливових емігрантів з Норвегії, Гамсун вирушає до Сполучених Штатів, де працює спочатку наймитом, а потім секретарем норвезького проповідника. Пише літературознавчу розвідку про Марка Твена. Серйозно хворим повертається на батьківщину, але через декілька років повторно вирушає до Сполучених Штатів, де знову не знаходить ні фінансової, ні літературної підтримки.

Публікація роману «Голод» у 1890 році в одному з датських журналів стала відправною точкою літературного злету Гамсуна. Автора помітили, і стало зрозуміло, що у літературі з'явився талановитий норвезький письменник.

За короткий час виходять романи «Містерії» та «Пан», які утвердили Гамсуна на літературному олімпі. У 1904 р. юнак видає збірку віршів «Дикий хор», що теж не поступається його найкращим прозовим творам.

Нетривалий шлюб з Берглют Бех подарував Гамсуну доньку. З актрисою Марією Андерсен, яка була молодшою за

нього на 22 роки, Гамсун одружився у 1908 р. Вона народила письменнику двох синів і дві доньки. Саме з нею він прожив до останніх днів.

Незадовго до початку Першої світової війни Гамсун зі своєю сім'єю переїздить на південь Норвегії. Особливі стосунки селян із землею, природою, традиціями наповнили життя романіста душевним затишком та стабільністю, що вилилося в один з найбільш монументальних творів літератури початку ХХ ст. – роман «Соки землі», за який у 1920 році Гамсун одержав Нобелівську премію.

Протягом декількох наступних років у творчості письменника позначився зламом і кризою світосприйняття. Скептичне ставлення класика до повоєнної дійсності позначилося на проблематиці таких його творів, як «Жінки біля колодязів» (1920), «Останній розділ» (1923) та романі «Коло замкнулося» (1936).

Ідеологія нацистського руху заповонила життя післявоєнної Європи і була схвально прийнята Кнудом Гамсуном. Численні зустрічі з лідерами націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини, факт дарування Нобелівської медалі Геббельсу, заклик припинити діяльність Опору – те, що згодом стало мотивом політичних переслідувань, показовою екзекуцією письменника.

Вирок суспільства – колабораціоніст, тавро «зрадник батьківщини» звів нанівець усі заслуги видатного митця. Єдиним порятунком для нього від бажаючих правдивого і чесного суду стала психіатрична лікарня та медичний діагноз «інтелектуальна деградація».

На розореного, старого, глухого, напівсліпого чоловіка поклали відповідальність за спричинені війною країні збитки. Втім попри всі негаразди останніх років свого життя, митець залишив по собі ще один привід для Норвегії ним пишатися. Його невтомний геній породив останню книгу про страждання і самотність, про старече життя без скарг і виправдань. Поет Нудаль Гріг відзначав: «...Гамсун віддав реакції головне, що в

нього було: і своє ім'я. А ми зберегли ті скарби, які він подарував світові».

Доцільно запропонувати студентам випереджальні завдання, які допоможуть викладачу розкрити світоглядні і філософські погляди письменника.

Вони можуть передбачати підготовку повідомлення на тему:

- «Вплив філософії Ніцше на роман Кнута Гамсуна «Голод».
- Аналіз людської психіки у зв'язках із давньою міфологією»;
- «Розкриття філософії буття у романі «Голод»;
- «Втілення ніцшеанської філософії у романі Кнута Гамсуна «Голод» тощо.

Тематика роману «Голод» відображає незадоволення письменника тими ідеалами, які нав'язувала людині середньовічна «деспотична» мораль, коли демократична «свобода», закріплена американським законодавством, як одне з непорушних прав людини, перевернула уявлення суспільства про високі та благородні речі, перетворивши фінансовий матеріалізм в основу найвищої моралі.

Гамсун, услід за філософами того часу А. Шопенгауером, Ф. Ніцше та ін., пропонує вивчати «потаємні порухи душі, що виникають у найвіддаленіших глибинах підсвідомості, аналізувати незліченний хаос вражень, через збільшуване скло розглядати вишукане життя уяви, потік думок і почуттів».

Роздуми про індивідуальну свободу в ніцшеанській філософії змінили розуміння місця митця та його твору у житті суспільства. Гамсун вважав, що нав'язує людині і митцю несправжні цінності і повернувся у пошуках відповідей на нагальні питання до природи, розвиваючи високоморальну світоглядну позицію та систему цінностей, заснованих на органічному, природному законі буття.

Для письменника було огидним користюлюбство третього стану – бідняків, і він намагався знайти у філософії їхнього життя те, чого уже не було у дрібнобуржуазного люду. Звідусіль лунає ненависне «забрати, зберегти, придбати, примножити», і головний герой роману «Голод», дивуючи своєю незграбністю

та недолугістю оточуючих, продовжує свій шлях серед збіднілих духом та нікчемних лихварів і торговців.

Далі викладач пропонує одному зі студентів виголосити повідомлення на тему: «Вплив філософії Ніцше Кнута Гамсуна «Голод». Аналіз людської психіки у зв'язках з давньою міфологією».

Повідомлення може містити такий фактаж.

У творчості Кнута Гамсуна та Ніцше простежується ще одна спільна риса – аналіз людської психіки у зв'язку з давньою міфологією.

Образність та метафоричність творів Ніцше розкриває ідею дуалістичної суті культури, де ведуть боротьбу вічні супротивники: Аполлон і Діоніс. Перший символізує собою порядок та гармонію, це бог світла, мудрості, Сонця, другий – темряву, первісний хаос, надмір сили, він – бог виноградарства, виноробства, родючості, природи. Ці сили не рівнозначні. Темний бог – давнє божество, творчий хаос, який породив всесвіт. Сила викликає порядок, Діоніс породжує антагоніста – Гармонію, Світло, Мудрість.

Воля Діоніса до влади – інтерпретація онтологічної основи існуючого. Хід еволюції та боротьби за виживання, описаної англійським науковцем Ч. Дарвіном у праці «Походження видів шляхом природного добору», не що інше як прояв цієї волі до влади. Слабкі та хворі повинні загинути, а найсильніші – перемогти у боротьбі за життя. Звідси афоризм Ніцше: «Падаючого штовхни!»

Цей вираз не потрібно сприймати у тому спрощеному сенсі, що слід допомагати ближнім, він переконує нас у тому, що найбільш ефективна допомога – дати можливість бідоласі дістатися дійсно скрутного становища, коли той зможе покласти лише на власні інстинкти, а вже потім відродитися, або загинути. Так проявляється у творчості Ніцше віра у життя, у її можливість самовідродження та супротив фатальному. «Те, що не вбиває, робить нас сильнішими!»

