

Анатолій Градовський

Максим Галушко

**УРОК ЛІТЕРАТУРИ  
У ПАРАДИГМІ СУЧАСНИХ  
ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

Навчально-методичний 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

**Логвіненко Н.М.** – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник лабораторії літературної освіти Інституту педагогіки НАПН України

Г 75

Градовський А.В., Галушко М.В. Урок літератури у парадигмі сучасних педагогічних технологій: Навч.-метод. посібник. – Черкаси, 2015. (– 172 с).

Посібник структурно складається з чотирьох розділів. У першому подаються засадничі аспекти і поняття про педагогічні технології та різновиди сучасного уроку літератури.

Другий і третій містять обширний матеріал до окремих тем зарубіжної та української літератури. Учетвертому подано зразки компаративного вивчення окремих тем.

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

Видання дресується 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 978-966-493-954-3

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



*Світлійпам'яті*

*НИЛИЙОСИПВНИВОЛОШИНОЇ–*

*ВЕЛИКОЇГРЕЧНОЇЛЮДИНИ,*

*НЕПЕРЕВЕРШЕНОГОУЧИТЕЛЯ*

*присвячуємо*

*Автори*



# ЗМІСТ

## РОЗДІЛ I.

СУЧАСНИЙ УРОК .....	5
---------------------	---

## РОЗДІЛ II.

«МЕДЕЯ» ЕВРІПІДА ЯК НАЙКРАЩИЙ ЗРАЗОК КЛАСИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ.....	10
---	----

«ГАМЛЕТ»: НОВІ СТУДІЇ .....	10
-----------------------------	----

ДО ВИВЧЕННЯ БАЛАДИ Й.-В. ГЕТЕ «ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ».....	70
--	----

«ЗА КРУГЛИМ СТОЛОМ» У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПОЕМИ ГЕТЕ «ФАУСТ».....	87
---	----

ЕЛЕМЕНТИ КООПЕРАТИВНОГО НАВЧАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ БАЙРОНА.....	108
---	-----

## РОЗДІЛ III.

ПОЕТИЧНА ОПОЗИЦІЯ «СВОЄ-ЧУЖЕ» У ПОЕМІ ШЕВЧЕНКА «КАТЕРИНА».....	127
---	-----

АНТИЦИПАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА.....	153
---------------------------------------	-----

ВИВЧЕННЯ ПОВІСТІ ДОВЖЕНКА «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА».....	183
--	-----

## РОЗДІЛ IV.

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ У ШКІЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ТИПОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ ШЕВЧЕНКО – ВІТМЕН) .....	196
ТВОРЧІСТЬ СКОВОРОДИ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО.....	238
«ЖИТТЄВА ДЕЗОРІЄНТАЦІЯ» ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН У РОМАНІ ГАМСУНА «ПАН» У ПОВІСТІ КОЦЮБІНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ».....	348

## ПОНЯТТЯ «ІННОВАЦІЙНЕ НАВЧАННЯ» ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЙОГО ВИКОРИСТАННЯ

Широкого поширення в освіті термін «технологія» набув у 40-х рр. ХХ ст. і був пов'язаний із застосуванням нових аудіовізуальних засобів навчання. У 60-х рр. поняття «технологія освіти» розглядалося під кутом зору програмного навчання і використання обчислювальної техніки у навчанні.

Поняття «технологія» виникло у світовій педагогіці також і як протиставлення існуючому поняттю «метод». Недолік методу полягає у його негнучкості та статичності.

З початку 80-х рр. все більше вживається термін «педагогічні технології». У його визначенні немає єдиного погляду: одні розуміють його як певну систему вказівок щодо використання сучасних методів і засобів навчання; інші – застосування прийомів, засобів, дій з метою підвищення ефективності навчання; треті – цілісний процес визначення мети, обґрунтування плану і програми дій та навчальних методів. Кожний із цих підходів має право на існування, позаяк охоплює різні сторони навчального процесу. Тому існує велика кількість педагогічних технологій.

Отже, «інноваційні технології» – це цілеспрямований системний набір методів і прийомів, засобів організації навчальної діяльності, що охоплюють весь процес навчання від визначення мети до одержання результатів. Система ґрунтується на внутрішніх умовах навчання. Завдяки цьому «педагогічні технології» пов'язані з новітніми ідеями і досвідом психології, соціології, системного аналізу тощо.

Предмет «Світова література» – важлива складова літературної та загальногуманітарної освіти сучасних українських школярів, оскільки синтезує у собі найвищі досягнення культури народів світу і створює умови для перетворення її найважливіших цінностей і надбань в

індивідуальний досвід особистості, дає унікальну можливість учитися жити у конкретному соціокультурному просторі, усвідомлюючи його неоднорідність та неоднозначність.

У Пояснювальній записці до цього шкільного курсу висувається вимога оновлення змісту вітчизняної освіти, плекання гуманістичного світогляду та гуманітарної зорієнтованості особистості, що сприяє виконанню стратегічного загальнодержавного завдання інтеграції України у світовий духовно-культурний простір.

Метою вивчення світової літератури у загальноосвітній школі є формування широкої читацької компетенції у старшокласників, яка базується на знаннях, уміннях пізнавального і творчого характеру, соціальних навичках, світоглядних переконаннях тощо. Ця мета реалізується у таких першорядних завданнях:

- формування гуманістичного світогляду та гуманітарної свідомості самостійної, творчої особистості;
- стимулювання інтересу до читання у цілому;
- формування стійкої мотивації вивчення літератури, відчуття краси та виразності художнього слова;
- плекання прекрасного у собі і творити власну особистість його засобами;
- створення умов для активного осягнення програмового матеріалу завдяки насиченій розумовій діяльності, зацікавленості процесом навчання;
- сприяння виробленню естетичних смаків, поглядів і уподобань учнів;
- розвиток умінь сприймати літературний твір як явище мистецтва у єдності його змістовних та формальних особливостей;
- формування читацької культури, творчих здібностей, критичного мислення, навичок самостійного аналізу та аргументованого оцінювання прочитаного;



- підвищення загального рівня культури учнів як повноправних членів соціуму та активних учасників соціальних процесів;

- виховання в учнів поваги до національної культури та інших етнокультурних традицій;

- формування планетарного мислення, вільної орієнтації у розмаїтті культурних явищ;

- виховання поваги до книги, до художнього твору, що є унікальною одиницею передачі інформації.

Таким чином, інноваційне навчання є суттєвим елементом сучасної освіти взагалі, яке виражається у тенденціях накопичення і видозміни ініціатив і нововведень в освітньому просторі; спричиняють певні зміни у сфері освіти.

Педагогічна технологія – це цілеспрямована система. Ми звикли до визначення мети навчання, виходячи з комплексного підходу поєднання освітньої і виховної мети (Ю. Бабанський). Останнім часом особлива увага приділяється розвитку творчих здібностей учнів.

Психологи встановили, що найбільша кількість галузей людської діяльності стартує у творчому плані саме у молодому віці, коли людина прагне відкривати найбільшу кількість джерел, що дають естетичне, інтелектуальне та моральне задоволення.

І саме заняття із світової літератури – це насамперед уроки, на яких учитель уміло використовує всі можливості учня, весь його наявний потенціал з метою активного розумового розвитку, формування моральних якостей.

Актуальним є питання створення належних умов і залучення цілеспрямованих заходів щодо розвитку пізнавально-творчих здібностей учнів під час вивчення світової літератури. Тут слід ураховувати такі принципи:

- індивідуальне і диференційоване навчання з наданням можливості вибору завдань учнями;

- постановка і вирішення проблемних та творчих ситуацій;

- діалогічність і комунікативність навчання з метою розвитку комунікативних здібностей учнів;

- створення психологічно сприятливого клімату у класі, коли викладач і учень виступають активними й взаємодіючими суб'єктами діяльності.

Пошук інновацій у формах навчання призвів до появи нестандартних уроків. Серед них найбільш розповсюдженими є ділові ігри, прес-конференції, урок типу КВК, урок-конкурс, урок-«суд», урок-концерт, рольові ігри, конференції, семінари, екскурсії, урок-подорож, урок-«літературна кав'ярня».

Більшість нестандартних занять передбачає групову взаємодію і навчання, що сприяє реалізації комплексних цілей засвоєння знань: формує навички самоконтролю, почуття обов'язку і відповідальності за результати навчання.

На заняттях із використанням активних методів з'являється можливість формування дуже важливих для майбутньої професійної діяльності якостей, а саме:

- спостережливість і кмітливість під час опрацювання фрагменту художньої, навчальної чи довідкової літератури;

- культура читання;

- системність й образність мовлення;

- доречне використання стилю, багатство мови;

- концептуальність, розширення кола інтересів учня тощо.

Існує кілька поглядів на нестандартний урок.

На думку О. Антипової, В. Паламарчук, Д. Рум'янцевої та ін., суть нестандартного уроку полягає у такому структуруванні змісту і форм, яке б викликало насамперед інтерес учнів і сприяло їхньому оптимальному розвитку і вихованню. Л. Лухтай називає нестандартним такий урок, який не вкладається (повністю або частково) у межі виробленого дидактикою, на якому вчитель не дотримується чітких етапів навчального процесу, методів, традиційних видів роботи. Е. Печерська бачить головну особливість нестандартного уроку у викладанні певного матеріалу у формі, пов'язаній із численними асоціаціями, різними емоціями, що допомагає

створити позитивну мотивацію навчальної діяльності. О. Митник і В. Шпак наголошують, що нестандартний урок народжується завдяки нестандартній педагогічній теорії, вдумливому самоаналізу діяльності вчителя, передбаченню перебігу тих процесів, які відбуваються на уроці, а найголовніше – завдяки відсутності штампів у педагогічній діяльності.

Класифікація нестандартних уроків ще не склалася, але добірка їх уже досить різноманітна:

- бінарні уроки;
- віршовані (римовані) уроки;
- інтегровані (міжпредметні) уроки;
- уроки-дискусії (урок-діалог, урок-диспут, урок запитань і відповідей, урок-засідання, урок - круглий стіл, урок-конгрес, урок-практикум, урок - прес-конференція, урок - проблемний стіл, урок-семінар, урок-суд, урок-телеміст);
- уроки-дослідження (урок-знайомство, урок-панорама ідей, урок-пошук, урок-самопізнання, урок «Слідство ведуть знатоки», урок «Що? Де? Коли?»);
- уроки-звіги (урок-аукціон, урок-залік, урок-захист, урок-інтерв'ю, урок-екзамен, урок-ерудит, урок-композиція, урок-концерт, урок- огляд знань, урок-презентація, урок-ярмарок);
- уроки-змагання (урок - брейнг-ринг, урок-вікторина, урок-КВД-конкурс винахідливих та допитливих, урок-КВК - конкурс веселих та кміпливих, урок-конкурс, урок-мозкова атака, урок-турнір);
- уроки-мандрівки (урок-екскурс, урок-екскурсія, урок-марафон, урок-подорож);
- уроки - сюжетні замальовки (урок-віночок, урок-вечорниці, урок-драматизація, урок-казка, урок - картинна галерея, урок-ранок, урок-спектакль, урок-фестиваль, урок-усний журнал).

У запропонованій нами класифікації бінарні, віршовані та інтегровані уроки виділені окремо. Інші ж види уроків зібрані за

групами, що відрізняються характером реалізації творчого потенціалу вчителя й учнів.

Ми вважаємо, що ця класифікація не є досконалою, хоча і не суперечить підходу до уроку, виробленому у сучасній дидактиці. Бо головне завдання педагога – не тільки чітко усвідомлювати мету кожного окремого уроку, а й розуміти важливість проведеного заняття як органічної ланки загального ланцюжка даної теми, розділу, курсу, всього навчально-виховного процесу.

## ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ У ШКОЛІ

Комп'ютерні технології, як відомо, використовуються сьогодні практично в усіх галузях суспільного життя. Ми не можемо твердити, що все, що стосується інформаційних технологій належить виключно комп'ютерному, мультимедійному та Інтернет ресурсу, але на сьогоднішній день у цій сфері їхня частка – лєвова.

Уміння працювати із сучасними інформаційними технологіями розглядаються у нашій державі як обов'язкові та необхідні для кожного спеціаліста. Саме з цієї причини заслуговує уваги проблема підготовки майбутніх фахівців, які б володіли навичками роботи у мережі Інтернет, з комп'ютерним та мультимедійним ресурсом у своїй професійній діяльності.

Так відбувається стрімкий розвиток інформаційних технологій; з кожним днем зростають їхні можливості, розробляються удосконалені та нові зразки як програмного, так і технічного забезпечення. Тому і можливості використання цих технологій у навчальному процесі, на нашу думку, є невичерпними і заслуговують на особливу увагу. Винятку у

цьому процесі не становить і галузь вивчення світової літератури.

Нові інформаційні технології кардинально вплинули на всю систему освіти, змінивши її зміст, форми і методи навчання, що привело до перегляду вимог щодо моделі випускника вищого навчального закладу. З моменту використання у сфері освіти мережових технологій, онлайн-ових баз даних, комп'ютерного моделювання стало можливим навчати студентів не лише працювати в Інтернеті з метою засвоєння навчального матеріалу, але і використовувати його ресурс у майбутній професійній діяльності.

Використання сучасних інформаційних технологій обумовлює:

- швидкий і всеохоплюючий доступ до систем знань, мистецьких здобутків, культури країн світу;

- трансляцію знань, напрацьованих людством, до кожного користувача єдиного інформаційного простору (взаємний обмін професійним досвідом) необмежені можливості для творчості, що є запорукою високої професійної кваліфікації учителя літератури;

- вільне формування вчителем власного світогляду; розвиток гуманітарної спрямованості навчання; розповсюдження форм домашнього і дистанційного навчання;

- адаптацію особистості майбутнього вчителя до динамічно мінливих умов економічного функціонування життя загалом.

Серед усієї різноманітності методичних прийомів використання комп'ютерних технологій, які словесник може вважати корисними у своїй роботі, ми зупинимось на основних п'яти прийомах, які ми розцінюємо як найефективніші:

- управління навчальним процесом. Використовуючи електронну пошту, технології інтернет-телефонії (програми миттєвого обміну повідомленнями, наприклад, Skype, ICQ тощо) та файлообміну, викладач може реалізувати диференційований та індивідуальний підхід у навчанні, розсилаючи на кожному студенту його персональне домашнє завдання;

- комп'ютерні технології як джерело інформації. Інтернет дає можливість безкоштовно отримати доступ до художніх текстів, електронних варіантів газет, журналів, наукових статей, словників, підручників, посібників та інших матеріалів, які раніше були доступні виключно у друкованому вигляді за велику ціну, а тому студенти і вчителі не мали змоги придбати їх. Беззаперечною перевагою Інтернету є постійний доступ до найновішої та найсвіжішої інформації. Створення віртуального простору для презентацій учнів, проведення конференцій тощо. Використання програми розробки презентації дозволяє перетворити завдання написання проектних робіт учнів у творчий процес, що передбачає велику аудиторію слухачів, після презентаційного обговорення та визначення кращих робіт. Однією із таких програм є комп'ютерна програма MicrosoftPowerPoint, яка дозволяє використання текстового формату, звукових та відео файлів, анімаційного оформлення, різноманітних схем, таблиць, динамічних графіків тощо. Все це сприяє кращому розумінню презентованої інформації слухачами. Такі заняття сприяють підвищенню інтересу старшокласників до навчання, допомагають удосконалити їхні аналітичні, мовні навички, розвивають творчу фантазію.

- лекції вчителя. Вчитель, у свою чергу, може скористатися програмою розробки презентації під час читання лекції. Крім того, у будь-який момент учитель може змінити її зміст, щось удосконалити чи доповнити.

Визначаючи переваги використання новітніх інформаційних технологій у викладанні світової літератури, доцільно порівняти традиційне навчання, основними компонентами якого, на нашу думку, є вчитель та учні і навчання з використанням інформаційних технологій.

## НЕСТАНДАРТНІ УРОКИ ЛІТЕРАТУРИ У СТАРШИХ КЛАСАХ

Реалізація інноваційних методик передбачає комплексне використання сучасних технічних засобів навчання, аудіо та відеоматеріалів, комп'ютерної техніки.

Інтегрований урок проводиться двома вчителями, які спільно здійснюють актуалізацію знань за двома напрямками опитування (якщо це потрібно), виклад нового матеріалу тощо. Найчастіше поєднуються такі предмети, як історія-географія, історія-література, історія-іноземна мова.

Дослідницький урок та лабораторно-практична робота. Їхня мета полягає в одержанні навчальної інформації з першоджерел. Ці уроки розвивають спеціальні вміння і навички, стимулюють пізнавальну активність та самостійність. Учні опановують навички роботи з історичними документами, підручниками, періодичною пресою тощо.

Рольова гра вимагає від учнів прийняття конкретних рішень у проблемній ситуації у межах визначеної ролі. Кожна гра має чітко розроблений сценарій, головну частину якого необхідно доопрацювати учням. Отже, пошук вирішення проблеми залишається за школярами.

Театральна (театралізована) вистава на відміну від рольової гри передбачає більш чіткий сценарій, який регламентує діяльність учнів безпосередньо на уроці і збільшує їхню самостійність під час підготовки сценарію. Театралізовані вистави спрямовані на те, щоб викликати інтерес до навчання, адже опираються на образне мислення, фантазію, уяву учнів.

Загальновідомо, що ефективним навчання може бути лише за умови врахування потреб та інтересів учнів. Тому слід дізнатися про своїх учнів якнайбільше: що їм подобається, а що ні у викладанні теорії? Що значить для них бути «цікавим»? Які види діяльності їм більше до вподоби? Чи відчувають вони себе

на уроці розкутими? Чи є у них здібності, про які ви ще не знаєте?

Спробуйте змінити стиль викладання. Частіше звертайтеся до учнів з пропозицією і заохоченням: «Добре, що ти це зробиш», «Спробуй, подумай, чи буде тобі цікаво?», «Ти добре вмієш це робити». І відмовтесь від нарікань.

Зверніть увагу на те, як викладають ваші колеги, які прийоми і методи застосовують, яким формам навчання надають перевагу.

Поділіться з учнями своїми міркуваннями. Зверніть увагу на їхню інформацію – це підкаже, як вам діяти.

Пам'ятайте, що діти дуже чутливі до брехні та несправедливості.