Подібно до процесу творення діонісійською волею розумної людини з мавпи, у боротьбі повинно відбуватися творення Надлюдини. Розум, духовні та моральні цінності – це все лиш зброя для досягнення панування. Тому Надлюдина відрізняється від простих людей перш за все незламною волею. Така людина – швидше геній чи бунтар, ніж правитель чи герой.

Справжня Надлюдина – руйнівник застарілих цінностей і творець нових. Він панує не над стадом, а над поколіннями. Але воля не має поступального руху вперед. Її головними ворогами є власні прояви, за Марксом, сила відчуження духу. Єдині пута вольової людини – її власні обіцянки. Створюючи нові цінності, надлюдина породжує культуру, що подібно льоду сковує ріку волі. Тому на зміну повинна прийти нова Надлюдина, якій немає необхідності руйнувати старі цінності, адже вони вичерпали себе самі. Наступила епоха європейського нігілізму, якій теж вичерпується строк панування. А потім прийде нова Надлюдина... і так буде до безкінечності, оскільки у цьому – прояв вічного повернення.

Життя Кнута Гамсуна припало на роки найбільших хвилювань у Європі, що, звичайно, критично вплинуло на трансформацію його філософських поглядів. З часом романіста будуть піддавати різкій критиці, його погляди та політичну діяльність засуджуватимуть, йому випаде на долю політичне ув'язнення та літературна смерть. Але Гамсун – ніцшеанська Надлюдина, вольова особистість і талановитий прозаїк.

Видатний норвезький романіст увійшов у літературу як представник імпресіонізму. Імпресіонізм (від фр. *impression* – враження) розглядається як течія у мистецтві модерністів, яка основним завданням вважала «ушляхетнене, витончене відтворення особистих вражень та спостережень, мінливих, миттєвих відчуттів та переживань». Його виникнення пов'язують із французьким малярством другої половини XIX ст. (Едуард Мане, П'єр Огуст Ренуар, Клод Моне та ін.). Датою «народження» імпресіонізму вважається 15 квітня 1874 р., коли

у Парижі відкрилася перша їхня виставка. Як стиль і творчий метод імпресіонізм проявив себе також у літературі та музиці.

Письменники-імпресіоністи послуговувалися здобутками художників-імпресіоністів, які першими стали використовувати манеру витонченого відтворення відчуттів, вражень від свідомого сприйняття сцен життя, подій, речей тощо. Імпресіоністи, вважали основним завданням митця найприродніше зображення зовнішнього світу, точну передачу власних вражень від предмета, явища, мінливих настроїв. Головним завданням для Гамсуна було вміння передати, через призму суб'єктивного світосприйняття, враження від світу у певний момент часу. Як результат, художній опис змінився композиційно, став більш епізодичним, фрагментарним. Змінилася і його функціональна характеристика.

Студентам пропонуємо занотувати найхарактерніші риси творчості Гамсуна:

- бажання витончено передати суб'єктивно-миттєві враження, настрої;
- психологізм, передача внутрішніх почуттів;
- підкреслений ліризм;
- епізодичність, фрагментарність описів;
- зображення не типового, а особливого.

Основна тематика творчості: змалювання світу у процесі безпосереднього бачення, у мінливості, швидкоплинності.

Одним із перших прозових творів Кнута Гамсуна став психологічний роман «Голод». Роботу над ним класик розпочав після повернення з Америки до Європи влітку 1881 р. Мова в ньому йде про події 1886 р., одного з найскладніших періодів у житті письменника, коли він знаходився на межі голодної смерті. Його герой відчуває не лише фізичний, а й духовний голод. Розповідь ведеться від першої особи, яка стоїть поза звичайним людським існуванням і не може знайти в ньому свого місця. Голод загострив його внутрішній зір, він помічає найдрібніші факти зовнішнього життя, проти волі здвигаючи і збільшуючи їхні масштаби. Герой відчуває фізичну муку від

голоду, стикається майже з повним презирством до власної особистості з боку оточуючих людей. Лише десь на «дні» життя знаходить співчуття чи розуміння його становища. Суспільство не бажає нічого знати про тих, кого викинуло за межу життя, тому що кожна людина у цьому світі зайнята собою, власними думками і справами. Замкнутість людини в полоні своєї індивідуальності робить майже неможливим людське взаєморозуміння.

Об'єктом авторського дослідження є розгорнута карта нервових імпульсів свідомості персонажа, особливості сприйняття подій якого для автора важливіше, ніж самі події роману. Героя оточує світ, гранично звужений можливостями його особистісного сприйняття. У ньому майже немає границь, панує хаос, який викликає у героя відчуття дискомфорту. Це призводить до різких змін настрою, безконтрольних асоціацій, мимовільних реакцій і вчинків.

Душевна вразливість героя загострюється вкрай скрутними життєвими обставинами, відчуттям голоду, який пробуджує у ньому «якісь дивні, незвичні відчуття», «найвигадливіші думки». Дійсність же постає перед очима головного героя барвистою: згорнута газета у руці незнайомого дідуса виглядає як «небезпечний документ», вродлива панянка – неземною красунею з екзотичним ім'ям «Ілаялі». Уява героя розфарбовує навколишній світ за допомогою прекрасних мрій, де він віддається майже екстатичному відчуттю повноти життя, забуваючи на певний час про похмуру, огидну дійсність, як герой французького письменника А. Камю.

Однією з перших літературознавців на теренах царської Росії, хто написав біографію Кнута Гамсуна, була М. Благовещенська, яка так коментує літературний стиль прозаїка: «Художні твори цього незвичайного, і, до цього часу, єдиного у своєму роді письменника, є настільки оригінальними, у них настільки проявляється індивідуальність автора, що сама його особистість мимоволі стає предметом зацікавленості читача і критика. У кожному рядку «Голоду» відчувається тонка душа

письменника. Читач розуміє, що так міг писати лише той, хто сам пережив ці страждання і радощі, зазнавши усіх цих хвилювань та мінливості долі».

На її переконання, роман «залишається загалом незрозумілим та недооціненим серед його співвітчизників – твір сумний і загадковий, надто посередній для них. Його тонка, надзвичайно складна і заплутана психологія не зрозуміла для норвежців. Зате слов'янам імпонує його незалежність у поглядах, протестне звучання прози, презирливе ставлення до традицій, пошук нового».

Запропонувавши свою програму оновлення національного мистецтва, Гамсун, передусім, критикував відсутність у літературі, на його погляд, належної психологічної глибини творів. Називаючи персонажів норвезьких класиків першої величини, він вважав їх «характерами», «типами», але ніяк не «психологічними індивідуальностями». «Уся справа у тому, – підкреслював письменник, – що наша література наслідувала демократичний принцип і, залишаючи у стороні поезію та психологізм, була призначена для духовно зубожілих людей».

Відкинувши мистецький принцип, зорієнтований на створення «типів» та «характерів», Гамсун перейняв художню манеру класиків Ф. Достоевського та Ю. Стріндберга: точні психологічні характеристики, що розкривають потаємний сенс слів та вчинків літературних персонажів Достоевського та метод «психологічного ясновидіння» Стріндберга – живе втілення «сучасної нервової людини».

Дослідження таїн підсвідомого відкривало Кнута Гамсуну широке поле для самовираження. Представлення читачу порушеної автором проблеми через призму авторського сприйняття – особлива характерна риса суб'єктивно-психологічної прози письменника. «Правдивість – це не об'єктивність, а скоріше безкорисна суб'єктивність» – епіграф до книги Гамсуна «Духовне життя сучасної Америки» (1889 р).

У листах до датського літературознавця Г. Брандеса Гамсун детально описує власний новаторський підхід до використання

«психологічного аналізу» душі людини. Вперше у центрі уваги автора ірраціональне начало духовного життя особистості з її майже невловимими психічними станами, раптовими змінами настрою. Автор відмовився від традиції і створив «не роман, а книгу», у якій немає «якихось письменницьких вигадок: балів, весіль, прогулянок на природі та ін.» На думку Гамсуна, роман «Голод» – не є традиційним художнім твором, це, так би мовити, «серія досліджень» душевного стану героя.

Кнут Гамсун пояснює власну індивідуальну художню манеру в есе «З несвідомого життя розуму» (1890 р.): «У багатьох людей, що займаються напруженою інтелектуальною діяльністю і, до того ж, особливо до цього вразливих, часто з'являється особливого виду душевний стан: тихий безпідставний захват, легке відчуття душевного болю, галюцинація, коли здається, нібито хтось кличе тебе здалека, з неба чи з моря, хворобливе загострення слуху, коли навіть шерхіт невидимих оку атомів приносить страждання, а внутрішній зір починає неочікувано, надприродно споглядати приховані світи, а серед безтурботного спокою з'являється передчуття наближення небезпеки. Ці всі явища мають велике значення, але грубий примітивний мозок нищих торгашів не здатний зрозуміти їх».

Біль та розчарування, які супроводжували Гамсуна протягом багатьох років, стали чи не найкращим стимулом для їх зображення саме в імпресіоністичній манері та за допомогою властивих їй художніх засобів.

Науковці вважають, що особливість творчої манери, а саме навмисна суб'єктивність, фрагментарність думки, ліризм, порушення послідовності дії художнього твору – ознака нової прози. Американський критик А. Густафсон підкреслює «чисто літературні достоїнства» прози Гамсуна. «Завдяки винятковому багатству літературних прийомів персонажі художніх творів письменника проступають живими образами з власними чітко сформованими характерами. Стиль норвезького класика вражає

своєю щирістю, який можна порівняти хіба що зі справжньою поезією», – продовжує критик.

Окремі дослідники вважають, що оповідна манера Гамсуна у романі «Голод» має дещо спільне, з представленою через деякий час ірландським прозаїком Д. Джойсом, технікою «потіку свідомості».

За словами американського письменника Р. Блая, «Голод» написаний короткими та ємними фразами, виразні та чіткі описи чергуються із навмисне суб'єктивними, багатозначними.

Письменник озброївся великою кількістю метафор, розширив арсенал стилістичних засобів та прийомів, вдавався до звуконаслідування, збагатив запас мовних барв і тонів, що передають його почуття.

У романі «Голод» можна виокремити такі риси художньої манери романіста:

- сприймання природної краси світу через абстрагування, виокремлення себе від світу, споглядання його «зі сторони»;
- передача людських почуттів, дисгармонії внутрішнього світу людини, конфлікту взаємин через відчуття персонажів;
- насичений ліризм і мелодійність художнього слова;
- зображення масштабних, узагальнених, емоційно забарвлених характерів персонажів;
- запровадження у мистецтво слова імпресіоністичної манери письма;
- спроба відтворення процесів підсвідомого людини;
- аналіз внутрішнього життя особистості;
- розроблення прийомів оповіді, у словесну тканину якої вплетені дублювання лейтмотивних ідей, думок, почуттів.

Вивчений матеріал можемо систематизувати та узагальнити у вигляді короткої творчої роботи.

Запитання для творчої роботи:

- Назвіть особливості прози Гамсуна?
- У чому полягає новаторство видатного норвежця?
- Що нового запропонував письменник для норвезької літератури та західноєвропейської прози загалом?

- Який вплив на творчість романіста має філософія Ф. Ніцше?

- Які відчуття викликає письменник у читача, зображуючи нестатки, голод, безробіття, байдужість, у романі «Голод»?

Запитання для закріплення знань студентів

- Яке значення має творчість Кнута Гамсуна у розвитку світової літератури?

- Яка подія стала переломною в житті класика?

- Які перешкоди траплялися на літературному шляху митця і як він їх долав?

- Розкрийте світоглядні засади романіста.

- З якою метою письменник зображує нестатки, голод, безробіття, байдужість у творі?

- Що змушує читача прослідкувати зв'язок між описаними у романі «Голод» подіями та власним досвідом митця?

- Розкрийте філософське підґрунтя роману «Голод».

- За допомогою яких засобів вибудовується індивідуальна художня манера письменника?

Оголений нерв художника слова бринів яскравими імпресіоністичними описами дійсності впродовж життя Кнута Гамсуна. Перший твір, поданий на суд читацькому загалу, подарував письменнику визнання. Остання його художня сповідь була старечим «прощай» зненавісному від власних амбіцій світу.

У генія інше бажання – донести свої відчуття до кожного. Той факт, що класик так і не написав жодної автобіографії свідчить лише про одне, кожний його твір – це перш за все біографія його відчуттів і переживань. Митець щораз переконує читача, що такі твори може писати людина справді надзвичайно тонкої душевної організації, неймовірного літературного та творчого хисту?

Література

1. Будур Н. Гамсун. Мистерия жизни. Серия: Жизнь замечательных людей / Н. Будур // – М.: Изд-во «Молодая гвардия». – 2008. – 206 с.