Аналізуйте свої дії. Спробуйте систематизувати нове у вашому педагогічному досвіді. Зіставте його із досвідом інших. Зважте, може, це елемент нової технології.

Урок-семінар проводиться після кількох (2-4) уроків-лекцій. Завдання семінару полягає у тому, щоб перевірити якісь засвоєння вивченого матеріалу та розвивати вміння самостійно працювати з підручником та додатковою літературою, виявляти інтелектуальні здібності учнів, спрямувати навчання на практичне застосування знань.

Для цього на семінарі використовують різні форми навчання.

Одним з ефективних прийомів, що активізує пізнавальну діяльність, є дискусія. Її основне завдання – сформулювати правильний погляд при розв'язанні будь-якої проблеми.

Дискусія ефективна за умови якісної підготовки учнів, коли вони оперують опорними знаннями. Предмет дискусії та її план учитель продумує заздалегідь. Вона може бути побудована на основі двох положень, з яких треба вибрати і довести правильне, або одного визначення чи тези, яку потрібно відкинути чи довести її істинність.

Завдання семінару – підготувати учнів до самоосвіти, виробити у них навички самостійної роботи.



Шкільний семінар – це форма колективної самостійної роботи учнів на уроці, яка дає змогу поглибити вивчений матеріал. Починати проведення семінарів бажано з 8-го класу. Семінари можуть бути різними за навчальною метою, за джерелом набуття знань, методичних прийомів проведення.

Його підготовка включає декілька етапів:

- розподіл завдань серед учнів;
- складання плану виступу, учитель слідкує за самостійною роботою учнів, консультує їх;
- створення умов, атмосфери і реалізація цієї форми – уроку-семінару.

Головна умова семінару – допомогти учням підготувати відповіді на всі питання. Виступ повинен мати розгорнутий характер, що свідчить про розуміння питання.

Семінар, зазвичай, починається вступним словом вчителя, що висвітлює завдання семінару. Разом з тим учитель ставить перед учнями проблему.

Основний час підготовки семінару – обговорення результатів домашньої роботи учнів.

Наступний етап – повідомлення учнів, в ході яких відбувається обговорення, дискусія.

Заключний етап – підведення підсумків роботи. Він включає в себе узагальнення матеріалу, формування вміння роботи висновки.

Основний метод семінару – бесіда, у ході якої обговорюються повідомлення учнів, аналізуються схеми, таблиці, ілюстрації, інформація з періодичної преси і додаткової літератури. Обговорення визначеного кола питань під час дискусії, дозволяє удосконалити вміння аргументувати, синтезувати і переносити наявні знання з новими, спів ставляти і протиставляти тощо.

Не менш важливою є підготовка до написання і обговорення рефератів. Тематика рефератів повинна відображати основні питання теми, доповнювати їх або поглиблювати. Підготовка реферату – це робота з довідковою літературою.

При підготовці до написання рефератів необхідно враховувати індивідуальні особливості учнів: їхні інтереси, нахили, можливості, проблеми, що їх турбують. Літературу рекомендує вчитель. При підготовці реферату учні повинні читати додаткову літературу.

Існують вимоги щодо написання реферату:

- скласти план викладу матеріалу;
- підібрати матеріал для висвітлення питань;
- прочитати відповідну літературу;
- проаналізувати прочитане;
- коротко занотувати.

Урок - прес-конференція розвиває активність, пошукові здібності, вміння розкривати суть певної проблеми, стисло і коротко висвітлювати її, конкретно відповідати на поставлені питання. Вона формує навички самостійно здобувати знання.

Підготовчий етап уроку (10-17 днів) передбачає оголошення теми і дати проведення конференції, розподіл ролей, визначення учасників. Решта учнів класу діляться на групи, що представляють журналістів і кореспондентів газет і телебачення. Всі учні отримують випереджальні завдання з теми.

Урок починається зі вступного слова вчителя, де оголошується тема, мета і проблема конференції. Відбувається представлення її учасників.

Обов'язковим для присутніх на прес-конференції є ведення нотатків, адже у кінці уроку всі матеріали необхідно узагальнити чи провести з ними якісь інші маніпуляції. Потім виступають доповідачі, а кореспонденти дають запитання.

Після виступів слово надається експертам, які рецензують виступи за такими показниками:

- готовність;
- активність;
- якість представлення, наочність;
- реклама, політична грамотність тощо.

Висновок робить один із учнів або вчитель, підсумовуючи вищесказане.

Урок-аукціон. «Товаром» на уроці-аукціоні є знання учнів. «Товар» на аукціоні – це «лот», продавець – «покупець». Ведучим бажано бути вчителю.

Підготовка до курсу здійснюється за 2 тижні. Призначаються 4 «покупці», які готують лоти, а також «банкір», який відповідає за підготовку аудиторії і зведеної таблиці результатів аукціону. Аудиторія – учні, які добре встигають з предмета.

Інші учні утворюють 4 «акціонерні товариства» (АТ) по 6 учнів у кожному. Товариства обирають своїх «президентів», які отримують перелік питань для повторення, список рекомендованої літератури. Вони організують повторення матеріалу у своїх АТ і підготовку своїх емблем і гасел.

Кожний «купець» готує 2-3 лоти (завдання) під керівництвом і контролем учителя. Оцінку відповідей учнів дають «покупці», тому вони повинні бути дуже добре підготовленими до виконання своїх обов'язків. Перед уроком розставляють парти в аудиторії, а на початку уроку ведучий оголошує відкриття аукціону, представляє «покупців», «банкірів», «президентів». Потім АТ представляють свої емблеми і гасла.

Максимальна оцінка – 2 бали. Цей конкурс оцінюють 4 «покупці». «Банкір» визначає середній бал кожного АТ, записує у таблицю результатів аукціону. Потім ведучий по черзі надає слово «покупцям» для представлення «лотів» (завдань).

ЛОТ 1 – перевірка АТ на «платоспроможність», тобто підготовленість учнів із даної теми. Лот – це 10 запитань, на які треба дати відповідь «так» чи «ні». Перший «покупець» повільно і чітко читає запитання лота. Члени АТ за відповідь «так» піднімають руки, за відповідь «ні» – не піднімають. Облік кількості піднятих рук з кожного запитання ведуть у підготовлених першим «покупцем» картках «президенти» АТ, але не в своєму товаристві, а у сусідньому (перед початком цього конкурсу «президенти» переходять до сусідів).

Облік кількості правильних відповідей і середнього балу по картках, зібраних у «президентів», здійснює перший «покупець» і передає «банкіру» відомості для зведеної таблиці, виконаної на цупкому папері.

ЛОТ 2 – знання умов, причин, визначень. Другий «покупець» вивішує цей лот, виконаний у вигляді таблиці на аркуші формату А1, на штативі для загального огляду, а також дає на кожний стіл АТ аркуш (формат А4) з індивідуальним завданням. Завдання для товариств різні, а запитання – однакові.

Оголошується умови конкурсу: час на підготовку – 5 хв. Максимальна оцінка – 4 бали (за кількість запитань). За правильне доповнення або виправлення інше товариство може одержати заохочення у вигляді 1 бала. Оцінку відповідей здійснює другий «покупець» і передає «банкіру» для заповнення зведеної таблиці (облік ведуть за лотами у зростаючому порядку).

ЛОТ 3 – перевірка знань історичної хронології. Кожному АТ дається по три історичні дати. Треба вказати на правильність запису дат, якщо записані неправильно – виправити помилку. Цей лот готує і представляє третій «покупець». Час на обговорення – 5 хв. Максимальна кількість балів – 3. За правильне доповнення чи виправлення інше АТ одержує заохочення – 1 бал. Третій «покупець» оцінює відповіді та передає результати «банкіру» для зведеної таблиці.

ЛОТ 4 – для емоційного розвантаження і зміни виду діяльності – «чорна скринька». АТ повинні мати опис, зроблений третім «покупцем», визначити, що за проблема схована у «чорній скриньці». Час на обдумування – 2 хв. АТ, яке перше відгадає запитання «чорної скриньки», одержує 2 бали, решта – 0.

ЛОТ 5 – розшифровка ребуса. Представляє себе четвертий «покупець». Кожне АТ протягом 3 хв. повинно розшифрувати ребус, написати розшифрований вираз (слово) на аркуші паперу і здати «покупцеві». За кожну зкономлену хвилину додають 1 бал. Через 3 хв. «покупець» оголошує результати.

Ведучий підводить підсумок: за активну участь у підготовці і проведенні аукціону «покупцям» і «банкірам» виставляють по 11-12 балів; членам АТ, яке зайняло перше місце, виставляють 11 балів, за друге – 9, за третє і четверте – 7-6. (Учням дозволяється переказувати тему з метою підвищення балів). Зведена підсумкова таблиця результатів аукціону дозволяє вчителю проаналізувати рівень підготовки класу з теми.

Запитання на кожному лоті повинні бути однаковими для всіх АТ, а завдання – різними.

Кількість балів за лот повинна дорівнювати кількості запитань, щоб «купець» міг оцінити відповідь АТ з кожного питання.

Загальна оцінка за лот складається з суми балів, одержаних товариством за кожне запитання лота. Це полегшить «купцям» зробити підсумки конкурсу і оцінити відповіді.

Під час проведення уроку-аукціону ведучому необхідно змінювати черговість відповідей АТ і слідкувати за тим, щоб кожний член АТ давав відповідь тільки на один з лотів (не «торгував» за інших).

Необхідними реквізитами уроку є, гонг, дерев'яний молоток, секундомір.

Урок-брейн-ринг. Брейн-ринг – відома телевізійна гра, де стартом є складне цікаве запитання, а фінішем – правильна відповідь. Необхідно швидко зреагувати, адже час прийняття рішення обмежений.

Організація заняття:

- наявність спеціально обладнаного приміщення (класу), кількість ігрових столів має відповідати кількості команд;
- на кожному столі сигнальний пристрій або дзвінок, який сповіщає ведучого про готовність команди відповідати;
- згідно з умовами гри потрібно мати одного ведучого, який одночасно буде організатором і арбітром гри (як правило, це вчитель);

- у першому турі брейн-рингу команда повинна дати правильну відповідь на три запитання, лише тоді вона може зайняти стіп лідера;

- команда, яка найдовше втримається за столом лідера, вважається переможцем гри;

- підготовка запитань для брейн-рингу;

- аналіз результатів.

За результатами гри можна зробити висновок щодо рівня підготовки учнів класу з даної теми, їхнього вміння логічно мислити, швидко приймати рішення.

Урок-бесіда за «круглим столом». У класі повинна бути група людей (учнів, ведучих), які могли б на себе взяти роль відповідачів на поставлені питання з теми заняття. Решта учнів становлять аудиторію, їхня роль зводиться в основному до постановки питань ведучим.

Негативним є те, що клас ділять на дві половини – активну і пасивну.

Підготовку до уроку проводять заздалегідь. Учням дають список рекомендованої літератури і теми, які треба повторити.

Четверо учнів з допомогою вчителя готують виступ (на 5-8 хв.).

Ведучий – учитель. Урок починають зі вступного слова вчителя. Далі виступають учні з певних проблем, над якими працювали. На дошці вивішують чи записують питання для обговорення, або школярі задають питання учням, які виступають.

Обговорення повинно відбуватися коректно, у кінці уроку робиться висновок з відповідної проблеми. Дається оцінка роботи класу і окремих учнів.

Урок-диспут (дискусія, розгляд, дослідження) – обговорення спільного питання, проблеми з метою правильного вирішення. Вона виникає внаслідок спілкування вчителя і учнів, один з одним, у процесі вирішення проблемної ситуації.

Механізм виникнення дискусії: проблемна ситуація, що характеризує психологічний стан учнів, поряд із

інтелектуальними труднощами супроводжуються підвищенням пізнавальної активності і бажанням розібратися у проблемі.

Будь-яка дискусія включає три компоненти:

- пізнавальний (знання про предмет, що викликає суперечку і проблемну ситуацію, яка виникла);
- операційно-комунікативний (вміння вести суперечку, відстоювати свою точку зору, володіти способами здійснення логічної операції);
- емоційно-оцінний (переживання, потреби, цінності, відносини, мотиви, оцінки).

Дискусія є частиною навчального процесу. Виділяють такі види дискусії:

- спонтанна дискусія, що виникає у ході спільного вирішення проблеми всіма учнями чи групою учнів (коли проблема для них дуже близька);
- заздалегідь запланована дискусія (учні попередньо ознайомлені з предметом суперечки, опрацьовують відповідну літературу).

Для дискусії характерні такі поняття: знання, вміння, навички, досвід творчої діяльності.

Необхідно назвати мету уроку. Може бути попередньо даний учням текст і після його прочитання висувається проблема. Поділяють дискусії і за кількістю учасників. Коли у дискусії беруть участь два учні, то це дискусія-діалог. Є групові дискусії, де задіяні групи, і є масова дискусія, коли працюють усі учні.

Вимоги до дискусії:

- проблема повинна відповідати віковій і накопиченому досвідові;
- дискусію проводять на тему, що цікавить учнів, близька їм;
- учням необхідно володіти темою, яка спирається на знання, вміння і навички;
- розвиватися з основних питань нести у собі суть протиріччя.

Дискусія – суперечка по суті, в ході якої учні отримують важливі знання, переживання і досвід.

Етапи підготовки і проведення:

- мотивація пов'язана з підготовкою до дискусії (яскраві уривки або цитати з книг, які викладають зміст суперечки чи позицію обох сторін);

- час і підгрунття для підготовки (сформулювати завдання, бажано з поясненнями, що розкривають суть проблеми, і питання про можливі шляхи її вирішення, учитель повинен скеровувати учнів, ставлячи питання. Доцільно з цього приводу звернутися до думок учених);

- підведення підсумків, висновків, оцінка.

Оцінка дискусії:

- задоволення, що отримали учні після дискусії;
- вміння учнів правильно, логічно викласти власну і сторонню думку;

- культура ведення дискусії;

- вміння учнів користуватися прийомами доказовості;

- набуття нових знань, умінь і навичок;

- вміння зрозуміти точку зору іншого;

- живий обмін думками.

Урок-вікторина. До уроку кабінет оформляють відповідним чином: на стінах емблеми та привітання команд, фотографії. Учні визначають журі і суддю-інформатора.

I етап уроку присвячується історії. Кожній з команд пропонують по 3-4 завдання, які треба розв'язати у визначений термін. З кожною командою працює по два члени журі. Вони перевіряють правильність відповідей, фіксують час, який було затрачено на виконання завдань.

II етап – конкурс капітанів. Кожному капітанові допомагає команда. Колективний пошук, дух змагання дозволяє систематизувати набуті знання, зосередити увагу на найважливішому.



III етап – змагання команд. Кожна команда пропонує команді-суперниці по п'ять завдань, на їх обдумування відводиться не більше трьох хвилин.

Учитель бере активну участь в обговоренні (то у ролі консультанта, то як учасник команди, інколи допомагає журі).

Уроки-вікторини цікаві тим, що дають можливість всебічно розглянути проблему, знайти найбільш вдале вирішення. Такі уроки виховують почуття колективізму, розвивають допитливість, вчать самостійності.

Урок-вистава. На відміну від рольової гри, вистава передбачає більш чіткий сценарій, який регламентує діяльність учнів безпосередньо на уроці та збільшує їхню самостійність під час підготовки сценарію.

Театралізовані вистави спрямовані на те, щоб викликати інтерес до навчання, і спираються на образне мислення, фантазію, уяву учнів. При підготовці вистави відсутній будь-який тиск на учнів у висвітленні конкретної історичної ситуації. Знання, які учні засвоїли на попередніх уроках, вони можуть використати зараз. Персонажі залишають можливість глядачеві самостійно обміркувати історичну ситуацію і зробити власні висновки.

Учні, які виконують ролі, заздалегідь готують собі костюми, ближче знайомляться з історичною особою, яку будуть представляти, її характером, поведінкою, зовнішністю. Вони вивчають потрібні слова, вчать, як себе поводити у відповідній ситуації. До уроку готують необхідне обладнання.

Урок розпочинається зі вступного слова чи бесіди (характеристики певної історичної ситуації, що підводить учнів до глибшого сприйняття вистави). Також учні отримують завдання та запитання для узагальнення запланованого дійства.

Після перегляду вистави клас працює з проблемними питаннями. Це можуть бути усні відповіді, робота зі складання таблиці або короткі нотатки у зошиті. У кінці уроку проводиться бесіда з класом, учні роблять висновки.

## ФЕНОМЕН ГРИ НА УРОКАХ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

А. Макаренко говорив: «У дитячому віці гра – це норма, і дитина повинна завжди гратися, навіть коли робить серйозну справу».

Навчання у грі «відбувається непомітно для дитини, тому що вся її увага спрямована на гру, а не засвоєння знань, як це, буває під час навчання на уроках».

Викладач, передаючи знання за допомогою гри, враховує не тільки майбутні інтереси учня, але й задовольняє сьогоденні. Використовуючи гру, вчитель організовує навчальну діяльність, виходячи із природних потреб дитини, а не свого (дорослого) розуміння зручності і порядку.

Гра дозволяє зробити більш динамічним і цікавим процес сприйняття історичних фактів, імен, дат, назв географічних об'єктів, з якими пов'язана та чи інша історична подія. Вона виключає небажане заучування. У грі знання засвоюються через практику. Учні не просто вивчають матеріал, але розглядають його з різних боків, розкладають на різноманітні логічні ряди.

Багато ігор не вимагають особливого реквізиту і досить прості у виконанні. За часом вони займають у середньому від 10 до 30 хв., тобто частину, а не весь урок. Таким чином, викладач може використовувати гру разом з іншими видами навчальної роботи.

У процесі гри у дітей виникає три види цілей.

Мета перша, найбільш загальна, – насолода, задоволення від гри, її можна висловити словами «хочу грати!». Ця мета являє собою настрій, певну готовність до будь-яких дій, пов'язаних із пропонуваною грою.

Друга мета – безпосередньо ігрове завдання, пов'язане з виконанням правил, розігрування сюжету, ролі. Особливості ігрового завдання полягають в тому, що воно відоме заздалегідь: погоджуючись грати, кожен автоматично приймає й ігрове

завдання, що існує у вигляді правил, і керується ним у своїх діях. Друга мета ігрової діяльності викладена у вигляді словосполучення «потрібно грати».

Третя мета безпосередньо пов'язана з процесом виконання ігрового завдання, тому завжди ставить перед особистістю творчі завдання.