2. Доценко Р. Гамсун, голод і колаборантство / Р. Доценко // Київ. старовина. – 2007. – № 5. – С. 123-133.

3. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття: Навч. посіб. для студ. вузів. Ч. 2. Зарубіжна література / М.В. Моклиця. – Луцьк: Вежа, 1999. – 181 с.

4. Сергеев А. О Гамсуне / А. Сергеев // Гамсун К. Избранные произведения. – М., 1992.

5. Циховська Е. Руссоїзм та францисканізм у творчості Леопольда Стаффа і Кнута Гамсуна / Е. Циховська // Слово і Час . – 2010. – № 2. – С. 54-59.

РОМАН У. ЕКО «ІМ'Я ТРОЯНДИ» ЯК ЗРАЗОК ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Роман У. Еко «Ім'я троянди» (1980) – перший і надзвичайно популярний роман письменника, за який було присуджено кілька премій, у тому числі й престижну – літературну премію «Стрега».

Книга італійського постмодерніста, на перший погляд, містить у собі усі ознаки детективного твору. Передусім це детективна зав'язка твору, де в основу фактично покладена історія розслідування серії загадкових вбивств, що сталися у листопаді 1327 р. в одному з італійських монастирів (шість убивств за сім днів, впродовж яких розгортається дія роману).

Завдання розслідувати злочини покладено на головного персонажа (у манері та засобах розкриття яких багато у чому подібного до Шерлока Холмса А. Дойля) Вільгельма Баскервільського. Це колишній інквізитор, філософ, інтелектуал, францисканський монах, якого супроводжує його малолітній учень Адсон, що одночасно виступає у творі і як оповідач, очима якого читач бачить усе зображене у романі (прототип – доктор Ватсон). Вільгельм і його учень сумлінно намагаються розплутати у творі кримінальний клубок, і це їм майже вдається.

Історичне тло роману становить опис політичних інтриг Папи Римського та імператора Людовіка Баварського. У своєму протистоянні папі Людовік намагається прилучитися підтримкою францисканського ордену, який також перебуває в опозиції до папи.

Між Людовіком і францисканцями була досягнута політична угода, до якої пристали відомі у Європі філософи Вільям Оккам і Марсілій Падуанський. Вони почали збирати навколо себе у Мюнхені групу ідейних однодумців, так званих

«імперських богословів», до яких приєднався і головний герой роману У. Еко Вільгельм Баскервільський. У монастир він прибуває з метою виявити політичні симпатії ченців і, по можливості, схилити їх на свій бік. Але його плани виявляються порушеними низкою вбивств, скоєних у монастирі.

Загинув чернець: чи сам плигнув із вікна, чи його викинули; незабаром знайшли другого ченця, якого втопили у бочці з кров'ю поросяти; потім двох ченців отруїли; ще одному розстрошили голову глобусом. Наставник монастиря зразу ж, коли знайшли труп, просить Вільгельма взятися за розслідування. Тим паче, що цього вимагають і зовнішні обставини: незабаром до монастиря приїдуть почесні делегації, щоб вести переговори про примирення папи й імператора.

Доручене слідство Вільгельм проводить енергійно, кваліфіковано та уміло. Врешті-решт він все вияснює. Викриває він і винного у злочинах: це сліпий старець Хорхе із Бургоса. Встановлено і причину – єдиний примірник, який зберігся на землі, другої книги «Поетики» Аристотеля, що роками приховували у монастирській бібліотеці.

«Пошук інформації». Для роботи з романом У. Еко «Ім'я троянди» можна запропонувати такий ефективний метод, як «Пошук інформації». Він є різновидом, прикладом роботи у малих групах командного пошуку і відбору навчальної інформації (зазвичай тієї, що доповнює раніше прочитану викладачем лекцію або матеріал попереднього заняття, домашнє завдання), а потім обговорення відповідей на питання практичного заняття.

Кожній групі студентів пропонуємо одне з питань практичного заняття. Підготовка відповідей на них займає більшу частину аудиторного часу, решта – лаконічне представлення узагальненого навчального матеріалу.

Відповіді на питання можна знайти у різних джерелах інформації. До них можуть належати:

- роздатковий матеріал;
- підручники;

- довідкові видання;
- інтернет сайти, навчальні комп'ютерні програми тощо.

Отже, студенти об'єднуються у групи. Кожна з них отримує завдання і визначається час на пошук та аналіз інформації. Наприкінці заняття заслуховуються повідомлення від кожної групи. Представлення кожної групи може оцінюватися рештою студентів, що дозволить підключити змагальний компонент у роботі з навчальним матеріалом.

Фрагменти матеріалу для роботи першої групи:

У сучасному світі про постмодернізм почали говорити у 80-х роках ХХ ст., хоча сам термін з'явився набагато раніше. Про нього говорили як про оригінальну епістему західних суспільств ХХ ст., про певне світовідчуття, оригінальне бачення світу, певну модель спілкування. Термін «постмодернізм» – позначає тенденції і процеси, що намітилися в культурній самосвідомості розвинутих країн Заходу. Це світоглядно-мистецький напрям, що приходить на зміну модернізму в останні десятиліття ХХ ст.

Науковець М. Моклиця визначає постмодернізм як «мистецтво цитат, перифраз, літературних алюзій, стилізацій, пародіювань тощо».

Постмодернізм – це багатозначний і динамічно рухливий комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних й емоціонально-естетичних уявлень, що залежать від історичного, соціального й національного контексту. Постмодернізм виступає як характеристика певного менталітету, певного способу світосприймання, світовідчування й оцінки як пізнавальних можливостей людини, так і її місця та ролі у навколишньому середовищі.

1960-ті роки є початком постмодерністських зрушень у мисленні людини. Молодь почала піддавати сумніву здобутки модерної цивілізації: технологію, асоціальне конструювання й ірраціональне планування. Натомість молоді люди прагнули до суто діонісійного життя, органічно пов'язаного з природою та

свободою, вільного від моральних і раціональних обмежень. Західним світом заволоділа нова ідеологія – постмодернізм.

На думку Т. Денисової, «домінантою постмодернізму стає абсолютний пріоритет індивідуально-унікального над універсальним, особистості – над системою, людини – над державою, повернення до людської повноти і неповторності».

Загалом в основі постмодернізму лежить ідея про занепад сучасної культури, що призвела до гібридизації літературних жанрів, форм, стилів, поетики, тому митці не намагаються просто наслідувати попередню літературну традицію, а й прагнуть створити щось нове.

Як було вже зазначено, термін «постмодернізм» вживався у різних значеннях: як певна реакція на модернізм (Ф. де Оніс, Д. Фітс, І. Хау та Г. Левін); як термін, що позначає новий цикл історії західної цивілізації (А. Тойнбі). Таким чином, він мав довгу фазу латентного формоутворення, яка почалась приблизно з кінця другої світової війни. Тільки на початку 1980-х він був усвідомлений як загально естетичний феномен західної культури і теоретично відображений як специфічне явище філософії, естетики і літературної критики.

Як зазначає О. Киченко, «найголовнішим чинником переходу від модернізму до постмодернізму був суто стильовий фактор, який формував ідейно-філософську та естетичну систему європейської літератури 70-90-х років. Відтак проблема ідейно-художніх витоків творів постмодернізму пов'язується з актуалізацією ключової для минулого століття проблеми «ступеня письма» (Р. Варт), що окреслював, у свою чергу, «ступінь» художньої форми твору».

У мистецтві модернізм сприймався як напрям, який відмовлявся від традицій, намагався створити щось нове, нові форми, нові поняття, він характеризувався постійним пошуком унікального, дослідженням можливостей. Постмодерністи ж мали намір частково зберегти риси модернізму і одночасно повернутися до класичних форм минулого. Результат цього – поява іронічного твору-колажу, який поєднував декілька

традиційних стилів в один і вирізнявся специфічним стилем письма. Виникнення нового, відмінного від модерністського, стилю письма і було ознакою остаточного становлення нової епохи постмодернізму.

У самому терміні «постмодернізм» вбачається певний зв'язок з модернізмом. У літературних дослідженнях представлені різні погляди на це питання:

- Постмодернізм розуміється як заключна стадія модернізму, з граничним вираженням його основоположних принципів (Ж.-Ф. Ліотар, С. Сулейман, Х. Летен).

- Постмодернізм протиставляється модернізму як за способом усвідомлення світу, так і за типом художнього переосмислення дійсності (І. Хассан, Д. Фоккема).

- Постмодернізм розглядається як цілком самостійне явище, що має оригінальний характер, власний філософський базис, своєрідну естетику (Г. Хоффман, Р. Кунов).

Постмодернізм – це те, що відбувається «після модернізму», хоча за своєю внутрішньою структурою він значною мірою відрізняється від свого попередника, адже в ньому суперечливо переплітаються всі ті явища культури, які заперечувалися модернізмом.

Реакцією постмодернізму на модерністську концепцію світу як хаосу стає освоєння цього хаосу, перетворення його на середовище існування людини. Якщо фундамент класичної традиції становили образність, ієрархія цінностей, суб'єктність, то постмодернізм спирається на конструювання, антиієрархічність, об'єктність.

Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження митця, то постмодерніст, упевнений у хаотичності навколишнього інформаційного світу, надає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами. У постмодернізмі авангардистській установці на новизну протистоїть бажання опанувати досвід світової культури шляхом її іронічного цитування.

Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову реальність. Сприйняття світу як грандіозного звалища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий колаж, який постулює хаос як спосіб організації.

Серед літературознавців існує думка про те, що «постмодернізм – це модернізм, який страждає через втрату віри». Насамперед, звичайно, тут ідеться про ренесансну віру в людину, розум, історію, про ніцшеанську смерть, Бога та майбутнє людини. Послаблення цієї віри породжує іронію, яка використовується для зображення суспільних проблем і у творах набуває тотального за своєю масштабністю характеру: там де модернізм був трагічним, постмодернізм іронізує. Така безкінечна іронізація над усім і вся є однією з найяскравіших рис постмодерністської течії.

Суперечки про постмодернізм тривають і до сьогодні, але попри всі розбіжності у підходах, основними можна визнати такі особливості поетики постмодернізму:

- підкреслена умовність образів та ситуацій;
- зображення «тексту як світу», а «світу як тексту» (твір постмодернізму подається не як готова річ, а як процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури і соціальним простором, тексту з митцем тощо);
- надання митцеві великої творчої сили (не він підкоряється законам часу і дійсності, а дійсність, різні простори й часи підкоряються його творчій уяві, думці і фантазії);
- фрагментарність, хаотичність у побудові твору;
- просторово-часові зсуви (вільний перехід від одних часів, просторів, культурних планів до інших);
- принцип естетичної гри (гра з «чужими» текстами, героєм, дійсністю, читачем);
- відчуження героя від оточення;
- протистояння «особистість-суспільство»;

- іронія;
- міфологізм;
- синкретизм традицій, концепцій, художніх систем;
- використання елементів масової літератури (фантастики, детективу тощо);
- інтертекстуальність (взаємодія одного тексту з іншими, широке введення цитат, ремінісценцій, алюзій, асоціацій з іншими текстами, епохами, культурами);
- поєднання різноманітних стилів;
- поліфонізм тощо.

Постмодернізм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у суспільстві, невпевненість у майбутньому, відчуження особистості від суспільства і світу в цілому, самотність. Дисгармонія і деструкція – такі основні ознаки постмодерного художнього світу, де немає нічого певного, сталого. Тому не випадково у постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, яма, прірва, глухий кут, стіна тощо.

Художній світ у постмодернізмі позбавлений завтрашнього, він не має розвитку, замкнений лише сам на собі, не цілісний і неорганічний. Тому хаотичність, фрагментарність, колаж у побудові сюжету стають характерною ознакою постмодерних творів. Хаотичність у композиції творів, з одного боку, відображає увесь хаос абсурдного світу, а з іншого – це крок до його усвідомлення.

Матеріал для роботи другої групи (Жанрова та сюжетна ускладненість роману італійського письменника У. Еко «Ім'я троянди»):

Дослідники зараховують роман У. Еко «Ім'я троянди» до історичних та детективних романів. Це пов'язане, з одного боку, з чіткою часовою визначеністю та зображенням життя XIV ст., а з іншого – деяким наслідуванням детективної спадщини А. Дойля про відомого всьому світу Шерлока Холмса.

Роман – це втілення на практиці теоретичних ідей Умберто Еко про постмодерністський твір. Він містить декілька смислових пластів, доступних різній читацькій аудиторії. Для щодо широкої аудиторії «Ім'я троянди» – складно побудований детектив в історичних декораціях, для кілька більш вузької – історичний роман з безліччю унікальних відомостей про епоху і частково декоративним детективним сюжетом, для ще більш вузькою – філософсько-культурологічне роздум про відмінність середньовічного світогляду від сучасного, про природу і призначення літератури, її співвідношенні з релігією, місце того й іншого в історії людства тощо.