Саме у творчій суті ігрових дій криється внутрішня пружина, можна сказати, душа гри.

У триступневих цілях покладання гри «хочу! – треба! – можу!» криється основний механізм її впливу на особистість. Звідси можна вивести і відповідні напрямки педагогічного керівництва ігровою діяльністю:

- залучати дітей до гри, використовуючи особливі прийоми, що збуджують грати – «хочу».

- допомогти дітям діяти відповідно до правил і вирішувати необхідні ігрові завдання – «треба».

- розвивати творчий потенціал дитини в процесі гри – «можу».

У людській практиці (за Г. Селевко) ігрова діяльність виконує такі функції:

- розважальну (це основна функція гри – розважати, забезпечити задоволення, збудити інтерес);

- комунікативну: засвоєння діалектики спілкування;

- самореалізації у грі – як полігоні людської практики;

- іготерапевтичну: подолання різноманітних труднощів, що виникають в інших видах діяльності;

- діагностичну: виявлення відхилень від нормативної поведінки, самопізнання в процесі гри;

- корекції: внесення позитивних змін у структуру особистісних показників;

- міжнаціональної комунікації: засвоєння єдиних для всіх людей соціально-культурних цінностей;

- соціалізації: включення в систему суспільних відносин, засвоєння норм людського життя.

Більшості ігор притаманні такі головні риси: вільна розвивальна діяльність, яка використовується лише за бажанням дитини; творчий, значною мірою імпровізаційний, дуже активний характер цієї діяльності, емоційна піднесеність, суперництво, змагання, конкуренція, наявність правил, що висвітлюють зміст гри, логічну та часову послідовність її розвитку. На них звертали увагу здавна. Так, всесвітньо відомий нідерландський мислитель Й. Герлінг ще на початку ХХ ст. відмічав такі ознаки гри, як умовний характер, який дозволяє абстрагуватися від реальної дійсності з її монотонністю й утилітаризмом; добровільний характер участі у грі; обмеженість часовими рамками; невизначеність розвитку і результатів грою.

Феномен гри полягає в тому, що, являючи собою по суті, розвагу, вона переростає у навчання, у творчість, лікувальний засіб, модель людських проявів та взаємовідносин. Гра починається не тоді, коли учні отримують завдання, а тоді, коли їм стає цікаво грати. Це означає, що гра викликає приємні емоції і дає роботу дитячому розуму. Останнє твердження обов'язково слід пам'ятати вчителю, створюючи належну емоційну обстановку під час гри, вміло використовуючи різноманітні види емоційного стимулювання.

У наш час головним завданням треба бачити активізацію і інтенсифікацію навчального процесу, ігрова діяльність повинна використовуватися:

- як самостійна технологія для засвоєння теми і навіть розділу навчального предмета;
- як елемент більш широкої технології;
- як урок або його частина (вступ, пояснення, закріплення, вправи, контроль);
- як технологія позакласної роботи.

На відміну від гри взагалі, педагогічна гра має істотну ознаку – чітко сформовану мету навчання. Ігрова робота занять створюється на уроці за допомогою ігрових прийомів та ситуацій, які виступають як засіб пробудження, стимулювання учнів до навчальної діяльності.

# Розділ I

## «МЕДЕЯ» ЕВРІПІДА ЯК НАЙКРАЩИЙ ЗРАЗОК КЛАСИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ

Антична традиція малює Евріпіда любителем тиші і самотності на лоні природи; на о. Саламин біля гроту на березі моря, де драматург проводив час, обмірковуючи свої твори. Вже тоді стародавні вважали Евріпіда «філософом на сцені».

Він бачив складні конфлікти, прагнув дати відповідь на всі питання, які ставило перед ним життя. Кожна із його трагедій 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, легенд про похід аргонавтів, подвиги Геракла і долю його нащадків. Втім відчутна величезна різниця в осмисленні міфу, в оцінці божественного втручання у життя людей, у розумінні сенсу людського 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 Геліуса, згодом – дружина Ясона, від якого мала двох синів. Коли до Колхіди прибули аргонавти, закохана Медея допомогла Ясонові здобути золоте руно за умови, що він із нею одружиться, і втекла разом із ним до Еллади.

За найбільш відомою версією міфа, Еет доручив Ясонові засіяти поле за допомогою чарівних биків Геліуса, що видихали полум'я, а потім засіяти його зубами дракона, які згодом мали перетворитися на озброєних вояків. Медея дала Ясонові мазь, що захищала від полум'яного дихання биків, і навчила кинути камінь у гущу армії вояків, після чого вони, не знаючи, хто кинув камінь, перебили один одного. Після цього Еет звелів Ясонові вбити дракона, що стеріг золоте руно, і 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 пробудила у Медеї кохання та пристрась до Ясона, аби та допомогла йому здобути руно.

За деякими версіями, щоб затримати погоню, вбила (або допомогла Ясонові вбити) свого молодшого брата Аспірта, розрубавши на частини, кинувши його в море (або розкидавши по узбережжю). За іншими – Аспірт 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 божевілья, і напророкувала Евфему, що його нащадки заселять Лівію.

Ясон одружився з Медеєю, коли втікачі переховувалися у володаря феаків Алкіноя, який обцяв колхам віддати чарівницю, якщо вона ще не стала дружиною Ясона. Прибувши до м. Іолк, Медея 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 Ясоном за це вигнали з Іолка. Вони оселилися у Корінфі, там народилися два сини.

Коли Ясон задумав одружитися з дочкою коринфського царя Креонта Главкою (варіант: Креусою), Медея, проклинаючи невдячного чоловіка, вирішила помститися йому. Вона послала суперниці отруєний пеплос (одяння), 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, Медея оселилася в Афінах і стала дружиною Егея, народивши йому сина Меда. Коли в Афіни повернувся Тесей, Медея, боячись, що він, а не Мед 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 Колхиди, де на той час Еет був скинутий із престолу братом Персом. Мед убив Перса і запанував у Колхиді, згодом завоювавши значну частину Азії.

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

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 персонажу. 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 на колісниці, що пов'язує драму з традиційним варіантом міфу, встановленням якогось звичаю або релігійного культу.

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 його драматургії.

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 оскаженому 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. Образ



Медеї знаменує розрив із 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 Клігемнестрі Есхіла, то афінському глядачеві було б легше повірити у послідовність її вчинків, хоча і важче виправдати.

Але материнська любов, якою насичене все ество 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 Медея все ж східна чаклунка, внучка бога сонця Геліуса!), але й у поведінці своєму більш людяна, ніж та ж Клігемнестра. 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.

Коли після прогулянки Вихователь із дітьми повертається у покої, він ненароком розпочинає розмову з Нянею про нове нещастя для Медеї та її дітей.

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

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

Медея, яка заради коханого чоловіка залишила сім'ю, батьківщину, допомогла йому заволідати 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. Її обурюють чоловікові докази про те, 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 роздумах про його нещирість Медея вирішує залишити його без нащадків.

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

До того часу, поки ображена Медея виношує план помсти Ясону, готуючись убити його самого, його наречену і майбутнього тестя, її поведінка цілком узгоджується з традиційним уявленням греків про жіночу «вдачу»: давньогрецька міфологія і трагедія знали достатньо прикладів страшної помсти покинутих дружин своїм невірним чоловікам. Незалежний, неприборканий і до зухвалості відважний характер Медеї нагадує нам Клігемнестру із «Орестеї» 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: Клігемнестра 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 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.

Задум вбити власних дітей вражає Медею не менше, ніж помститися ненависному тепер Ясону, поєднуючи у собі злочин 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.

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, приходиться до висновку, що, на жаль, пристрасть часто бере гору над обов'язком.

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 допомогти здобути притулок в Афінах. А, вирвавши у нього присягу, спокійно починає готувати план помсти. Медея посилає за Ясоном і робить вигляд, що погоджується з його одруженням заради дітей. А для повного примирення просить дозволити їм віднести нареченій шлюбний подарунок – розкішний пеплос і золотий вінець. Але смерті нареченої їй мало, адже Ясон не кохає Главку. А Медеї потрібно помститися йому так, щоб назавжди його зламати, щоб він ніколи не зміг бути щасливим. І тоді їй спадає на думку найжахливіше – вбити дітей, адже Ясон їх любить. Але ж вона мати... У її душі точиться нестерпна, болісна боротьба. Боротьба між двома протилежними почуттями – ненавистю до зрадливого чоловіка і материнською любов'ю. Для матері жахлива лише думка про насильство над дітьми, тому нещасна Медея вже схиляється до

рішення піти з ними у вигнання. Але вагання тривають, знов і знов повертається вона до страшного задуму.

Ці душевні муки, найяскравіший зразок бурі переживань героя у світовій літературі, свідчать про люту боротьбу пристрастей у душі Медеї. Вона не закінчується і тоді, коли жінка врешті ніби приймає остаточне рішення.

У цій глибоко драматичній сцені Евріпід виявив себе майстром розкриття найпотаємніших струн людської душі: напружений конфлікт двох почуттів закінчується для Медеї перемогою пристрасті. І коли прибігає стурбований долею своїх дітей Ясон, хор уже нічим не може його втішити. З палацу виїждить 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 попроситися з ними.

Фінал трагедії дещо несподіваний. Якщо у ній до цього часу діяли виключно земні герої зі своїми земними пристрастями, 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.

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 і помірковано.

Евріпід, який загалом досить вільно ставиться до міфів, у цій трагедії обирає найдраматичніший варіант або, можливо, навіть і вигадує кульмінацію, 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 алтаря богині, але обурені

коринфяни не зважили на святиню і все ж увірвалися у храм і пошматували її.

Не випадково аж до римської епохи у Коринфі зберігалися традиційні жертвоприношення й обряди, якими населення спокутувало злочин своїх предків.

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

## «ГАМЛЕТ» ШЕКСПІРА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ БРИТАНСЬКОЇ РЕНЕСАНСНОЇ ДІЙСНОСТІ

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;

- незбагнено, 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.

Так, зокрема у праці П. Ашера «Перетворення Гамлета» пропонується розглядати драму як науковий трактат з роздумами про чотири види існуючих на той час «картин світу»: геоцентричну Клавдія Птолемея (уособлює король Клавдій у п'єсі, 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 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 драми

«Гамлет», якщо припустити, що найважливішою серед них Шекспіру видається остання.

У цьому випадку стає зрозумілим, чому принц Данський називає привид 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.

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 слід зазначити, 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, тільки білим і тільки п'ятистопним. Але Шекспір побудував строфіку свого роману таким чином, що його знаменитий п'ятистопний ямб чомусь грубо і недоречно перемежується навіть не віршами іншого розміру, а прозою.

Хоча ми розібралися тільки з окремими протиріччями роману, видно, як геніальний 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 вже після видання Другого кварту, 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 його.

Величезний обсяг роботи з удосконалення тексту стосувався в основному віршованої частини; прозові вставки змінам практично не піддавалися. Написана прозою досить об'ємна сцена з могильником практично не змінилася. Напевне, автор із якоїсь причини не вважав їх не неповноцінними, і це свідчить про їх 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 п'єси, услід за А. Барковим використовувати поняття «меніппея» (від «меніппова сатира»). Це – літературний твір особливого роду, що характеризується тим, що автором використовується спосіб подачі розповіді через посередника-оповідача, який виступає у ролі самостійного персонажа. Титульний автор ніби «делегує» йому своє право оповідати і формувати композицію. У найбільш «показових» епізодах, де думка автора залишається нерозгаданою, такий персонаж-оповідач займає позицію, що не співпадає з авторською. Осягнення сенсу таких творів ускладнене тим, що, отримавши можливість перебріхувати 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]

За наявності «вставної п'єси», у межах меніппеї повинен діяти оповідач – особливий персонаж, який, «видаючи» себе за Шекспіра, веде оповідь, включивши у нього вставний твір. Виявлення цього персонажа (який у меніппеї – завжди головний герой) і у визначенні його психологічних домінант, які і є у творах такого класу тим композиційним засобом, який зводить воєдино всі «протиріччя» не складало труднощів. Це – Горацію.



Підтвердженням цього може бути відхилення у композиції «Гамлета». Так, Горацію, 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]

Таким чином, перед нами не що інше, а перенесений у кінець п'єси пролог. Горацію виступає не лише у ролі актора, який оголошує тему наступної вистави, а й оповідачем, і що найважливіше, автором п'єси, яку він пропонує увазі нового короля Данії – Фортінбрасу.

Він, як виявляється, узявши поетично довершену п'єсу, написану Гамлетом з іншою метою (про що йтиметься далі), створює свій текст-колаж, де акценти розставлені на імпульсивності і безумстві автора цього віршового тексту. Там же де не вистачило тексту гамлетівської «Мишоловки» він додає власний текст-зв'язку. Але, і це впливає з прозової вставки, оскільки він не ладен віршувати, то і його фрагмент виглядає недоладним. Сатира тут полягає якраз у невдалій спробі Горацію очорнити Гамлета.

Тобто, вся проза у ньому – це основний текст, 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 Горацію. Однак виникає серйозне питання: незважаючи на те, що невідомим оповідачем текст п'єси використаний не у повному обсязі, все ж видно, що в її фабулі сам «автор» (Гамлет) виглядає не зовсім симпатичною людиною. З використаних оповідачем шматків видно, що він вибирав не тільки ті місця, які затінують справжню роль Горацію в описуваних подіях, але й такі, які можуть кинути тінь на особистість самого Гамлета –

принаймні, що малюють його як не зовсім емоційно врівноважену людину.

Меніппея – завжди пародія, завжди – сатира, спрямована проти оповідача. У даному випадку можна зробити висновок, що у п'єсі її головний герой-оповідач буде оповідь таким чином, щоб обернути сатиру проти Гамлета. Це і є змістом творчого генія Шекспіра, і саме ця анти-гамлетівська інтенція є об'єктом не тільки зображення, але і сатири принца. Тобто, у своїй п'єсі Гамлет описує, як не зовсім порядний «хтось» створює сатиричний твір, спрямований проти нього самого, Гамлета. 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 самої драми Шекспіра. Звідси висновок: об'єктом сатири п'єси Гамлета (тобто, оповідачем меніппеї «Мишоловка») є той самий анонімний оповідач драми Шекспіра, який шляхом використання ножиць і клею так перекручує зміст твору Гамлета, що навіть нісенітниця не викликає у читача підозру. Тобто, створенням свого брехливого колажу оповідач драми Шекспіра повторює те, що було передбачене Гамлетом у створеній ним «Мишоловці».

На даному етапі вже можна з упевненістю визначити особу того, хто став об'єктом сатири Гамлета, і хто згодом обернув цю сатиру проти самого автора.

Шекспірівська (гамлетівська) композиція «Мишоловки». Використовуючи особливий метод композиції, Гамлет сатирично показав Горацію як свого прихованого суперника. З цією метою він наділив Горацію функціями оповідача; іншими словами, мов би передоручив Горацію свої авторські функції. Відповідно до художнього задуму Гамлета, Горацію-оповідач у свою чергу зобразив самого Гамлета у сатиричній манері. Втім Гамлет включив у текст «Мишоловки» натяки на істинні

(негативні) риси Горацію і Офелії. Наприклад, хоча Горацію як «автор» намагається приховати характер своїх відносин з королем, Гамлетом і Офелією, за уважного читання правда розкривається все одно. Стає очевидним, що, будучи дуже близьким до короля, Горацію займає високе становище при дворі. Крім цього, Гамлет включив у «Мишоловку» натяк на вагітність Офелії.

Складна композиція «Мишоловки» у виконанні Гамлета точно повторює композицію усього твору Шекспіра «Гамлет». Таким чином, Шекспір асоціює себе самого зі своїм героєм.

Спільне є і в тому, що не тільки в «Гамлеті» Шекспіра показана постановка «Мишоловки» в Ельсінорі, але і ця ж постановка показана у її ж фабулі. Основна відмінність полягає в тому, що у фабулі «Мишоловки» Гамлета спектакль переривається, у той час як в «Гамлеті» Шекспіра вона триває, і ми бачимо перед собою повний текст того, що «було створено» принцом Гамлетом.

До початку постановки Гамлет, Офелія, Полоній, король і Гертруда показані як «реальні» глядачі, оскільки їхні репліки подані прозою. Починаючи з німої сцени і прологу, ми знову читаємо текст внутрішньої драми, зрідка перемежується прозовими вставками, у яких описуються «істинні» події за межами сцени.

Якщо не сприймати «Гамлета» як меніппею, то ми стикаємося з безліччю недоладностей, недоказаного і непрактичного для передачі, здавалося б простої, авторської позиції – теми помсти.

Якщо ж зважити на теорію А. Баркова стосовно того, що у «Гамлеті» все таки містяться коментарі «справжнього автора», то виявляється ці елементи досі інтерпретуються хибно або взагалі ігноруються, що не дає можливості досягнути авторський задум у його повноті і довершеності.

Коли ми говоримо про «Гамлета», визнаємо, що мова йде про твір зовсім іншого класу, який неможливо віднести ні до епосу, ні до лірики, ні тим більше до драми (у «драмі» зовнішній

оповідач відсутній, у тексті залишається лише пряма мова персонажів).

Якщо ми будемо використовувати поняття меніпсеї, перед нами «розкриється» зміст дій, психологічних особливостей, упередженої позиції прихованого оповідача, який через особистісні характеристики піддає серйозній деформації сюжет твору.

В аналізі твору, таким чином, найбільш важливим є те, що «відновлення істини» з урахуванням упередженої позиції оповідача не є завершальним етапом осягнення смислу твору, а черговим композиційним етапом; шляхом зіставлення істини з тим, як вона зображена оповідачем, формується об'ємний образ оповідача як головного героя меніпсеї.

Це різко ускладнює внутрішню структуру твору, призводить до появи на загальному текстовому матеріалі декількох автономних фабул і сюжетів твору, що спроектовані з різних позицій (точок зору).

З точки зору семіотики, через те, що формування завершальної естетичної форми такого твору відбувається на більш високому композиційному рівні, а також того, що у цьому процесі беруть участь не первинні образи, а укрупнені знаки – образи всього твору, інформаційна ємність такої системи набагато перевершує ємність «традиційно побудованих» творів (за однакового обсягу текстового матеріалу).

З точки зору естетики, у порівнянні з сатиричними творами, де повчальне вимушено займає місце у сюжеті, різко знижуючи художню цінність, структура меніпсеї дозволяє усунути цей недолік за рахунок виведення повчального за межі первинного сюжету, на найвищий рівень композиції (у завершальну естетичну форму – метасюжет).