Автор у свою чергу відмовляється дати однозначну відповідь на питання про наслідування окремих письменників і жанрову характеристику твору.

Умберто Еко у «Заметках на полях «Імени рози» постулює: «Що значить написати історичний роман? Тут існують три способи розповідати про минуле.» Перший спосіб – романи бретонського циклу, «готичний роман» тощо. Тут минуле використовується як антураж, як привід, як фантастична передумова: середовище, що дає волю уяві. Тому дія такого роману не обов'язково має бути віднесеною в минуле. Для неї важливо тільки розгортатися не «зараз» і не «тут», а також, щоб про «зараз» і «тут» взагалі нічого не говорилося, навіть алегорично.

Потім, другий спосіб – це роман «плаща і шпаги» у дусі Дюма. Тут минуле «справжнє», впізнаване; що забезпечується наявністю відомих персонажів (Рішельє, Мазаріні), які тут здійснюють дії, не зафіксовані в історії (інтриги з міледі, суперництво з якимось Бонасьє), але й не суперечать цьому.

Звичайно, ці історичні персонажі повинні відповідати даним історіографії і робити те, що вони насправді робили: вели облогу Ларошель, вступати в любовний зв'язок з Анною Австрійською, домовлятися з Фрондою. У цю обстановку так званої «справжності» поміщені і вигадані люди. Але діють вони згідно загальнолюдським мотивам, природним і для людей інших епох.

Історичний роман – третій різновид – навпаки, не обов'язково виводить на сцену фігури, знайомі з популярних енциклопедій. Однак будь-яка дія, що здійснюється ними, може відбутися тільки у Ломбардії і тільки у XVII ст. «Усі вчинки героїв необхідні для того, щоб ми краще зрозуміли історію – те, що мало місце насправді. Події і персонажі вигадані. У цьому сенсі я безумовно писав історичний роман» – резюмує автор.

У текст роману введено безліч замаскованих цитат з пізніших авторів. Виникає ілюзія, що персонажі середньовіччя – мислять більш сучасно, а читач – по-середньовічному.

Роман У. Еко «Ім'я троянди» розпочинається як детектив і розігрує наївного читача до кінця. Але детектив митця має свої особливості: тут мало що з'ясовується про злочин, а слідчий зазнає поразки.

Сюжет роману – це завжди історія здогадки у чистому вигляді. Однак і медичний діагноз, науковий пошук, метафізичне дослідження – теж здогадки. Основне питання детектива: хто винен? Щоб дізнатися це (точніше, запевнити себе, що знаємо), треба почати зі думки, ніби всі речі об'єднані певною логікою, тією логікою, яку нав'язано і продумано заздалегідь.

Абстрактна модель здогадки у романі – лабіринт. Але не лабіринт Тесея чи маньєричний (на зразок дерева: розгалужені коридори з безліччю тупиків і одним виходом).

Це модель сітка, чи «ризوما», яка влаштована так, що кожна доріжка має можливість перетнутися з іншою. Тут немає ні центру, ні периферії, ні виходу. Потенційно така структура безмежна. Простір здогадки – це простір різими. Світ, у якому Вільгельм мешкає, вибудований як ризома.

Непідготовлений читач не захищений теоретичними знаннями, що дозволяють критично аналізувати текст, прямо наштовхується на ту істину, що у книги не може бути тільки один сюжет. Це характерно для роману У. Еко «Ім'я троянди».

Фрагменти матеріалу для обговорення питання «Іронічність центрального конфлікту роману «Ім'я троянди»:

«Ім'я троянди» – постмодерністський роман, тому його не можна сприймати лише як історико-детективний твір. Утім, письменник передбачав і таке прочитання свого твору. Адже його особливість у тому, що читач може знайти у творі не один чи декілька смислів, заданих автором, а нескінченну множину значень, асоціацій, відсилань до інших творів.

У своєму романі автор не лише виконував художні завдання, але й прагне сформувати активного, мислячого читача.

Тут змінюються не стільки зображувальні засоби і тематика, скільки глибинні художні принципи. Це стосується в першу чергу нової взаємодії автора з читачем, який у період модерну був об'єктом, на який спрямовувалися певні художньо-оформлені ідеї письменника. У новий період читач стає співавтором, не об'єктом впливу, а рівноправним суб'єктом, без існування якого не було б ні письменника, ні його твору.

Так, наприклад, символічний образ троянди, даний уже в назві роману, примушує читача згадати і біблійне значення квітки, і розенкрейцерів, і троянду як один із найулюбленіших образів романтиків XIX ст., і «Букет троянди» Рільке... У кожного виникають власні асоціації, не лише підказані текстом, але й залежні від літературно-культурного досвіду читача. При цьому він, читач, стає ніби співавтором письменника, і притому необхідним співавтором, тому що без нього життя твору неможливе. Створення тексту відбувається не лише тоді, коли він задумується і пишеться, але й коли він прочитується.

Читач може бути добре обізнаним (і бачити у тексті роману безліч значень) чи наївним. Умберто Еко писав про те, що часом навіть найнаївніший читач бачить у творі найнесподіваніші значення і зв'язки, які можуть здивувати самого автора. Кожен читач іде далі тексту, і цей рух (нанизування нових значень) триває нескінченно.

У «Записках на берегах «Імені троянди» письменник писав, що кожен новий художній твір складається з усіх попередніх. В епоху постмодернізму, коли цивілізація вже накопичила такий величезний історичний досвід, практично неможливо створити

щось нове. Адже кожний письменник водночас є й читачем інших творів. Тому, наприклад, в «Імені троянди» образ англійця Вільгема, який уже на початку роману (у сцені з ченцями, які шукають Гнідка) демонструє надзвичайне знання зв'язків між окремими явищами світу, асоціюється у автора і читачів з англійцем-детективом Шерлоком Холмсом.

Постмодерністський роман перетворюється на спільну гру автора і читача (великої кількості читачів), які, ніби м'яч, перекидають один одному свої значення та асоціації.

Умберто Еко вважав, що мистецтво (і література зокрема) є джерелом естетичного задоволення, тобто у певному сенсі, «розважає». Однак одного може «розважити» філософський трактат, а іншого – бульварний роман. Таким чином, існує два види читачів: читач масової літератури ставиться до книги пасивно і споживацьки, і автори такої літератури підлаштовуються під його смаки. А читач літератури серйозної, навпаки, – є активним, намагається збагнути задум автора, що потребує певних зусиль і знань. Письменник вважає, що так книга сама формує свого читача, тому твір повинен бути таким, щоб читач кожного разу відкривав у ньому щось нове.