Утім, для осягнення на читацькому рівні сатиричного задуму автору, який вдається до використання таких складних структур, найпростіше просто підказати читачеві, що суперечності і нестыковки у меніпсеї пояснюються психологічними характеристиками оповідача, у якого (як

сатиричного персонажа) завжди є серйозні мотиви для того, щоб спотворити зміст описуваних подій.

Зрозуміло, що коли ці елементи виявлені, то виявляється, що образ такого персонажа (а разом з ним і весь твір) знаходить колосальну глибину. «Гамлет» спочатку розкривається як сатира, спрямована проти самого принца Датського, проте поглиблений аналіз показує, що це сам Гамлет пише «вставну новелу» з позиції об'єкта своєї сатири, який прагне показати його, Гамлета, з негативного боку.

До цього часу вважалося, що основне у творі – проблема духовного осмислення вчинку, яка розкривається через аналіз теми помсти у трагедії. Такий підхід був зручним, оскільки дозволяв розглянути практично всю проблематику трагедії під цим кутом зору.

Гамлет не хотів діяти відповідно до усталеного порядку речей, якому тут же у цій трагедії так впевнено і пристрасно підкорилися інші месники Пірр, Фортінбрас, Лаерт. Гамлет відкидав навіть думку бути сліпим знаряддям звичаю, традиції, віри, він прагнув бути господарем своїх вчинків, брати на себе повноту відповідальності за них.

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 зображується як нова людина – гуманіст, що повному розуміє сенс вчинку і цінність життя.

Таким чином, вочевидь три види кривавої помсти у драмі та окремі дискусійні питання щодо сюжету.

Прямолінійний і рішучий Лаерт, заплативши власним життям (можливо як покарання за змову), надзвичайно традиційно й активно боронив сімейну честь і сміливо мстився. 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 (убивство Горвенділом Фортінбраса-старшого). Виникає запитання: для чого Шекспіру потрібні у сюжеті ці два норвежці?

Ще менш зрозумілим видається поведінка Гамлета і його стосунки з Горацієм, які як найкращі друзі, мали б прийти з Віттенберга на похорон короля (деталі у трагедії відсутні, так сам як і опис стосунків батька з сином, почилого 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 у жалобі просто не може не проявити почуттів до батька, проте цього не відбувається – навіть тоді, коли могильник розповідає про героїчний поєдинок короля Гамлета з Фортінбрасом.

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, блязня 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 (Горацію).

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 неадаптивності.

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.

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 душі натяку на день народження Гамлета і супутніх йому подій, про що буде сказано нижче.

Таким чином, у «Гамлеті» ми спостерігаємо принцип відзеркалення 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.

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.

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» лігатиме. 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».

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 звів 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]

Видається справедливою думка М. 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.

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.

Сюжет «Мишоловки» Гамлета. Узявши за основу відомий середньовічний сюжет (легенда про Амледа записана Саксоном Граматиком і «приручена» до британської дійсності, найбільш ймовірно, Томасом Кідом), Шекспір надає «Гамлету» багатоплощинне звучання. Так виглядає традиційна версія аналізу цього твору у шкільній та університетській практиці.

На передньому плані драми читач зустрічається з принцом Гамлетом, високоерудованим студентом Віттенберзького університету, який, повернувшись до рідного замку Ельсінор, знаходиться в 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 побратися з Клавдієм, чим узаконить братовбивцю на троні.

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

Гамлет 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 називає «Пацюком»), божевілля і смерті Офелії, страти у Британії Розенкранца і Гільденстера, викрадення піратами і повернення в Ельсінор Гамлета.

Син Полонія Лаерт, попередньо вступивши у змову з Клавдієм і Озріком, вдається до кровної помсти, викликаючи на дуель Гамлета. 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 правдиво переказує усе, що трапилося з норвезьким принцом Фортінбрасом, який повертається з Польщі зі своїм військом після війни за невелику суперечливу територію.

Фортінбрас задарма отримує відвойовані 30 років до цього Гамлетом-старшим (Горвенділом) у Фортінбраса-старшого землі і маєтки.

**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 романі. 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 вігчима. А якщо його тато сам створив цей жахливий прецедент?

Отже, король Гамлет завоював престол, убивши свого брата. Тепер, веде далі А. Барков, час 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) 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 вухо. В одній з фабул «хороший» король Гамлет стає жертвою свого брата, а в іншій відбувається все навпаки – він сам вбиває свого брата. Яка з цих подій мало 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 у творі 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 Горацію) 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 омити, 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-невростеніка.

Переважає більшість вважає, що головною проблемою в «Гамлеті» є те, що головний герой думав не розумом, а серцем. Йому на долю випало багато нещастя, 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 програє Горацію не тільки цей епізод, але і всю гру. Горацію помігив 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 Офелією 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 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 Горацію. 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 Горацію як «істинного» товариша принца сформувалося на підставі свідчення самого Гамлета («стик» прозового і віршового тексту трагедії):

«Горацію. 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 Горацію 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 Горацію є згадка про «дудку» (епізод з флейтою) і Фортуну.

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

«Спинилось чесне серце. Спи, мій принце!

Хай сонми янголів твій сон колинуть.» [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 випливає висновок, що в «реальному» житті Гамлет не гине; остання сцена у прозі – ми бачимо принца «живим»:

«Гамлет. Нізащо. 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 померати? 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 Горацію (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 перемиг її чоловіка Гамлет, успадкувала від чоловіка-короля трон із усіма правами на правління Данією. Таким чином, одружившись на Гертруді, Гамлет став консортом у правлячій 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 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-Горацію – оповідач «Гамлета» Вільяма Шекспіра. У фабулу «Мишоловки» Гамлет включив натяки на те, що Горацію втопив завагітнілу Офелію. На відміну від інших глядачів Гамлет-Горацію зрозумів прихований сатиричний підтекст «Мишоловки». Оскільки після цієї сцени прозові вставки украй мізерні, створюється враження, що, як і доля інших персонажів «Гамлета», подальші дії Горацію 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 кварто «Гамлета» видання 1603 р. вказано семирічний період). Таким чином, Гамлет живий, хоча живе якимось дивним чином...

Оповідач роману Шекспіра (Гамлет-Горацію-Клавдія) komponує свою розповідь так, щоб створити у читача враження, що принц данський мертвий. Горацію 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 жорсткій цензурі з боку особи, яку читаюча публіка сприймає як єдиного справжнього друга Гамлета. Тобто двоюрідного і



одночасно зведеного брата Гамлета – Горацію, 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 Горацію – оповідач роману Шекспіра «Гамлет».

Щоб приховати правду, Горацію 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 Горацію 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 Горацію. 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 безглуздим, 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».

Горацію 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 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 гніять 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 напрута, 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».

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, наслідує тексти сатир Ювенала, наділяє Гамлета комплексом Едіпа і шизофренією?

- У чому і чому Гамлет далекий від античного ідеалу?

# КРИЗА ПРОСВІТНИЦЬКИХ ІДЕЙ У БАЛАДІ Й.-В. ГЕТЕ «ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ»

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

## План лекційного заняття

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

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

3. Конфлікт барокового та просвітницького світовідчуття у баладі.

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

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

Робота з епіграфом.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Німецька балада, що представлена авторами Й.-В. Гете, Ф. Шиллером та ін., характеризується похмурою тональністю, ознаками сентименталізму. Пізніше вона знайшла розвиток у творчості німецьких романтиків Г. Гейне, Л. Уланда, Е. Гофмана та ін.

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

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

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

- Який настрій у вас викликала ця балада?
- Чи очікували ви такої розв'язки?
- Опишіть емоції, які виникли після прочитання балади.
- Що, на вашу думку, лежить в основі дискомфорту, спричиненого баладою?
- Чи відчували ви співпереживання батьку, сину?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- туман – символ блукання і невизначеності шляху;

- верба – символ печалі, туги, трагічної долі;

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

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

Проблематика твору:

- проблема життя і смерті;
- проблема безсилля перед невиліковною хворобою (лихоманкою, галюцинаціями);
- проблема конфліктності співіснування двох світів (реального і міфічного).

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

Композиція балади:

- не ускладненість форми, простота поетичного твору;
- емоційно зростаюча циклічність;
- розкриття сюжету, образів у діалозі;
- слова автора з'являються, коли зникає діалог (після смерті сина);
- звуконаслідування спішної їзди на конях, галоп;
- повтори:

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

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

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

відповідав просвіницьким, романтичним, бароковим і сентиментальним принципам.

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

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

У баладі тісно переплітаються реальний та ірреальний свіги. Це переплетення відображає два погляди на один і той же предмет чи явище: цар – туман, заманювання вільшаного короля – колихання гілля, дочки лісового царя – верби.

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

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

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

Породжений зрілою, здоровою, раціоналістичною уявою світогляд не сприймає всерйоз марення і галюцинації дитини. Однак син настільки чітко пояснює вчинки міфічних істот, що батько навіть попри бажання зарадити болю дитини не сприймає їх всерйоз. У цьому конфлікті реального і міфічного по-різні

боки стикаються у боротьбі переконання дитина і дорослий. Передбачуваним є те, що дорослий перемагає на правах сильнішого, досвідченішого, авторитетнішого. Втім якою ціною йому дістається ця перемога?

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

Образи головних героїв є символічними.

1. Образ батька – збірна характеристика особистості новоевропейського громадянина. Батько у баладі – «проста» людина епохи Просвітництва. З його реплік читач може зрозуміти, що це стримана людина, люблячий батько, сформована особистість.

В образі батька закладені такі раціоналістичні риси характеру:

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

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

Нам не відомо нічого про хлопчика, що страждає від невиліковної хвороби, але ми знаємо, що він одчайдушно бореться за життя. Дитина намагається віднайти відповідь у своєму серці, кому можна довіряти, а кому ні. Він починає

розуміти, що неприховані лестоці і погрози, це не найстрашніший вибір, який йому доведеться зробити.

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

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

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

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

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

метафоричне навантаження – розкривається в образі фатуму, сліпого провидіння і т.д.

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

Український перекладач М. Рильський вбачає символізм у образах вільхи та верби. Тому і в назві, і в баладі він називає лісового духа Вільшаним королем. Російські перекладачі, серед яких В. Жуковський та А. Фет, іменують його «Лесным царем», надаючи баладі не стільки фольклорне, скільки античне трактування.

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

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

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

І справді, Вільшаний король Гете багато в чому нагадує образ античного бога Пана. Насамперед, і Пан, і Вільшаний король опікуються лісом, живуть у лоні природи, є

малопримітними, але небезпечними істотами. По-друге, автор не надає Вільшаному королю ніяких характеристик, крім корони і хвоста («Den Erlenkönig mit Krön und Schweif» — «він у короні, хвостатий пан» (у перекладі М. Рильського)).

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

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

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

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

Експеримент полягає у перетвореннях психіки людини після прочитання балади. Це — загадка, яка породжує більше загадок, ніж дає відгадок. Балада — це провокація великого просвітника, щоб визначити, наскільки людина наблизилася до відповіді на питання призначення свого свідомого існування. Критичні умови, у яких перебувають батько і син, розкривають безліч вад суспільства, які не вирішені й на сьогоднішній день.



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

Стильові особливості балади:

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

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

- тропів:

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

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

в) персоніфікація («верби сивіють»);

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

а) вранішній туман – король вільшаний;

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

в) верби сивіють у далині – вільшані королівни;

г) загострення хвороби – обійми короля.

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

Версифікаційний розбір балади не є показовим для учня чи студента, тому вважаємо не доцільним його проводити. Слід

вказати, що балада має форму чотирирядкового вірша з парним (паралельним) римуванням, що у перекладі М. Рильського, що в оригіналі.

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

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

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

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

Запитання для закріплення навчального матеріалу:

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

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

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

- Риси яких літературних напрямів можна знайти у баладі?

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

### Запитання та завдання

1. Які ознаки баладного жанру у «Вільшаному королі» ви помітили?
2. У чому, на вашу думку, зв'язок твору Гете з фольклорною баладою?
3. Як поєднується у творі фантастичне та реальне?
4. Визначте роль природи у баладі; які художні засоби використовує автор?

## ПОЕМА «ФАУСТ» – ЯК НАЙВИЩЕ ДОСЯГНЕННЯ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДУМКИ

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

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

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

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

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

Повідомлення учнів про життєвий і творчий шлях Гете.

Автобіографічний мотив у поемі. Дискусія точиться навколо таких питань:

- Переосмислення значення життєвих сил творця автором.

- Дуалізм світу.

- Боротьба класицистичних і просвітницьких ідей у душі письменника.

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

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

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

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

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

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

Але перш, ніж Гете завершив її, пройшло немало часу. Він знову звернувся до роботи на вимогу Ф. Шиллера. Це сталося уже в 1797 р. Перша частина «Фауста» була закінчена у 1806 р.,

але з'явилася друком лише 1808 р. у восьмому томі зібрання творів.

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

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

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

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

Любов для автора – це всеохоплююче почуття. Об'єкт кохання – незмірно чисте у своїй безгрішності створіння – Гретхен. Містичне дійство, перетворення героїв, творення вічного – і ось результат: переоцінка традиційних світських і релігійних, етичних та естетичних цінностей. Кохання ототожнюється з життям, а останнє отримує від автора вічність.

Джерело сюжету. Йоганн Фауст – історична особистість. Він жив у першій половині XVI ст. Про нього ходили легенди як про астролога, який займався чорною магією. Усні перекази про

нього були зібрані невідомим автором і випущені у світ книговидавцем Йоганном Шнісом у 1587 р. під назвою «Історія доктора Йоганна Фауста, відомого чаклуна і чорнокнижника». Наступні численні перевидання доповнили цю легенду новими деталями. Одне з найкращих джерел – книга Георга Рудольфа Відмана «Правдива історія про доктора Йоганна Фауста» (1599). Ще до виходу його повісті історія чорнокнижника стала відома в Англії, де попередник Шекспіра Крістофер Марло (1564-1593) написав на основі цього сюжету трагедію.

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

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

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

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

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

«За круглим столом»: в аудиторії викладач формує дві групи: експерти і журналісти. Завдання експертів – дати

відповіді на запитання журналістів. Для останніх – завдяки влучним запитанням допомогти експертам розкрити жанрову неоднорідність твору.

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

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

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

«Присвяту» до «Фауста» складено 24 червня 1797 р. Написана октавами, поширеними в італійській літературі і вперше перенесеними Гете у німецьку поезію. Написанням «Присвяти» відзначилася знаменна подія – повернення митця до роботи над трагедією (над закінченням першої її частини і начерків, які згодом увійшли до другої частини).

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

Запитання для дискусії:

- З якою метою Гете вводить до драми «Пролог у театрі»?
- Чи має місце у подальшому розробка ідей, запропонованих у цій частині трагедії?



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

- Чи визначається автором найавторитетніша думка? Обґрунтуйте відповідь.

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

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

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

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

Мефістофель здивований: у пекельних пошуках доктора він бачить більшу запоруку його смерті. Перекоаний у правильності своєї гри чорт заявляє Вседержителю, що береться спокусити цього «дивака». Бог приймає виклик Мефістофеля. Він впевнений не лише у тому, що цей чоловік «чуттям, за власним бажанням вирветься з пуг», але й у тому, що Мефістофель своїми витівками лише допоможе настирливому правдошукачу досягнути вищої істини.

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

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

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

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

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

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

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

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

«Фауст» – глибоко національна німецька драма. Національний вже сам духовний конфлікт її героя, який повстає в ім'я свободи дій і думки. Такі були прагнення не лише людей

впродовж XVI ст., ті ж думки переповнювали поетів «Бурі і натиску», у когорті яких Гете виступав на літературній ниві.

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

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

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

У цю мить трагічного невдоволення собою до нього з'являється Мефістофель в образі пуделя. Невтомний доктор працює над перекладом євангельського вірша «Спочатку було Слово». Перекладаючи його як «Спочатку була справа» – Фауст підкреслює власну тверду рішучість діяти. Більше того, він уже неявно передчуває свій особливий шлях дієвого пізнання. І це дає сатані можливість думати, що він заволодіє душею Фауста. Але це видається нелегкою справою.

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

Чорт приймає умови чоловіка, не допускаючи навіть думки, що на нього покладена якась позитивна місія, що він і справді «частина сили, що всупереч його волі творить добро». Більше

того, він вірить не лише у свою перемогу над самотнім правдошукачем, але й у перемогу брехні над правдою, мороку над світлом.

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

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

Чоловік не бажає порушити її душевний спокій. Але його потяг до неї пересилює голос розуму і совісті: він стає звабником. У його почуттях до Маргарити тепер мало високого, чистого кохання. Всю глибину падіння Фауста ми бачимо у сцені, де він вбиває брата Маргарити, а потім втікає від правосуддя на Брокен, місце зібрань відьом та іншої нечисті.

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

Мефістофелю не вдалося відволікти Фауста диявольськими спокусами від почуттів до Гретхен. Він поспішає до неї на допомогу. Чоловік – свідок останньої ночі Гретхен перед стратою. Тепер він здатний всім пожертвувати для неї, можливо, і найвищими своїми прагненнями, але вона причинна. Вона не дає врятувати себе із в'язниці. Гете не позбавляє Маргариту можливості вибору: лишитися і прийняти кару чи жити з усвідомленням власного гріха. Чути шалене марення коханої

жінки і не мати сили допомогти їй – цей жах знищує все низьке і негідне у почуттях Фауста. Мефістофелью не вдалося зробити з Фауста безтурботного обивателя і тим відволікти його від пошуків високих ідеалів. Мефістофель повинен взятися до нових інтриг. Голос вище: «Врятована!» – не лише моральне виправдання Маргарити, але і провісник оптимістичної розв'язки трагедії.

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

Ця частина починається зі зцілення героя. Благодійні ельфи знищують із пам'яті Фауста спогади про той удар, який йому довелося пережити. Фауст не розчавлений, а перетворений стражданням: провина перед Маргаритою та її загибель залишаються на ньому. Але немає такої провини, яка б перегородила прагнення людини до правди.

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

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

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

нагороду клопоть землі, на якому думає господарювати по-своєму.

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

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

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

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

«Немає такого минулого за яким не варто було б сумувати. Існує лише вічно нове, яке утворилося з пагонів минулого.