Таким багатозначним твором зі складною структурою і є «Ім'я троянди». Роман нагадує колаж із окремих фрагментів знайомих нам творів, але водночас залишається цілісним, об'єднаним лінією авторського задуму. Твір завершений, але й відкритий для безмежної кількості нових значень, він не замкнений у собі, а починає діалог із кожним новим читачем.

В У. Еко роман виступає як космологічна структура, тобто для автора першим завданням було необхідно створити якийсь світ, якнайкраще облаштувавши його і продумавши у деталях. Наприклад, взявши річку з двома берегами і на лівому березі посадивши вудильника з кепським характером і декількома судимостями, можна вже починати писати. Починати фіксувати у словах те, що не може не статися. Що робить вудильник? Вудить. Слід більш-менш традиційна серія жестів. А потім що

відбувається? Таким чином, завдання зводиться до створення світу. Слова прийдуть самі собою.

У. Еко зазначав, що перший рік роботи витратив на створення художнього світу свого роману. «Я повинен був знати в обличчя всіх мешканців монастиря, навіть тих, які у книзі не показуються. Читачеві з ними знайомитися нема чого, а от мені – необхідно».

«Скільки часу віддано архітектурним пошукам, проведено над знімками і планами, над сторінками енциклопедій! Я розробив план абатства, вивірив всі відстані, перерахував усі сходинки. Марко Феррері якось сказав, що мої діалоги кінематографічні. Вони тривають рівно стільки часу, скільки заявлено. Ще б! Якщо у мене герої починають розмовляти по дорозі з трапезної на церковне подвір'я – я стежу за ними за планом і, коли бачу, що вони вже прийшли, обриваю розмову.»

«У створеному мною світі особливу роль грала Історія. Тому я безмежно перечитував середньовічні хроніки і в міру читання розумів, що у роман неминуче доведеться вводити такі речі, яких спочатку у мене і в думках не було, – наприклад, боротьбу за бідність і гоніння інквізиції на Фратічеллі.»

Саме з цим пов'язана ціла низка авторських поступів під час написання роману. Всі реалії взаємопов'язані між собою: «Скажімо, чому у мене в книзі з'явилися Фратічеллі, а з ними – XIV ст.? Якщо вже складати середньовічний роман, мені б взяти XIII або XII ст. – ці епохи я знав набагато краще. Але був потрібний детектив. Найкраще англієць (інтертекстуальна цитата). Він мав відрізнитися любов'ю до спостережень і особливим умінням тлумачити зовнішні ознаки. Такі якості можна зустріти тільки у францисканців, і то – після Роджера Бекона.

Водночас розроблену теорію знаків ми знаходимо тільки в оккамістів. Раніше вона теж існувала, але раніше інтерпретація знаків або носила чисто символічний характер, або вбачали за знаками одні ідеї і універсалії. І тільки від Бекона до Оккама, у цей єдиний період, знаки використовувалися для вивчення

індивідуальностей. Так я зрозумів, що сюжет доведеться розгортати в XIV ст., і залишився дуже незадоволений. Це мені було набагато важче...

Далі. Чому дію датовано саме кінцем листопада 1327 р.? Тому що до грудня Михайло Цезенський був вже в Авін'йоні. Ось що значить до кінця облаштувати світ історичного роману...

Але листопад – це було для мене зарано, так як я зібрався колоти свиню. Навіщо? Потім, щоб увіткнути труп догори ногами в бочку з кров'ю. А це навіщо? Так тому, що друга труба Апокаліпсису сповіщає... В Апокаліпсисі я нічого міняти не міг. Це частина умовного світу. Ну, а свиней колють, як я з'ясував, тільки в холоди. Значить, листопад – для мене рано. Якщо тільки не розташувати абатство в горах, так, щоб в листопаді вже малося скільки треба снігу. Якби не це умова, дія з тим же успіхом розгорнулося б на рівнині...».

Створений автором світ часто сам вказує, куди повинен йти сюжет. Наприклад, ось як каже У. Еко про Хорхе: «коли я садив Хорхе в бібліотеку, я ще не розумів, що він стане вбивцею. Як прийнято виражатися, він дійшов до цього сам».

«Морока була і з лабіринтом. Всі відомі мені лабіринти були без даху. Але мені потрібен був лабіринт з дахом (хто бачив бібліотеку без даху!). І не дуже важкий. У лабіринті, перевантаженому коридорами і тупиками, майже немає вентиляції. А вентиляція була необхідна для пожежі. Цей-то момент, тобто що Храмина зрештою повинна згоріти, був мені зрозумілий з самого початку.

Зокрема, і по космологічно-історичним причинам. У середні століття собори і монастирі палахкотіли, як сірчані сірники, і уявити собі розповідь про цю епоху без пожежі так само важко, як фільм про війну на Тихому океані без охопленого полум'ям винищувача, що пікірує у хвилі. Протягом двох-трьох місяців, я сам побудував потрібний лабіринт. І все в решті пронизав щілинами-амбразурами, інакше, як дійде до справи, повітря могло б не вистачити».

Фрагменти матеріалу для обговорення питання «Адсон із Мелька» – перша назва роману»:

Вільгельм Баскервільський і його юний супутник Адсон Мелькський, прибувають до бенедиктського монастиря і розслідують, окрім іншого, загадкову смерть ченця Адельма, яка стала не останньою у вервечці загадкових смертей. Вільгельм володіє вищою мірою проникливим розумом і спостережливістю, і завдяки цьому здатний розплутувати навіть найбільш заплутані проблеми.

Вісімдесятирічний чоловік переповідає всю історію читачеві.

Автор надає своєму оповідачу ряд характеристик. Вісімдесятирічний Адсон розповідає, що він пережив, будучи юнаком вісімнадцяти років. Хто тут оповідач: вісімдесяти- чи вісімнадцятирічний? Обидва відразу. Так вийшло, так і замишлялося. Еко зазначає, що «моя гра полягала у тому, щоб якомога частіше висвічувати фігуру Адсона у старості, давати йому коментувати те, що він бачить і чує в якості молодого Адсона. Зразок у даному випадку – Серенус Цейтблом із «Доктора Фаустуса». Подвійна гра з оповідачем для мене була цікава і важлива. Зокрема і тому, що, роздвоюючись в Адсона, я вдвічі збільшував набір куліс і ширм, що відгороджують мене як реальну особу або мене як автора-оповідача від персонажів оповідання».