Гідний смуток за іншим повинний бути продуктивним, повинен прагнути до кращого майбутнього», – писав Гете.

22 липня 1931 р. Гете закінчив свій шедевр, початий ще у 1771 р. Трагедія супроводжувала його протягом всього життя. «Утворюючись, як хмара» за висловом Гете, змінювався і задум поеми, його ідея, – як у роки коли він до нього не торкався, ніколи одначе, не забуваючи що він – творець «Фауста».

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

### Запитання і завдання

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

Образ Маргарити історія жінки, що кохає і страждає через свою тендітність – душевну і фізичну. Історія її недового щастя і безвинної загибелі у першій частині трагедії є як би емоційним її осередком, у той же час цей образ дуже важливий для розуміння трагедії в цілому.

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

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

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

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

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

Події невідворотно рухаються до трагічної розв'язки: самотня жінка опиняється у в'язниці, на неї чекає страта за вбивство своєї позашлюбної дитини. Глибоко драматична сцена побачення Маргарити і Фауста у в'язниці. Чоловік відчуває болісне каяття, прийшовши з зв'язкою ключів, щоб звільнити і



відвезти її, адже їх уже чекають чарівні коні. Але жінка майже втратила глузд від горя, вона насилу впізнає Фауста.

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

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

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

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

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

Отже, історія з Маргаритою у трагедії «Фауст» – це сповідь юнацтва. Все своє життя Гете вважав, що «вінцем природи є любов. Тільки через любов наближаються до неї».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Але це ж можна сказати і про Фауста, у холодному погляді якого Маргарита побачила приреченість кохання. Це кохання

земне. Але чоловік спромігся на кохання містичне: поринаючи за межі простору і часу, вихоплює з-поміж античних героїв образи Паріса і прекрасної Гелени, яка виявилась для Фауста недосяжною, як сама краса.

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

І навіть поява Евфоріана – сина Фауста і Гелени – стає феєричним видінням, схожим на сон. А справжнє кохання, яке уособлювала Маргарита, здатне на прощення. І в уже іншому світі вона лине назустріч Фаустові так, як колись, – знов щаслива.

## 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 довкола себе охоче створював) і безмежну гордість, яка багато у чому визначала його поведінку.

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

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

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

Завдання для активної групи:

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

Завдання для решти студентів (слухачів):

- занотовувати основні пункти дискусії діючої групи;
- підготувати характеристику дискутуючих студентів;
- проаналізувати кінцевий продукт дискусії;

- представити його для решти аудиторії.

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

Вже дорослий Джордж Байрон був якнайтісніше зв'язаний із зведеною сестрою, він дуже любив її, вона стала йому найближчою людиною. Мати Байрона Катерина Гордон походила з шотландської знаті. Вона була жінкою примхливої вдачі, з перепадами настрою, глибоко нещасливою через свій невдалий шлюб. Вона 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 найушлавленішому з них Ньюстедському абатстві. Хлопцю у цей час виповнилося десять. Він дуже любив свій новий замок, охоче блукав його мальовничими околицями.

Пізніше він присвятив Ньюстедському абатству чудові вірші, елегії «Прощання з Ньюстедським абатством» та «Елегія на Ньюстедське абатство». У них він згадував славу і похмуру

давню історію своїх предків, сумував через занепад колись пишного замку і висловлював впевненість, що теперішньому власнику вдасться відновити родову честь.

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

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

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

У 1809-1811 рр. письменник здійснив велику подорож, побувавши у Португалії, Іспанії, Албанії, Греції і Туреччині. Враження від цієї подорожі лягли в основу «Паломництва Чайльд Гарольда». Дві перші пісні поеми (1812 р.) мали грандіозний успіх. Це було нове слово в англійській поезії, по-справжньому романтичний твір із новим романтичним героєм,

якого національна література ще не знала. Байрон із почуттям гордості й радості записав у щоденнику: «Одного прегарного ранку я прокинувся і побачив себе знаменитим».

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

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

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

Байрон розчарувався у парламентській діяльності і назавжди від неї відмовився. Хоча те, про що він говорив у палаті, знайшло подальший відгомін у його художніх творах, зокрема в «Оді до авторів білля проти машино борців», написаній по гарячим слідам промови у палаті лордів і надрукованій анонімно в газеті «Морнінг кронікл» 2 березня 1812 р., а також у «Пісні



для луддитів» (1816) і великих політичних та сатиричних поемах таких, як «Видіння суду» (1822), «Ірландська аватара» (1821), «Бронзовий вік» (1822).

Названі поеми переконливо свідчать про сталість політичних поглядів Байрона, його постійний живий інтерес до актуальних для Англії й інших європейських країн проблем соціально-політичного життя, непримиренно критичне ставлення до властей, до будь-якого поневолення, до тиранів і тиранії. Думки, які обстоював двадцятичотирирічний парламентський промовець, зберегли для нього своє значення і тоді, коли він через десять років створював свої великі зрілі сатиричні поеми, працював над романом у віршах «Дон Жуан».

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

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

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

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

По-справжньому романтичним твором були не ранні ліричні вірші поета, а вже перші пісні «Паломництва Чайльда Гарольда». Над поемою Байрон працював кілька років. Він розпочав її ще під час подорожі під враженням побаченого в Іспанії та Греції. Завершивши перші дві пісні в Англії і видавши їх у 1812 р., автор не полишав, працюючи і над іншими творами, виконання свого великого задуму. У Швейцарії у 1816 р. він написав третю пісню, в Італії у 1817 р. – четверту. Вони були видані відповідно у 1817 і 1818 рр.

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

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

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

Розчарований юний Чайльд Гарольд, який попри всю свою молодість, вже пізнав життя з його пристрастями, грішним коханням і зрадами, зневірений і пересичений, імпував молодим інтелектуалам початку століття, які відчували схожі почуття і бачили у ньому своє художнє відображення.

Романтичне світосприйняття стояло на порядку денному, Байрон знайшов для нього адекватне втілення.

Інтерес для англійських і зарубіжних читачів складав не лише головний герой, його почуття і думки, висловлені з величезною ліричною силою, а й картини життя тих країв, у яких побував молодий мандрівник. Він не учасник подій, що відбуваються у спустошеній наполеонівським 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 в'тчизни.

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. Втомившись від змалювання битви під Ватерлоо і падіння Наполеона, від думок про швидкоплинність слави, Байрон натхненно споглядає Рейн.

З берегів величної ріки його думка піднімається до вічних снігів альпійських вершин. Природа для нього – неминуще диво.

Високі почуття, породжені її красою, тепер завжди протистоятимуть у свідомості митця жорстокості байдужого людського світу.

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 ставить 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?

## ПОЕТИЧНА ОПОЗИЦІЯ «СВОЄ-ЧУЖЕ» У ПОЕМІ ШЕВЧЕНКА «КАТЕРИНА»

Творчість Т. Шевченка – особливе явище у світовій літературі. Його літературна спадщина насичена романтичними впливами, деякою мірою наслідує відомі літературні зразки. Поет вливає у свою поезію нові враження із власного життя, розробляє оригінальну художню систему світобачення.

Тематика поезій, розроблених митцем, – різноманітна, але водночас чітко сформована навколо націєтворчих передбачень, стимулів, спонукань і настанов.

Наскрізною у поезії кобзаря стає опозиція „своє-чуже”.

Політична та соціальна залежність українського народу від Московської держави за часів Т. Шевченка набула національної, культурної і мовної трагедії. З огляду на це пріоритетним у поетичному пошуку кобзаря виступає тема боротьби проти соціального і національного рабства.

Дослідник С. Смаль-Стоцький зазначає, що „він (Шевченко – А.Г.) відкидає всяке спільне „отечество”, знає тільки неньку Україну, яку так щиро любить, що за неї готов і душу свою віддати. Він визнає тільки повну державно-політичну самостійність України”. [3, с. 29]

Серед літературної спадщини українського генія особливим зразком втілення поетичної опозиції „своє-чуже”, на наш погляд, є поема Т. Шевченка „Катерина”.

У Шевченківському словнику зазначено: „Катерина” – реалістична соціально-побутова поема з елементами романтичної поетики про долю простої селянської дівчини, яку збездестив і покинув офіцер-дворянин... Катерина – перший твір, у якому поет звернувся до теми жінки-покритки і ширше – жінки-матері”. [5, с. 284]

У цьому літературному творі поет розпочинає свої художні пошуки і осмислення образу жінки-покритки, яка символізує зганьблену, скорботну Тарасову Батьківщину. Ця тема звучить і

в дальшій його поетичній творчості, зокрема в поемах „Слепая”, „Наймичка”, „Відьма”, „Марина” тощо. У „Катерині” автор не лише зображує події, але дає місце широкому вислову своїх почувань та думок. [4, с. 411]

Велична постать Катерини – наскрізь романтична. Вона втілює образ стоїчної української жінки і матері, люблячої і ніжної. Її особиста трагедія у процесі розгортання сюжету набуває національного масштабу.

Образ Катерини вибудовується завдяки окремим, майстерно накладеним штрихам. Розгортаючи сюжет поеми, Шевченко бере за основу два принципи: життєствердність і возвеличення почуттів людини, адже вони є найвищою цінністю. Здається, що всі українці вважають їх „своїми” і свято дотримуються. Втім лише Катерина здатна відмести інші, дрібніші чесноти, тому, на нашу думку, автор виправдовує її антиморальні вчинки.

У юності її романтична душа не послухалася материнської настанови і громадської думки.

Втім вона стійко витримує статус покритки („Незчулася, та й байдуже, Що коса покрита...”), хворобливий стан („Занудило коло серця, Заколело в боку. Нездужає Катерина, Ледве-ледве дише...”), поголос у селі („А жіночки лихо дзвонять, Матері глузують. Що москалі вертаються Та в неї ночують”), самотність („Якби милий чорнобривий, умів би спинити... Так далеко чорнобривий, не чує не бачить, Як вороги сміються їй, Як Катруся плаче”).

Здається, що все здатна витримати молода Катерина, але це не так. За короткий час вона зрозуміла, що порушила традиційний спосіб життя, який століттями формувався у селі. Жінка почуває себе виродженою, розпущеною, зганьбленою.

Втім, обминаючи формалізовану й осудливу характеристику грішниці, Шевченко надає Катерині переконливо типовий для української селянки вигляд.

Проїшов деякий час і Катерина зазнала осуду і нерозуміння від односельчан і найближчих їй людей – її батьків. Батьки, в найважливіший для цієї жінки момент, вигнали її з дому. Вони



відреклися від своєї доньки й онука. У цих перипетіях вистраждано її гріх і прощено на небі. Її сльози – чисті як роса.

Пережити невтішне горе (розлука з рідним домом, батьками, Батьківщиною) їй допомагає дитина.

У цьому епізоді поеми Катерина наділена ще декількома характерними для українок ознаками: вона струнка як тополя, чутка до образ, слухняна і покірлива перед батьками, зворушливо ніжна і любляча мати.

Усе її єство просочене українською звичаєвістю, порядком. Її душа і тіло переконливо свідчить про чесноти і моральність, про неї – як про цілий народ.

Шевченко, що показує декілька епізодів життя Катерини, освячує цей особливий жіночий образ в українській свідомості завдяки високим цінностям. Втім своїм святим словом він розкриває не лише глибину гріха, який необачливо впустила у своє серце жінка, а й широту свого гуманістичного заклик.

Велике серце Катерини, що покохало чужинця, здатне показати неймовірну палітру відчуттів – від сором'язливої та ніжної пісні, коли вона чекає милого в саду до бунтарського самоспалення у вирі найсуперечливіших почуттів, домінантою серед яких є реалізація себе у простому людському щасті і коханні.

Моральна чистота та почуття любові головної героїні виплавляє в її душі чисте золото цінностей і переконань, коли вона зустрічає Івана у Московщині.

На нашу думку, це не просто примовка, з якою зустрічає жінка свого коханого у простій життєвій ситуації. Масштаб пережитого сорому, суму і страждання та водночас здійснення найзаповітнішої мрії, побачити свого милого, дозволяє їй запалати у самореалізації на всіх рівнях людського буття: від констатації факту здійснення найпотаємнішого бажання до самоствердження себе як жінки, матері, власних моральних установок, перемоги над невблаганним фатумом, що віддаляв її від цього моменту усе життя (українська традиція, „слава недобра”, батьківська заборона, похід москаля на південь,

нестатки у житті матері-одиначки, приниження серед „своїх” і „чужих”).

У цьому епізоді Шевченко надає образу Катерини біблійного розмаху. Душа жінки перетворюється на очак: вона палає від почуття щастя і самоствердження як старозавітна Неопалима купина, що горіла і не згорала, коли вмішувала в собі посланця Бога. Головна героїня відмітає всі неймовірні життєві страждання і нестатки, що супроводжують її, пробає заповіданий чоловіком сором і самотність. Усе це, у порівнянні з чистим і щирим коханням головної героїні, наскільки мізерне, що Іван не може витримати її присутності.

Жінка намагається затримати його коня і раз-по-раз пестливо звертається до свого коханого: „мій голубе”, „серце”, „мій батечку”, „мій братику”. Втім його серце залишилося байдужим і холодним. Ватажок москалів вимагає прогнати „безумную”. Нічого не поворухнулося в душі від її палких слів.

У цьому палкому монолозі раптом відбувається зміна – Катерина, що бачить розгубленість і страх Івана, зрікається власного щастя і кохання.

Видається слухним обговорити зі студентами такі запитання:

- Чи, на Вашу думку, прощає Бог гріхи такого роду?

- Чи може Катерина простити собі зречення свого почуття, щастя, долі?

Напевне це вже той гріх, який не отримав прощення від Бога і самої героїні. Він був направлений проти неї самої. Він став фактом зречення Катериною свого кохання, заперечення любовної пристрасті і жіночого ества. Але такий хід був вимушеною мірою матері, що вбачає у дитині свою кровинку і найдорожчий скарб. Конфлікт, що визрів, тут же почав проростати колючкою у душі жінки і в майбутньому призвів до самогубства.

У звертанні до москаля Катерина раптом рішуче пориває з думками про жіноче щастя, материнські клопоти та утіхи. Тепер її основна місія – влаштувати забезпечене життя дитині.

У той момент, коли „несповита, заплакана” Катерина несе дитину з хати і не бачить Івана, її серце наповнюється жадливим почуттям відризи до цього світу і себе безталанної.

Для широї українки, якою постає перед читачем Катерина, є незбагненим сам факт незацікавленості і втечі батька, його зневаги до її безкорисливого заклику виховати свого сина. Знесилена і беззахисна жінка розуміє, що її життєві принципи, моральність є недосяжними і незрозумілими для оточуючих. Глибоко утилітарні плани та нікчемні порочні умонастрої виношують і її односельчани, і москалі.

Тримаючи у руках своє „майбутнє” (дитину), вона пропонує сина москалям. Втім вони байдуже відмовляються. Катерина, благословивши „на життя” сина, символічно „на шлях положила”. У цьому епізоді видно, що Катерина не вірить у швидкі зміни становища української жінки. Її зречення власного життя (самогубство) та статусу матері пов’язане насамперед з романтичними почуттями самого автора. Це – його розпач, імпульсивність, що передається Катерині. Вчинки головної героїні не були до кінця продуманими, вивіренними, вони – імпульсивні.

Катерина протягом поеми набуває дедалі прикметніших рис байронічного героя: вона стрімка і відчайдушна, самотня і мовчазна, розчарована і скептична. Шевченку вдалося помістити у цей образ і статику, і динаміку: пересичення горем, душевною мукою і нестатками, і водночас натуру діяльнісну і пристрасну, що є домінуючою силою у її житті.

Шевченко надає Катерині ще одну типову рису байронічного героя – двоїстість світовідчуття. Катерина протягом всього життя сповідувала принципи людської та божьї моралі. Символічним видається, що й останні її слова звернуті одночасно і до матеріального світу, і до духовного.

Здається, що Катерина має дві душі. Одна – розчарована і байдужа як москалі та односельчани, що її оточують. Інша ж – прагне національного самоствердження як жінки і матері. Одна частина її ества проголошує вкрай узагальнені філософські

принципи життя, а інша переймається виключно предметними справами, добробутом дитини тощо. Усе переплігається згідно з романтичною традицією. Шевченко відчуває зміни на вимогу часу, критикує усталений порядок. Українське суспільство за передбаченням поета має переродитися з середини, набути високого морального духу.

Світова скорбота як ознака романтизму також проникла в душу головної героїні. Про те, що Катерина впала у відчай і перебувала у стані афекту останні хвилини свого життя, свідчить її поведінка.

Зіставлення конфліктних рис в образі Катерини нашаровує ще ряд проблем – питання власного вибору, свободи дії, почуття приналежності, причетності до свого роду та ознаки відчуженості. Найпростіше, на нашу думку, трактувати ці проблеми через запропоновану призму опозиції „своє-чуже”, що протягом поеми розробляє автор.

Наприклад, „своє” в образі Катерини – типові риси української селянки, матері, покритки. Виписуючи цей образ, Шевченко схематизує вчинки головної героїні. Вона, на початку поеми, вбирає життєвий досвід, вивчає світ шляхом спроб і помилок, у подальшому її духовний світ розкривається завдяки українській звичаєвості, традиціям, народній мудрості тощо.

„Чужим” же для Катерини є все, що її оточує. Проступок жінки перед сільською громадою створює підвалини до вселенського непорозуміння і протистояння.

Легко простежити і ступінь відрази, який викликає у героїні кожна „чужа” реалія. Якщо поголос у селі є для жінки-покритки дошкульним і ворожим, то відмова батька від сина обертається для Катерини трагедією світового масштабу.

З метою вивчення поетичної опозиції „своє-чуже” в образі Катерини викладач може запропонувати студентам такі завдання:

- Побудуйте, будь-ласка, таблицьку на дві колонки під заголовками „своє” і „чуже” та заповніть її.

- Віднайдіть у поемі „своє” для Катерини і прокоментуйте свій вибір

- Віднайдіть у поемі „чуже” для Катерини. Прокоментуйте ступінь відразу головної героїні та опишіть її протидію.

У своїй поемі Т. Шевченко чітко розділяє і поєднує різні просторові плани. Окремими штрихами зображується українське село та такі топоніми як „Київ”, „за Києвом, за Дніпром”, „Московщина”. Вони доповнюють загальну картину світу „Катерини” і драматизм стосунків героїв у ньому. Науковець О. Ніколенко зазначає, що „протиставлення світів (світ український – світ московський) має не абстрактне, як у Д. Байрона, а конкретне соціальне забарвлення... вони набувають історичної та соціальної конкретності за рахунок відповідних побутових деталей („пішов москаль в Туреччину”, „діл”, „жупан”, „бублик”, „шаг”, „берлин шестернею” тощо)”. [1, с. 61]

Автор візуально одомашнює український простір. Визначальною його ознакою стає така риса як „своє”, „рідне”, „протиставлене чужій і ворожій Московщині”.

Цікавим для обговорення є образ ватажка москалів, пана-офіцера, якого так запопадливо покохала українка.

Варто зазначити, що поет навмисне уникає опису Івана. За романтичною традицією він уособлює зло. Філософський характер цього художнього конфлікту проявляється у побудуванні опозиції „чорнобриві-москалі”, „Катерина-Іван”, „добро-зло”, що продовжує своє існування у вічному двобої.

На початку поєми чоловік постає перед читачем як „свій”: автор називає офіцера „москаликом”, „москалем”, „чорнобривим”. Втім у заспіві Шевченко застерігає дівчат від омани.

В епілозі поєми Шевченко знову уникає опису пана. У цьому епіоді для автора є важливим порух душі героя, його моральний вибір.

Наслідуючи розроблену Байроном схему побудови поєми, Шевченко вкотре схематизує свого героя. Уривчаста пунктирна мова поєми дозволяє свідомості читача заповнити „пробіли”

своїм змістом. Втім образ москаля від цього не програє. Перше, що привертає увагу, це якась дивна „не людяність” (вона характерна також і батькам Катерини), адже Івась – його син, а батько знову від нього відмовляється. Другою проблемою, що порушує автор, є безкарність зла в образі чужинця. Проступок Катерини був оплачений стражданнями, соромом, злигоднями, а пан живе в достатку, совість його не мучить, суспільство не ставиться до нього з презирством. Третє питання знайшло своє продовження у подальшій творчості Шевченка і пов’язане із „засудженням панської самоволі”. [З, с. 164] Здається, що на пана немає ні громадської, ні божої управи, кари і справедливого суду.

Цікавим, на наш погляд, може бути обговорення картини Т. Шевченка „Катерина”.

„Картина сповнена глибокого ліризму, палких почуттів і любові до простої людини, співчуття до її страждань. З великою майстерністю в ній відтворено характерний український пейзаж, холоднувате тло якого в контрасті зі світлими і яскравими акцентами в одягу дівчини (білосніжна сорочка, барвиста плахта й червоні фартух і стрічки) посилюють емоційний лад твору. Картина стала одним з найпопулярніших творів українського живопису.”

В обговоренні картини слід звернути увагу на такі деталі:

- Живописна Катерина виглядає дещо ідеалізованою. Велична красуня-селянка у святковому дівочому вбранні виступає з грацією, гідною подиву та захоплення.

Катерина, що зображена по центру полотна, увібрала у себе два яскравих кольори – білий і червоний. Видається символічним, що її білий одяг символізує душевну чистоту і непорочність, а червоний – мученицьке життя, нещасливу долю. Прикметним є те, що Катерина звернена в лівий бік полотна, чим вона показує напрямок своїх думок – сум за москаликом, туга за пережитими днями, розуміння, що щастя, у якому вона перебувала, уже до неї не навідається. На небі, у правій частині картини, збираються хмари, наближається негода, гроза.

- Поза Катерини показує її вагітність. Вона дбайливо підтримує поли своєї фартушини, що характеризує її як потенційно гарну матір, турботливу господарку, морально стійку жінку, яка не розпорошує себе на дрібниці.

- Собака бреше на чужинця. Офіцер, що від'їжджає, зображений у темних тонах, злодійкувато повертається. Його постава схожа не на шляхетного лицаря, а на шахрая.

- Курінь та дерево, що зображені у правій частині картини, показані не повністю – перед глядачем постає лише та їхня частина, що прямує до найвищої точки, що, на нашу думку, символізує тенденцію українського етносу до „зростання”, „зможіння”.

Отже, зміст поеми Т. Шевченка „Катерина“ розкривається через призму поетичної опозиції „своє-чуже”. Це простежується під час аналізу образів Катерини й Івана, на ідейному та проблемно-тематичному рівні.

## АНТИЦИПАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

У філософській науці ще з античних часів (стоїки та епікурейці), а також у психології (введене до вжитку В. Вундтом) вивчається явище антиципації.

Окремі положення у психології дають можливість говорити про неї як феномен, коли індивід уявляє собі результат певної дії до того моменту, як вона насправді завершилася; у тій чи іншій формі передбачати розвиток подій, явищ, їхніх результатів. Антиципація особливо значуща у творчій діяльності, наближає дослідника до процесу творення і моменту, коли „божа іскра” (натхнення, муза і т. д.) торкається, освітлює, полонить, захоплює митця у його пориванні, пошуку.

Насамперед з'ясуємо, як це поняття трактується у літературознавчій науці.

Антиципація (від. лат. – наперед засвоюю, перед-, вбачаючи) – поняття, яке означає заздалегідь складене уявлення про подальший розвиток подій у світі, становлення життєвого устрою, ладу чи порядку, передбачення окремих реалій, що не можуть бути доступними для митця у момент творення тексту; включає такі елементи, як передбачення, здогад, передчуття.

Один із перших, хто помітив у собі цю таємничу силу, був італійський поет XVI ст. Торквато Тассо. Він вірив, що якийсь дух – покровитель спрямовує його у творчій роботі, йому здається, що хтось нашіптує йому під час написання.

„Це, – на думку Тассо, – дух правди і розуму, який підносить мене до знань, які перевершують мій розум і все ж є зрозумілими для мене. Він вчить мене речам, які не з'являються у моїй думці навіть при найглибшому пізнанні, про які я не чув ні від однієї людини, не читав у жодній книзі.”

Так висловився і німецький поет Й. В. Гете, який через два століття створює як власну сповідь драматичну фантазію „Торквадо Тассо”, сприймає поета Тассо своїм духовним двійником, об'єктом для наслідування: тип поета загалом з його



пристрастями й ідеалами. Згадуючи про своє здивування від своєї першої драми, Гете зазначав, що він писав п'єсу „Гец фон Берліхінген”, будучи двадцятидворічним юнаком, і десять років потому був вражений правдивістю зображеного. Нічого подібного він не переживав, не бачив, отож, передбачив і отримав знання про різноманітні долі людські за антиципацією.

Коли мова йде про когнітивні процеси у їхньому відношенні до часу, то зазвичай сприйняття пов'язують із сьогоденням. Антиципація найкраще проявляється у спробах побудувати майбутнє, а пам'ять відображає минуле. Втім справжні зв'язки тут набагато складніші.

У процес сприйняття, який, звичайно, протікає у теперішньому часі, завжди так чи інакше, з одного боку, включається минулий досвід, що зберігається у пам'яті, а з іншого – у ньому завжди є момент антиципації. Митець спирається на життєвий досвід, що зберігається у пам'яті, і зіставляє його з тим «тут і зараз» (момент творення літературного передбачення) для проекції майбутнього.

Проте таке тлумачення проблеми не може однозначно задовольнити дослідника, адже антиципація у письменника – явище більш складне, пов'язане з місією „говорити”, пояснювати, узагальнювати і т.д., ніж те, як людина у реальному житті рутинно прораховує і планує певні дії.

Вплив цього феномену на різних рівнях свідомості – суттєво відмінний. На сенсорно-перцептивному рівні вона обмежена рамками актуальної поточної дії. Уява співвідносить наявне з відносно потенційною можливістю. На рівні вербально-логічного мислення антиципація досягає свого найповнішого втілення, її діяльність практично не обмежена. На цьому рівні вона забезпечує планування діяльності загалом. У вербально-логічному плані людина може достатньо легко і вільно переходити від теперішнього до майбутнього і минулого, від початкового моменту діяльності до кінцевого і навпаки.

Дослідник П. Анахін до механізму мистецького провидіння зазначає, що ефективність образу – у плані його регулюючої

функції відносно до діяльності суб'єкта – суттєво визначається тим, наскільки він забезпечує антиципацію, тобто випереджальне відображення.

Також говорячи, з точки зору вимог діяльності образ формується лиш тоді, коли його „чуттєва тканина” (О. Леонт'єв) органічно об'єднується зі значенням, тобто коли чуттєве і раціональне створює єдиний сплав. Образ, який відображає лише те, що у певний момент безпосередньо впливає на ознаки чуттів, не міг би забезпечити цілеспрямованості дії, у цьому випадку оточення повністю керує поведінкою суб'єкта (такий випадок можна уявити лише теоретично).

Але і образ, який має збіднену чуттєву основу, також не може забезпечити ефективну регуляцію дій, особливо у складних умовах.

Це означає, що при навчанні людини будь-якому виду діяльності необхідна визначена міра поєднання методів, які формують чуттєві і логічні компоненти образу, його „чуттєву тканину” і його „семантику”.

За влучним висловом філософа Ф. Фішера, „Геній знає світ, не вивчивши його, він знаходить початки в самому собі і в своїх переживаннях, і володіє даром відгадувати за ними і те, що в інших розвивається із них”.

Особливим явищем для світового літературного процесу стала творчість Т. Шевченка. Вона насичена романтичними впливами, тематично і жанрово різноманітна. Г. Грабович слушно наголошує на особливому відчутті поета.

На прикладі творчості Шевченка нам не важко переконатися, що художник, який володіє антиципацією, спокійно може залишатися зі своїм „натхненням”: воно ніколи не зрадить йому при відтворенні часу, характерів, суспільних і інших взаємовідношень, не відомих раніше до найдрібніших тонкощів – воно не потребує ні в психологічних експериментах, ні в історичних довідках, щоб бути достатньо повними. Будь-яке документування не дасть йому нічого більше того, що йому вже дано прозрілістю.

Літературна спадщина Кобзаря чітко сформована навколо націєтворчих передбачень, стимулів, спонукань і настанов. Поет вливає у свою поезію нові враження із власного життя, розробляє оригінальну художню систему світобачення.

Політична та соціальна залежність українського народу від Московської держави за часів Т. Шевченка набула національної, культурної і мовної трагедії. З огляду на це пріоритетним у поетичному пошуку Кобзаря виступає тема боротьби проти соціального і національного рабства.

Високе патетичне горіння характерне багатьом творам поета. Так, у поемі „Єретик” (Шафарикові) він оповідає світу про Івана Гуса, що йде на вогнище за свою віру. У що вірить його головний персонаж? Які у нього цінності? Що тривожить душу письменника?

Складні провідницькі ідеї виникають у свідомості Т. Шевченка, криваві і пекельні картини проходять перед очима – мова його і про давні часи, і про свігові війни, коли український народ, які ніякий інший, знаходився між жорнами смерті, і про сучасність. Тут свята українська соборність під загрозою опинилася.

У поемі „Кавказ” він благословляє визвольну боротьбу горців. У посланні „І мертвим, і живим, і ненарожденним...” поет майстерно змальовує ту дійсність, що панує в Україні уже 200 років.

Сумну долю емігрантів також не оминув поет у своєму посланні. Показує лихе митарство, облудну злагоду, хибні ідеї і чужі переконання.

До лихих людей Кобзар зараховує і тих, що своїм розумом і чесною працею не бажають жити, з презирством помічає їх і звертається такими словами.

Тривожить поета і мізерність людська, продажна пристосованська натура сучасників. Чим відрізняється вона від вад наступних поколінь? Як глибоко і пронизливо автор вгризається у злочинність задумів і слабкість духу, як висміює ницість і жажерливість людську!

Дослідник С. Смаль-Стоцький зазначає, що „він (Шевченко – А.Г.) відкидає всяке спільне „отечество”, знає тільки неньку Україну, яку так щиро любить, що за неї готов і душу свою віддати. Він визнає тільки повну державно-політичну самостійність України”. [3, с. 29]

Варто виокремити у творчості Т. Шевченка містерію „Великий льох”, яка органічно продовжує роздуми поета про національно-визвольну боротьбу українського народу і дає відповідь на питання, де ж черпає свої сили і снагу поет? На могилі, де роздуми про минуле крають серце, про що пише він в епілозі.

Цікавим є „Великий льох” у містицизмі і відході поета від хронологічних рамок: вся дія проходить перед читачем як сон, бувальщина, деперсоналізоване марення. Окремими постатями виступають лише Гонта, Хмельницький і називається цар Московії – Олексій.

Містичне проявляється і у побудові містерії: „Три душі”, „Три ворони” і „Три лірники”, а також епілог („Стоїть в селі Суботові...”). Оспівана свого часу у „Божественній комедії” італійським письменником Данте ця усталена, у першу чергу у містиків та алхіміків, традиція шанувати числа 3, 4 і 10. Поділяючи думку піфагорійців, які вважали 10 ідеальним числом, оскільки воно утворюється додаванням перших чотирьох чисел (1+2+3+4), середньовічні вчені додавали до трактування догматичне пояснення триєдності християнської божественної сутності: Бога-Отця, Бога-Сина і Бога-Духа Святого, силу стихій (вогонь, повітря, вода, земля).

У побудові сюжету і представленні образів алегоричної поеми „Великий льох” Т. Шевченко використовуються архетипи (відкритий на початку ХХ ст. швейцарським психологом К. Юнгом) „Трійця” і „Три-проти-одного”. „Ідеальна” побудова сюжету (по три мови від кожного персонажа та авторська промова в епілозі) – прояв художньої вивіреності у використанні числа 10.

Тут, на могилі, душа поета стає свідком як з'єднується минуле з сучасним, з'єднується цей світ із потойбічним.

Український історик В. Антонович зазначив, що Т. Шевченко „часто вгадував те, що було пізніше встановлено історичною критикою”. Образ самого Кобзаря у його сучасників і нащадків асоціювався з біблійним пророком, а його поезія для України була, за висловом П. Куліша, „воїстину гуком воскресної труби архангела”.

Цитата з містерії Т. Шевченка „дерков-домовина розвалиться...” не свідчить про бездуховність поета. Це – швидше данина іронічному ставленню його сучасників до офіційної церкви, що підтримує всесильну владу царя Московського.

Нехтування словом божим – це загибель. Поет мало не в кожній поезії звертається до біблійних персонажів, його твори переповнені біблійним символізмом, ремінісценціями та алюзіями на Святе Письмо. Згадати лише епіграфи до „Великого льоху”, поем „Тризна”, „Сон”, „Єретик”, „Кавказ” тощо.

Залучаючи матеріал Книги книг, поет нагадував своїм сучасникам про необхідність дотримуватися вічних загальнолюдських принципів. Погибельне боговідступництво Кобзар бачить у духовному, національному і соціальному гнобленні, у моральному розтлінні людей, і тому з грудей поета зрина пекуча скарга:

„... Шукаю Бога, а знаходжу  
Таке, що цур йому й сказати. ”

(„В неволі, в самоті немає...” , 1848).

До прикладу, уся діяльність Т. Шевченка, як Ісаїї, була зосереджена на найгостріших і найактуальніших проблемах сучасної йому ситуації. Він, подібно пророку, щиро вірив у правосуддя, святість Господа, настирливо намагався пояснити своїм співвітчизникам катастрофу, яка неухильно насувалася (про це мова йшла в „Осії. Глава XIV”). Однак аж ніяк не сама кара приваблює поета в Страшному суді – то лише необхідна

тяжка умова припинення зла. Захоплює величне становлення Господом гармонії на землі.

Модель кари й святої помсти у творі Кобзаря будується на жахливих передбаченнях біблійного пророка. У Шевченка – це апокаліпсичне чуття останнього суду, який означатиме абсолютну моральну розплату й повне, по суті, метафізичне перетворення суспільства.

Так, у поезії „Буває, в неволі іноді згадаю...” йдеться про дитяче видіння автора, що пас ягнят біля могили. „Могила ніби розвернулася”, і з неї вийшов сивоусий козак, узяв пастушка Тараса на руки й заніс у могилу досередини. У могилі Тарас побачив багато порубаних козаків. Той, хто заніс малого до могили, пояснює хлопцеві, що по всій Україні такі самі могили, туго начинені „благородним трупом” героїв-патріотів. „Оце воля спить”, – тлумачить сивоусий провідник Тарасові й наказує:

„Дивися ж, дитино!

Та добре дивися – а я розкажу,

За що Україна наша стала гинуть,

За що й я меж ними в могилі лежу.

Ти ж людям розкажеш, як виростеш, сину.”

Потім, навіть у зрілому віці, Т. Шевченко, згадуючи про це, не міг і сам собі відповісти: це був сон такий, чи видіння, привид?.. Отак ще в дитинстві відчув Т. Шевченко містичну силу могили на українській землі. „У душі Т. Шевченка була ціла безодня ніжної мрійности, молитовного величчя та дитячої чистоти» (М. Васильківський).

Окремою сторінкою, що свідчить про антиципацію у творчості Т. Шевченка, є поезія „У Бога за дверми лежала сокира”, написана у 1848 р. у засланні. За давнім казахським сказанням, безіменний „кайзак” украв у Бога сокиру і спробував нарубати дров у лісі. Світ вжахнувся – вчинено зло! Ми знаємо біблійну заповідь – „Не укради!” Але не цей факт головний для поета. Він заглиблюється в душу, у спосіб мислення крадія.

Крадій знав Бога. Більше того він знав, що сокирою користуватися Всевишній не дозволяє. Він ігнорує настанови

Всевишнього, і дбає про те, щоб допавшись до забороненої „сокири”, подбати ліпше про себе. Чи може і має право так думати людина? Так, бо Творець дарував їй волю і свідомість. Що ж вийшло з цього?

В основу її покладено сюжет казахської народної легенди про священне дерево казахів. Простий і наївний сюжет. Але в інтерпретації Шевченка він набуває фундаментального філософського звучання. Вже тоді Кобзар передбачав згубні наслідки дій людини, якими вона порушує встановлений Творцем лад у світі.

Слова, написані у середині ХІХ ст. До „хресного походу” проти природи під мічурінським лозунгом: „мы не можем ждать милостей у природы: взять их у нее – наша задача” були ще майже століття, не відав поет і про екологічні, національні й соціальні катаклізми, яких доведеться пережити його нащадкам через майже півтора століття після його смерті, затоплені гнилими штучними морями родючі українські чорноземи, не видів обезводнений Арал, не чув про Чорнобильську трагедію, не чув про кислотні дощі, вбивчу радіацію, озонові дірки, війну на Балканах і ще багато чого. А як провидів погубу діяння зухвалого боговідступництва.