Автор дозволяє вісімдесятирічному чоловікові розповісти сюжет з усіма його незрозуміlostями, з політичними і релігійними складнощами, з його двоплановістю – від особи, яка бере участь у всіх подіях, фіксує їх у своїй пам'яті, але не все розуміє навіть ставши старим (недарма він вибирає втечу до божественного ніщо, а не ту втечу, до якої закликав учитель).

Еко зізнається, що на початку написання роману найкращою йому видавалась назва «Адсон із Мелька». «Найбільш нейтральним є цей заголовок, оскільки він як оповідач стоїть осібно від інших героїв. Але у наших видавництвах не люблять власних назв.»

Також письменник виступає проти будь-яких спроб інтерпретувати свій твір. «Або він не повинен був писати роман, який за визначенням є машиною-генератором інтерпретацій. Цьому твердженню, втім, суперечить той факт, що роману потрібен заголовок.

Назва, на жаль, – вже ключ до інтерпретації. Сприйняття задається словами «Червоне і чорне» або «Война і мир». Найкращі тактовні, по відношенню до читача, заголовки – ті, які зведені до імені героя-епоніма. Наприклад, «Давид Копперфільд» або «Робінзон Крузо». Але й відсилання до імені епоніма буває варіантом нав'язування авторської волі. Назва «Батько Горіо» фокусує увагу читачів на фігурі старого, хоча для роману не менш важливі Растіньяк або Вотрен-Колен. Напевно, краще така чесна нечесність, як у Дюма. Там хоча б ясно, що «Три мушкетери» – насправді про чотири. Рідкісна розкіш. Автори дозволяють собі таке, здається, тільки помилково.

У моєї книги було інше робоче заголовок – «Абатство злочинів». Я забракував його. Воно налаштовувало читачів на детективний сюжет і збило б з пантелику тих, кого цікавить тільки інтрига. Ці люди купили б роман і гірко розчарувалися. Мрією мого було назвати роман «Адсон з Мелька».»

Назва «Ім'я троянди» виникло майже випадково і підійшло мені, бо троянда як символічна фігура до того насичена смислами, що сенсу у неї майже немає: троянда містична, і «троянда ніжна жила не довше троянди», війна Червоної та Білої троянд, «троянда є троянда є троянда є троянда», розенкрейцери, «троянда пахне трояндою, хоч трояндою назви її, хоч нет», *rosa fresca aulentissima* тощо. Назва, як і задумано, дезорієнтує читача. Він не може визначитися з однією інтерпретацією. Навіть якщо він дістанеться до смислів номіналістського тлумачення останньої фрази, він все одно прийде до цього тільки у самому кінці, встигнувши зробити масу інших припущень. Назва повинна заплутувати думки, а не дисциплінувати їх.»

Фрагменти матеріалу для роботи п'ятої групи («Клубок алюзій та ремінісценцій у творі»):

Коло алюзій, що містяться у романі, виключно широке і ранжоване від загальнодоступних до зрозумілих лише фахівцям. Головний герой книги Вільгельм, з одного боку, нагадує В. Оккама та А. Кентерберійського, а з іншого – явно відсилає читача до образу Шерлока Холмса, який використовує дедуктивний метод.

Крім того, очевидна паралель між іменами Адсон і Ватсон. Його головний супротивник, сліпий монастирський бібліотекар Хорхе – складно влаштована пародія на образ класика постмодерністської літератури Хорхе Луїса Борхеса, який був директором національної бібліотеки Аргентини, а до старості осліп (крім того, Борхесу належить вражаючий образ цивілізації як «вавилонської бібліотеки», з якого, можливо, і виріс весь роман Умберто Еко).

У романі не міститься великої кількості зносок, що дозволили б більш точно зрозуміти смисли закладені автором. Втім крилаті вислови на латині, що періодично з'являються на сторінках роману, дають можливість запідозрити надмірну ускладненість філософських узагальнень автора.

Безсумнівно, Еко значну перевагу надав середньовічним письменникам, філософам. Зокрема, цитуються роботи Б. Лієбанського, Ф. Аквінського, Г. Августодунського, В. Оккама, Р. Бекона, св. Брандана, Сугерія тощо.

Втім не оминув увагою і представників XIX-XX ст., зокрема Ф. де Соссюра, Т. Манна, М. Пруста, Р. Барта, А. Мандзоні, Дж. Лампедуза, К. Кассола, Дж. Бассані, Р. Барілі, Г. Грасса, А. Роб-Грійє тощо.

Окремі аспекти у романі майстерно наслідуються від інших майстрів слова. Це свідчить про багатий читацький досвід автора.

Так, втеча від надмірного оголення, від особистого почуття у Адсона пряме наслідування Джойса й Еліота. Він вимовляє

свою любовну драму виключно чужими словами, тільки тими, які вживали, говорячи про любов, доктора церкви.

Боротьба з особистим почуттям передається у вигляді молитви за зразком «Плачу природи» Алана Лілльського.

Література

1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX ст.: навчальний посібник / Давиденко Г.Й., Чайка О.М. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 504 с.

2. Еко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович, Ю. Лотмана. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – 677 с.

3. Еко У. Ім'я Рози / Пер. М. Прокопович. – Х.: Фоліо, 2006. – 573 с.

4. Еко У. Ім'я Рози / Пер. М. Прокопович. – Режим доступу: http://www.ae-lib.org.ua/texts/eko__il_nome_della_rose__ua.htm

5. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. М. Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 652 с.

6. Суини М. Лекции по средневековой философии. Лекция 23. Обзор романа У. Эко «Имя розы». – Режим доступу: <http://krotov.info/history/13/suini/page23.htm>

7. Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? Випуск 5. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. – 94 с.

Навчальний посібник

**ГРАДОВСЬКИЙ АНАТОЛІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ
ГАЛУШКО МАКСИМ ВІКТОРОВИЧ**

ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

В авторській редакції

Дизайн і верстка – М.В. Галушко

Підписано до друку .03.2015

Формат 60х84 $\frac{1}{16}$. Папір офсетний. Умов. друк. арк.
Гарнітура Calibri. Зам. № . Тираж 300.

Видавець: Чабаненко Ю.А.

Свідоцтво про внесення

до Державного реєстру видавців

серія ДК №1898 від 11.08.2004 р.

Україна, м. Черкаси, вул. О.Дашкевича, 39

Тел: 0472 / 45-99-84; 56-46-66

Е-mail: office@2upost.com

Друк ФОП Чабаненко Ю.А.

Україна, м. Черкаси, вул. О.Дашкевича, 39

Тел: 0472 / 45-99-84

Е-mail: office@2upost.com