Край спустошено, але залишилося одиноке живе зелене дерево на згарищі. Це той знак, що ж не все втрачено. Це подія, перспектива відродження. Це та нитка життя – нитка зв’язку із Богом.

Тепер сюди заїжджають люди, у серцях яких не погасла віра. Віра веде до примирення з Богом, до відновлення порушеної гармонії, а отже, є запорукою незнищенності життя.

## БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ ЄГОВА-АЗАЗЕЛЬ У ПОЕМІ І. ФРАНКА «МОЙСЕЙ»

До усталених і на сьогоднішній день застарілих положень радянського франкознавства належить теза про матеріалістичний світогляд, а відтак і відверто атеїстичні погляди класика.

Незаперечним залишається той факт, що на світогляд Франка вплинули позитивізм філософії Конта і Спенсера, еволюціонізм у природознавчих роботах Дарвіна і Геккеля, теорії французьких, німецьких, російських соціологів, літературні критики від Буало, Лессінга до Тена, Леметра, Гійо, Брюнетьєра, Брандеса тощо.

Проте Франко залишився собою, мав власний світогляд, увійшов у свідомість наступних поколінь як невтомний розбудовувач людських душ.

Втім із позицій сучасності перед нами постає інший Каменяр: не войовничий атеїст, непримиренний революціонер-демократ, а особистість, що глибоко замислюється над проблемами вічного і минушого, духовного і матеріального, небесного і земного; патріот, який розуміє біль і страждання свого безталанного народу, бореться за його щастя.

Такими відчуттями переймається митець у пролозі до поеми «Мойсей»:

«Народе мій, замучений, розбитий,  
Мов паралітик той на роздорожку,  
Людським презирством, ніби струпом,  
вкритий!  
Твоїм будущим душу я тривожу,  
Від сорому, який нащадків півніх  
Палитиме, заснути я не можу.»

На думку Д. Павличка, «важко знайти у світовій літературі постать величнішу і трагічнішу, більше схожу на Мойсея, що сорок літ провадив свій народ до обітованої землі, але так і не



ступив на неї, аніж фігура Франка, що сорок літ був духовним вождем поневоленого українського народу, але не діждався пришестья волі».

Поема Франка написана у 1905 році у зв'язку із революційними подіями у Російській імперії. У той час українські культурні діячі та інтелігенція покладали чималі надії на те, що ця революція принесе не лише соціальні і політичні, а й національні зміни: вони були окрилені соціально-політичним рухом сподіваючись на незалежність, яку у свій час пророкував Шевченко.

Тому поема була на той час досить актуальною. Також її сюжет набуває незаперечної соціальної значущості й у наш час.

«Основною темою поеми – пише Франко у передмові, – я зробив смерть Мойсея як пророка не признаного своїм народом. Ця тема у такій формі не біблійна, а моя власна».

Сподіваючись, що революція принесе національне визволення українському народу, автор намагався розв'язати проблему провідника, тієї політичної сили, що мала б скерувати народні маси, обстоювати волю і свободу українського народу, здійснення його віковичних прагнень.

Порівняно невеликий за обсягом пролог нагадує одночасно і звернення Мойсея до народу з Біблії, і промову ліричного героя до італійців у «Божественній комедії» Данте. Пролог увібрав у себе риси монументального художнього мислення Франка, масштабність його поетичної думки, майстерність «густого» письма.

Перед читачем – сконденсована, спресована, подана на зрізі історія українського народу в її епічних і драматичних, трагічних і героїчних звершеннях і в різних часових вимірах (минуле, сучасне і майбутнє), на повний зріст виступає постать українського Мойсея – Івана Франка.

У пролозі до поеми чітко виділяються два тісно сплетені образні центри (образна діада): конкретний адресат – український народ і адресант – сам Франко, що виступає в особі ліричного героя.

Складна символіка твору, що уособлює вірність і любов, серце, душу і тіло, з першої сторінки готує читача до глибинних переживань і осмислення буття, ролі особистості у химерних переплетіннях життя, «ігор долі».

Поет як добрий пастир тужить і радіє, тривожиться і прославляє всю повноту проявів буття свого народу:

«Задарма в слові твому іскряться  
І сила, й м'якість, дотеп, і потуга.  
І все, чим може вгору дух піднятися?»

Задарма в пісні твоїй ллється туга.  
І сміх дзвінкий, і жалощі кохання.  
Надій і втіхи свігляная смуга?»

Мойсей звертається до свого народу, щоб передати Слово Боже як вищий сенс існування світу і людини у ньому. І щоб звірити вигартувані подвигом життя і служіння йому свої цінності і чесноти, впевнитися у його мудрості, строго запитує Єгови і не отримавши відповідь, зневіряється у своєму високому призначенні. Пригнічений стан духу, підточений отруйною мовою Азазель, почуття образи, безнадійності та розчарування супроводжується у нього загальним занепадом сил:

«І поник головою Мойсей.  
«Горе моїй недолі!  
Чи ж довіку не вирваться вже  
Люду мому з неволі?»

І упав він лицем до землі:  
«Обдурив нас Єгова!»

Між «піснею» Мойсея і прологом Франка є істотна різниця. У той час, коли біблійний пророк картає ізраїльський народ за невдячність Єгові, Франко вболіває за історичну долю свого народу.

Високий громадянський пафос і пророча тональність поетичної мови українського класика підкреслює, що у душі

народу не «облудлива покiрність усякому, хто зрадою i розбоєм» його скував, а вияв духовної снаги до волi.

Оскiльки поема Франка «Мойсей» стоiть бiля витокiв українського неоромантизму, яке традиційно подiляють на гуманiстичний та онтологiчний, то й у побудову художнього свiту поеми покладено концепцiю двосвiтовостi. Це – констатацiя iснування особистостi на рiвнi соцiуму i космосу, а також iдея розходження цих рiвнiв.

У дусi вищого ступеня нового на той час лiтературного методу Франко виписує художнi алегорiї «соцiум-народ Израiля», «космос-свiт Єгови».

Вiдповiдно парадигмi романтизму поет розробляє проблему стосункiв пророка i народу. Узагальнюючи сюжет поеми, робимо висновок, що народ втратив вiру у свого пророка. Конфлiкт же ґрунтується на самовiдчуженнi пророка i народу, що призводить до деградацiї останнього, а розв'язка виходить за межi соцiуму й iндивiда i проєктується у свiт Єгови.

Але «один за одним понеслись Предтечi Єгови» i душевна тривога головного героя проходить.

У поемi «Мойсей» важливе мiсце належить трансформацiї бiблiйних мотивiв i образiв, що пiдсумовують важливу проблему смислу i абсурдностi буття. Так, особливої значущостi набуває гуманiстичний пафос, розроблених аспектив моралi та буття, всебiчного розвитку, насамперед Христова концепцiя любовi мiж людьми як запорука свiтової гармонiї.

Герой поеми «Мойсей», уникаючи всiх спокус свiту, поклав своє життя на вiвтар «одної iдеї», на пошук сенсу буття. I вiд того часу вiн став «шалом божеським хворий», став творцем.

Творче начало, голос Єгови веде Мойсея до Землi Обцяної, надає справжнього сенсу його iснуванню. Обцяний край, земля обiгована – це творче осмислення буття, безперервний i нескiнченний пошук iстини, це те, без чого «жить нiхто негодний».

Обравши шлях до обiговоної землi, Мойсей тим самим «вибирає дорогу сумнiвiв, тривоґ, суцiльних випробувань, бо

пошук сенсу буття творчий, а отже й трагічний процес, бо справжня творчість – це одвічне стремління до глибини буття, у сутності своїй вкорінене у трагізм».

Смислова трагічність Мойсея викликана його повсякчасним загляданням уперед, постійною турботою про майбутнє, прогнозування якого виявилось катастрофічним для героя. У кризовій ситуації, у момент краху ілюзій те, до чого прагнув Мойсей, виявилось не раєм, а пеклом. І тут відбувається душевне роздвоєння пророка.

Вибравши момент Азазель, «темний демон пустелі», вступає у розмову з ізраїльським пророком. Він відразу знаходить потрібне слово – слово спокуси, яке б розслабило чоловіка божого і призвело до гріхопадіння.

У мові Азазель зразу не розпізнати пастки і хитроців. Мойсей вперше за сорок літ сумнівається, чи істинно «був певний і вів Хоч насліпо, та сміло». У душі головного героя поселяється паморозь страху: «чи справді він є носієм Божої місії».

У збентеженій свідомості рогатий поводитир єврейського народу шукає однозначне підтвердження своїм богоподібним діям. Адже кому ще в історії людства, якщо не брати до уваги Ноя, було під силу визначити Долю народу.

У роздвоєному стані Мойсея виникають два голоси: голос бога Єгови та голос Азазеля, духа сумнівів і зневіри. У залежності від того, який рівень він вибирає: духовний, ірраціональний, небесний чи тілесний, раціональний, земний – можемо говорити про смисл і абсурдність сорокарічних мандрів Мойсея в пустелі.

І зачерпнувши глибину людської немочі і Адамової, і Йовиної, і Хрестової франковий Мойсей пізнає свою неспроможність вести народ до Землі Общяної, зрікається свого призначення і заодно віри у Бога.

Втім, не маючи іншого виходу і «знаряддя» для вирішення такого скрутного життєвого становища, головний герой фізично проявляє себе стоїком.

З іншого боку, Азазель як абсолютна (адже сюжетно протистоїть носієві Єговиної волі – Мойсею) спокуса світу теж виступає у поемі структурно багатограним.

Насамперед Азазель, «темний демон одчаю», шокує героя, визнаючи себе частиною Бога.

Демон не втішається знанням світу, яким можна вихвалитися перед чоловіком, а навіть навпаки у душі реалізують його демонічну натуру страшні богоборницькі і гріховні відчуття.

Він намагається пояснити Мойсею, що знання – це ще більше випробування.

У такому аспекті Азазель органічно пов'язаний із деревом пізнання у Франковій легенді «Смерть Каїна», він суттєво доповнює і розгортає цей образ. Кореляція «дерево знання – дерево життя» у «Смерті Каїна» змінюється у «Мойсеї» бінарною опозицією «Єгова-Азазель».

Творчі видіння Мойсея, його забігання наперед, де він побачив модель Землі Обіцяної, привели його до втрати віри у Бога, у смисл свого буття. Саме при спогляданні краю, до якого він ішов сорок років, в екстатичному пориві Мойсей вигукує: «Одурив нас Єгова!».

Ці слова окреслили межу Мойсеевої віри, він заговорив земним, тілесним голосом. З позицій сушого, матеріального, а отже вузького, обмеженого сорокалітнє блукання пустелею у пошуках, де панують голод, насильство, кров, є справді абсурдним. Тому голос Азазеля в Мойсеевій душі питає:

«Ти для нього трудився! Скажи,  
Було за що трудиться?  
Щоб наблизився він, може, ще  
Схочеш палко молитися?»

Мойсей не усвідомив вирішального моменту у пошуку ним смислу буття – випробування, яке у поемі виконує роль показника висоти і глибини людської душі. Пророк вступає у внутрішню суперечку з собою, втрачає рівновагу, гармонію душі.

У такому напруженні перед Мойсеєм зникає шлях до Бога. Його вигук «Одурив нас Єгова!» – реакція розпачу Мойсея як людини смертної перед реальністю світу, вияв жаху перед реальністю людського життя. Ідея Бога як добра, любові привела Мойсея до висновку, що Бог не добрий, а злий, інакше б не допустив несправедливого покарання.

Єгова, який прийшов на розмову до Мойсея у цю тяжку для нього хвилину, наполягає на тому, що кінець поневірянь не визначає початок щасливого життя.

Для того, щоб бути улюбленим народом Єгови, немає необхідності ходити по пустелі сорок років. Мойсей не правильно зрозумів настанову і завдання Бога.

Безмежне розчарування при спогляданні землі обігваної охоплює його як результат краху ілюзій та духовного спустошення. Завмирання творчого начала, голосу Єгови стає причиною його трагедії, його віддаленості від пошуку смислу буття, і, в кінцевому підсумку, відстороненості від об'єктивного краю, на порозі якого Мойсею судилось померти.

У Мойсеевій вірі виразно простежуються дві ознаки: розрахунковий характер (об'єктивний край як винагорода за довгі мандри) і відсутність страждання як атрибуту одухотвореності. Мойсей не витримав тягара побаченого страждання, а отже, не збагнув, що людина досягає істинного лише обхідним шляхом через буття світу, весь час помиляючись, упадаючи в оману, поборюючи яку ми тільки і здатні відчувати глибину справжнього буття, Бога.

Таким чином, тема абсурдності і смислу буття схематично зводиться до тези: людина приходить до відчуття абсурдності через нерозуміння світу, Бога, себе, спинившись у неперервному пошуку сенсу і місця свого на землі. Трагічність людини зумовлена її постійною внутрішньою суперечкою, роздвоєністю чи мандрування між двома рівнями її духовної архітектоники: одухотвореним і матеріальним, онтологічним і античним, божественним і диявольським.

## КІНОПОВІСТЬ О. ДОВЖЕНКА «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА»

Для аналізу повісті О. Довженка «Зачарована Десна» студентам можна запропонувати групову форму роботи «Спільний проект». Студенти організуються викладачем у невеликі групи для вивчення повісті О. Довженка «Зачарована Десна». Кожна група отримує завдання різного змісту. Втім ці завдання загалом дозволяють створити спільний проект «Благословенна будь, моя дівиче, Десно!». До прикладу, питання для обговорення у малих групах можуть мати такий вигляд:

1. Автобіографічний мотив. Втеча письменника у романтичну художню дійсність.
2. Особливості системи образів у «Зачарованій Десні».
3. Міфотворчий імпульс О. Довженка у змалюванні природи.

«Спільний проект» у своєму фінальному вигляді може бути представлений у якості тез, стінгазети, фрагменту заняття у школі тощо.

Матеріали для обговорення у групах. Художня дійсність, описана Довженком у повісті, сповнена глибокого індивідуального драматизму, що виростає до масштабів народного життя. У цьому творі, можливо, як ніколи, виразно розкрився індивідуальний творчий метод О. Довженка, його вміння у діалектичній взаємодії простежити зв'язок часів і поколінь, побачити перспективу розвитку соціальних явищ і людських характерів, осмислити «сучасність» як рух із минулого у майбутнє («третя дійсність»).

Перші записи у «Щоденнику», які стосуються «Зачарованої Десни», припадають на 1942 р. «А вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі маленький у кімнатоньці сміявся і плакав... Скільки краси на Десні, на сінокосі, і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне

око...». Як причину написання твору, О. Довженко називає спогади, викликані «довгою розлукою з землею батьків» і бажанням «усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел». А далі довгих 14 років роботи над текстом повісті, що свідчать про ту роль, яку вона відіграла у житті письменника – стала сповіддю змученого митця і виправданням перед Україною та самим собою.

У повісті автор описує свої дитячі роки: «була тоді ще дівкою Десна, а я здивованим маленьким хлопчиком із широко розкритими зеленими очима». Спогади ці час від часу переростають у короткі авторські роздуми – про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи», інші лиха і страждання селян України і разом з тим – багатство їхніх душ, внутрішню культуру думок і почуттів, їхній смак, їхню вроджену готовність до «найвищого і тонкого», про війну і спалене фашистами село, про ставлення до минулого: відомий авторський монолог, який починається словами: «Я син свого часу і весь належу сучасникам своїм. Коли ж обертаюсь я часом до криниці, з якої пив колись воду...» і в якому висловлено знамениту формулу: «Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє».

Секрет популярності повісті полягає не тільки у відкритості й автобіографічності. Романтичне світовідчуження нарешті отримало вільне втілення у тексті. Складний і суперечливий процес формування особистості у двох вимірах (романтичне роздвоєння свідомості автора): через психологію героя – допитливого сільського хлопчика – і з позицій зрілого художника-мислителя.

У «Зачарованій Десні» життя дитини, крім звичайних сільських розваг і щоденних турбот, сповнених також болючих, далеко не дитячих питань («А які ми, тату? Хто ми?»), що переплігається з філософськими роздумами автора про зміст людського буття, красу і гідність відносин.

Романтичним є сприйняття дійсності, намагання заховатися від жорстоких реалій у спогадах про дитинство. Є тут і своя особливість – дитинство героя постає через призму людини



дорослої, що зумовило у підтексті повісті добру й мудру усмішку.

Більшість персонажів повісті – «діти української землі». Це й епізодичні герої, такі як Ярема, що знається на народних прикметах, і старий коваль-рибалка Захарко, і колоритні старці Холод і Кулик. Це й Самійло-косар, що «орудував він косою, як добрий маляр пензлем».

Але у центрі повісті – родина Довженків. Про декого з родичів письменник лише згадує, інших змальовує дуже детально й образно. Наприклад, дід Семен, що «розмовляв з кіньми, з телятами, з травами, зі старою грушею і дубом – з усім живим, що росло і рухалось навколо», і був «схожий на Бога»: усе поряд – внутрішнє, зовнішнє та метафоричне. І коли говорити про духовну велич людини, то важко знайти кращий приклад, хоча під час косовиці малий Сашко дізнається, що в минулому дід був не такий ідеально-хороший, як тепер.

А от – прабабуся Марусина, що мала «очі такі видющі й гострі, що сховатися від неї не могло ніщо у світі», яка полюбляла прокльони так, що без них «не могла прожити і дня». Коли вона помирає, малому Сашкові здається, що у хаті та й у цілому світі посвітлишало.

Не менш реальним постає батько – в убогому одязі та з великим духовним багатством і високою культурою мислення, якого Сашко і поважав, і любив, але часом плакати хотів, як бачив того у дранті і п'яним. «З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів – він годився на все».

Змальовані у творі люди – не ідеальні, вони мають у собі як чесноти, так і вади, і автор цього не приховує. Проте, на його думку, не від гарного життя зло переважає у людині добро.

У центрі всіх подій – образ малого Сашка. Але сприймаємо світ, який його оточує, складний і суперечливий процес формування особистості у двох вимірах – через психологію героя – допитливого сільського хлопчика і з позиції зрілого художника-мислителя.

У «Зачарованій Десні» переплелись ліризм і гумор, епічність і пісенність. Тут особливо виявились витоки Довженкової поетики, що виростала з фольклору. «Жили ми в певній гармонії з природою», – говорить він.

Епізод колядування тут, мабуть, один із найхарактерніших. На ньому виразно позначилась і народнопісенна образна система, і казкове мислення. Довженко вільно звертається до фольклорної умовності. Одного разу Сашко підслухав розмову селянських коней про їхню сумну долю («Від того часу я ні разу не вдарив коня»); за принципами казкової поетики олюднює герой і собаку Пірата, який загубився на ярмарку і через багато тижнів повернувся до двору «заморений і худющий».

У творі передано глибинні переживання автора і його постійне підсвідоме бажання довести людям чистоту і святість душі. Її символізує невеликий клаптик землі біля Десни – справжній земний рай, на протигагу лицемірству і жорстокості реального «великого» світу.

Довженко глибоко у душі вірить, що прийде весняна повінь і знесе весь бруд та намул у душі українського народу. Такий символічний зміст (образ води – один із прадавніх символів очищення й оновлення) передає картина весняної повені у повісті, коли Десна затоплює береги: «Осяяний сонцем, перед нами відкрився зовсім новий світ. Нічого не можна було впізнати. Все було інше, все краще, могутніше, веселіше. Води, хмари, плав – все пливло, все безупинно неслося вперед, шуміло, ближчало на сонці».

## ТИПОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ШЕВЧЕНКО – ВІТМЕН

«Шевченко, Вітмен і Верхарн промовляють за все людство», – так ёмко і лаконічно окреслив типологічну парадигму український поет П. Тичина. Незаперечним залишається той вочевидь промовистий факт, що література дає безліч прикладів, коли схожі теми, проблеми, сюжетні згустки розробляються різними письменниками і в різних країнах. Втім сюжети їхніх творів мають повне право зватися оригінальними, адже за кожним із них стоїть особистість автора зі своїм світоглядом, із власною естетичною концепцією слова-образу.

Сказане повною мірою стосується творчості українця Т. Шевченка й американця В. Вітмена – сучасників, перших великих національних поетів своїх країн, які мали чимало подібностей у поглядах на політику, суспільство, культуру, історію. Єднає поетів і розуміння природи мистецтва та навіть окрема поетикальна фактура віршотворів. Історичний феномен Шевченка в Україні та Вітмена в США, крім усього іншого, ґрунтується на культурній готовності відповідної аудиторії та здатності письменника резонувати в лад з її колективним досвідом, емоціями, сподіваннями.

До проведення уроку вчитель може провести консультацію з дев'ятикласниками, дати завдання: зробити цільове спостереження над текстами поетичних збірок Вітмена і Шевченка. При цьому варто виділити три основні проблемно-тематичні блоки:

- Бог у житті і творчості обох поетів.
- Пошуки митцями життєвих цінностей.
- Антропоцентризм Шевченка та гуманізм Вітмена.

У ході порівняльного вивчення літератури словесник має можливість формування в учнів таких умінь:

- встановити факт генетичної спорідненості;

- вміти характеризувати (описувати) подібні або близькі явища;

- порівнювати літературно-мистецькі твори на різних рівнях структури (фоніка, лексика, граматики, синтаксис, фабула, сюжет, простір, час, семантика);

- специфікувати національні особливості художніх творів;

- відстежувати спільне в кількох творах і тим самим вибудовувати історико-типологічний ряд.

Одна з характерних особливостей поетичного стилю Вітмена і Шевченка – поєднання, майже взаємопроникнення конкретного, чуттєвообразного плану й плану абстрактного, філософського значення. Такий стиль потребує від учня особливої активності, готовності до співпереживання і співроздумів.

Аналіз творів Вітмена і Шевченка – складна праця, але ж і творча робота, що звеличує душу. «Ця книга належить не лише мені, а також і тобі, – вона належить кожному, хто захоче назвати її своєю», – так говорив Вітмен про збірку «Листя трави» – головне досягнення свого життя. Ці слова можна сказати і про святу для українців книгу – Шевченків «Кобзар».

Для визначення типологічної парадигми пропонуємо використати прийом «Діалог». Суть його полягає у спільному пошуку групами узгодженого рішення.

Своє відображення «Діалог» може знайти у кінцевому тексті, переліку ознак, концептуальній схемі тощо. Діалог виключає протистояння, критику позиції тієї чи тієї групи. Всю увагу зосереджено на сильних моментах у позиції інших.

Для роботи пропонуємо об'єднати учнів у 3-5 робочих груп і групу експертів із сильних учнів. Робочі групи отримують 5-10 хвилин для виконання завдання. Група експертів складає свій варіант виконання завдання, стежить за роботою груп і контролює час. По завершенню роботи представники від кожної робочої групи на дошці або на аркушах паперу роблять підсумковий запис. Потім по черзі надається слово одному доповідачеві в кожній групі.

Для експертів, що фіксують спільне і відмінне у поглядах робочих груп, слід запропонувати ще одне завдання: подати узагальнену відповідь на завдання. До зошитів пропонуємо занотувати кінцевий варіант.

Бог у житті і творчості Вігмена і Шевченка. Майже всі дослідники творчості поетів відзначають їхнє критичне ставлення до релігійного обряду. Так, твори Шевченка на теми Старого й Нового Заповітів – то ціла епоха в освоєнні Біблії українською літературою, Біблія для нього – «єдина відрада», він вивчає її, залюбки цитує, бере з неї епіграфи, наслідує пророків і ряд евангельських колізій, цікавиться Томою Кемпійським і його твором «Наслідування Хреста» і тут же «богохульствує».

Український вчений Максимович вказував на «блюзнірство і віровідступництво» Кобзаря. У щоденнику Шевченка зустрічаються гострі вислови на адресу давньоруського малярства, церковного обряду. Так, в архієрейській службі Божій він бачить щось «тибетське або японське», «лялькову комедію». Навіть у Святому письмі Шевченка цікавить не все: апокаліпсис для нього – «галиматья», «алегорична нісенітниця».

Критичне ставлення до релігії характерне і для Вігмена. Переважна більшість дослідників навіть схиляється до думки, що він був пантеїстом (як Шевченка вважали атеїстом, чи богоборцем). Американського класика у релігії цікавило лише те, що було співзвучне його настроям. Подібна концепція прослідковується і в Шевченка, який прочитував біблійні теми у контексті національно-духовних проблем свого народу.

У Вігмена це викликає «страшні сумніви в усьому, тривогу: а що, коли нас дурять?» Більше того, його бентежить думка, що «віра і сподівання можуть виявитися даремними, а потойбічне життя – то лише гарна казка».

Шевченка дратує «пияцтво і ненажерливість» на Великдень і в день Петра і Павла – «великих апостолів» і «вчителів», двох найбільших «проповідників любові і миру». Він виступає проти будь-яких забобонів, проти того, як «во ім'я Христа

проливаються сльози і кров людські», як «християне нищать себе взаємно – і Господа зневажають».

У цьому він бачить виродження, занепад духовності. На його думку, її більше в безпосередній, наївній вірі та народних звичаях, навіть у дикунів, аніж у церкві та церковному житті. Духовне «очищення» – цю складну місію береться виконати Іван Гус («Єретик»).

Для Вітмена Божа справа – це те, що нарівні роблять Христос із подібними йому божественними людьми різних епох і країн. У Шевченка Ісус Христос також набуває підкреслено людської подоби.

Він, власне, і є людиною, лише незвичайною, бо божественне є людське, хоча звичайна людина до цього не доростає і не може дорости. Для Шевченка Христос якоюсь мірою – ідеальна, зразкова людина. Така, як ідеальний тип матері, що його змальовує Шевченко у поемі «Марія».

Характерною для Шевченка була його здатність досягти стану «безпосереднього спілкування з Богом». «Малюнок такого стану особливо містично-релігійного піднесення не був витвором тільки художнього вимислу, уяви і фантазії поета – ні, такий стан самому Шевченку був добре відомий: він сам його переживав», – констатує дослідник Б. Завадка.

Можливо, таке прозріння і є ознакою геніальності. Інакше силу і переконливість поезії Шевченка і Вітмена (який переживав точнісінько такі ж хвилини) пояснити не можна. Геніальна людина служить ідеї.

Пошуки Шевченком і Вітменом життєвих цінностей. Критики одностайні в думці, що в Америці важко знайти письменника, який був би таким щирим і серйозним у пошуках життєвих цінностей, яким був В.Вітмен. Джерело і пафос його всієї його поезії заковані у запитання: «Що є людина? І – що я? І – що ти?». Для Вітмена єдність природного і духовного в людині органічна. Він стверджує:

«Я сказав, що душа не більша, ніж плоть,

І я сказав, що плоть не більша, ніж душа...»

(Переклад підрядковий)

Для нього – таємниця, недосяжна для вченого, але зрозуміла для поета: «Я – поет тіла, і я – поет Душі».

Не лише у Сполучених Штатах Америки, а й всюди, де знали Вігмена, ці слова звучали як зухвалий виклик. Та класик, як ми переконуємося, йде за романтиками, зокрема за Г. Торо, для якого людське тіло – не стільки витвір природи, скільки творення духу.

За Вігменом, людина – законне й улюблене дитя природи, плоть від її плоті. Вона несе у світ природи духовне начало, усвідомлює свою невимірну перевагу:

«І ось я стою на цьому місці, і зі мною  
Моя міцна душа» (гл.44)

П'ята глава його «Пісні» визнана американською критикою одним із беззаперечних доказів вігменівського «містицизму». Тіло героя розпростерте на землі, серед зеленої трави, в прозорому світанку літнього ранку. Присутність Душі він відчуває фізично. На наших очах звершується диво, неосяжне за своєю простотою. Вігмен детально декодує його у центральних главах поеми.

Герой спостерігає схід сонця; він вбирає у себе, ніби смакує, чисте світанкове повітря. Пристрасна і сильна любовна гра стихій, яка захопила небо на весь горизонт, посилає людині мовчазний виклик: «По-твоєму, ти – володар?!» Одначе стихія не може зім'яти, розчавити маленьку людину, чий дух протиставляє їй щось не менш величне:

«Величезне яскраве сонце, як швидко ти б убило мене,  
Якби в мені самому не сходило таке ж сонце.»

Якщо матеріальний світ кидає людині виклик зовні, то Мова, тобто здатність Духа до самовираження, настирливо вимагає із середини:

«Волт, ти містиш немало, чому ж не даєш  
Цьому вийти назовні?»

Але чи можливо висловити неосяжне – людську сутність? І знову герой звертається до могутнього сприйняття світу – тепер він слухає:

«Тепер я буду слухати, тільки слухати,  
І все, що почую, внесу в цю пісню, хай вона  
збагачується звуками.

Оркестр кружляє мене в несамовитому вихорі,

Він мчить мене колами Сатурна...

Я захлинувся медвяним морфієм,

Він схопив мене за горло і душить.»

Наростаюча напруга підводить людину до смертної межі, але у цей момент настає перелом: із непосильного чуттєвого екстазу народжується Питання, ясне і неминуче питання – про сутність Буття:

«Ми крутимось весь час по колу і вічно повертаємось назад.

Життя відчувається як різноманітний дотик із світом.»

У 5-й главі через дотик герой прилучається до мудрості всесвіту, воно ж (всередині поеми) змушує його пережити новий екстаз. Він весь у полоні чуттєвої стихії:

«Вартові, які оберігали кожну частку моєї сутності,

Залишили мене без охорони...»

Перед нами завершення поєдинку поета зі світом. Вірую і знаю, говорить поет, що немає на світі нічого прекраснішого за тіло людське і душу людську, за життя у будь-якому прояві.

Власне, всі дослідники творчості Вігмена вбачають у його поезії розвиток традиційно-християнських мотивів покори і всепрощаючої любові. Це цілком закономірно, хоч і не може трактуватися буквально і однозначно.

Окремі літературознавці (зокрема Т. Венедиктова) вважають, що образ Христа розп'ятого освоювався як глибокий романтичний символ двоїстості людського буття, оскільки «божественне» непримириме з «людським», дух бажає лету, але тілу не дано крил, у людині заховані безмежні можливості, думки і мрії.



Антропоцентризм Шевченка та гуманізм Вігмена. Антропоцентризм Шевченка і гуманізм Вігмена – явища закономірні. З людьми, чия спадщина увійшла до світового фонду світової культури, інакше й не може бути. Природно, що місце людини в суспільстві як рівної серед рівних і вільної серед вільних декларується у творчості обох поетів. Звільнення людей від рабства є темою багатьох їхніх творів. А філософським підґрунтям громадянської лірики слугує прагнення гармонійного суспільства через встановлення міцної демократії.

У Шевченка пошук ідеалу особистісного все більше ототожнюється з пошуками ідеалу національного, хоч це й усвідомлюється як утопічне, трагічно нездійсненне. Більше того, для ранньої поезії Шевченка характерні настрої та мотиви, які об'єднує так званий «естетичний гуманізм», почасти позбавлений прямої політичної заангажованості, але спрямований на захист людини, її прав та свободи.

Подібні тенденції виразні і в поезії Вігмена, особливо у циклі творів, присвячених А. Лінкольну. Та є тема «передчуття», тривоги, провіщення, пекуча жага «краси», трагічне відчуття гостроти життя. За Вігменом, герой – той, хто поєднує мрію і дійсність, «душу і тіло», небо і землю, чи то в царині художньої творчості, чи в особистому і громадському житті.

Отже, у поезії класиків Шевченка і Вігмена чимало подібностей у поглядах на божественне у житті і творчості, пошуку життєвих цінностей і теорії антропоцентризму, які пропонуються для розгляду на уроці компаративного вивчення української та зарубіжної літератур.

## ТВОРЧІСТЬ Г. СКОВОРОДИ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО

Впродовж двох століть бароко в Україні обумовило розквіт української культури. Найяскравішим його представником у філософії, літературі й освіті є Григорій Сковорода.

Григорій Сковорода (1722-1794) – найвидатніша постать у культурному житті України XVIII ст. Філософ і поет, педагог і музикант, знавець латини, старогрецької, староеврейської, польської, німецької, російської мов, він розвинув комплекс ідей, актуальних для свого часу, став не лише ідейним предтечею нової української літератури, а й очільником мистецтва українського бароко.

Визначимо, у чому виявлялися найхарактерніші ознаки бароко.

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

Бароко стало епохою зміни свігосприйняття, а з ним і концепції людини в митців та мислителів Європи. Погляди представників культури бароко на світобудову та місце людини в ній базувалися на переплетінні багатьох соціально-історичних факторів і на даних науки. На бароко позначились глибокі світоглядні зрушення кінця XVI – поч. XVII ст., зумовлені відкриттями в астрономії, механіці, фізиці (Г. Галілей, І. Ньютон, Р. Декарт, Г. Лейбніц та ін.).

По-друге, прогрес наукової думки, особливо природознавства, дозволив людині по-новому оцінити своє

становище у світі, зник замкнений антропоцентричний світ Відродження. Перед людиною бароко постала необхідність визначити своє місце у безмежному Всесвіті.

Г. Сковорода слідом за європейськими митцями прагне збагнути найбільші з протиріч світобудови, про що свідчить, зокрема тематика метафізичної поезії епохи. Центральною її темою виступає конфлікт життя й смерті, який, розкладаючись на багато аспектів (швидкоплинність життя; протиставлення «цього» і «того» світів; крайній випадок – тлумачення життя як поступового вмирання), створює достатню кількість мотивів та образів. Найбільш значними з-поміж них є вода, що тече, годинник, символіка пір року і, звичайно, притча про троянду. Остання ототожнюється з яскравим прикладом песимістичних настроїв епохи. Якщо швидке зів'ядання троянди сприймалося поетами Відродження як факт розумного світоустрою (наприклад, у Г. де ла Вега), то для авторів бароко (Кеведо, Гонгора, Феншоу, Герберта та ін.) це вже кричуща несправедливість, доказ нерозумності світу.

Своє філософське вчення Сковорода сформував під впливом античної і середньовічної європейської філософії (Фалес, Піфагор, Геракліт, Сократ, Платон, Арістотель, Пліній, Е. Роттердамський); народної творчості (міфи, легенди, думи, перекази, народні прислів'я та приказки); вітчизняного просвітництва (К. Транквіліон-Ставровецький, Ф. Прокопович, С. Полоцький, М. Козачинський, Г. Кониський).

Втім за своїм змістом і спрямуванням філософія Сковороди відрізнялася від філософії професорів Києво-Могилянської академії. Розвиваючи традиції Просвітництва, молодий учений відходить від догматичного наслідування своїх учителів: тяжів до ідей Платона, який у академії був об'єктом критики. Так Сковорода зосередився на етико-гуманістичній проблематиці: у нього на передньому плані не світ, а людина і духовне начало у ній. Всупереч своїм учителям, які зводили небесне до земного, возвеличуючи не лише розум, а і земне життя людини, він підносив природу до Бога, засвідчував другорядність людської

плоті і понад усе ставив у людині істинно людське – духовність, дух, зводячи до них сутність людського життя.

Створивши власну філософську систему, специфічний стиль і форму філософського мислення він дійсно спромігся органічно поєднати художнє і раціонально-абстрактне світоспоглядання. Універсальний алегоризм (іносказання), у якому предмети і явища осмислюються не у сукупності властивостей, не у цілісності, а лише в абстрактно-схематичній образності та символізмі – мистецький стиль Сковороди.

Наслідуючи традиції неоплатонізму і християнської символіки церкви, німецьких містиків та українських мислителів доби Київської Русі і Просвітництва, Сковорода розглядає символи як «іпостась істини», як те, що допомагає пізнати неземне, відкриває нове бачення речей. У нього символи не мають твердого, усталеного значення, а постають як певна множинність значень, межі яких то суміжні, то перехресшуються, а інколи просто суперечливі. Та це не завадило йому в образно-символічному пошуку вести напружений діалог із власним сумлінням про правду, добро й істину.

Відповідав принципам барокової культури й антитетичний метод (метод зведення суперечливих тверджень, жодному з яких не можна надати переваги) філософування Сковороди. На його думку антитези утворюють все у світі, складаючись у єдність (голод та несить – їжа, зима і літо – плоди, темрява і світло – день, смерть і життя – всяке створіння). Втім, гідним для себе український філософ і мислитель вважав лише певний, чітко окреслений ракурс бачення світу, у центрі якого – людина.

Одним із основоположних принципів філософської системи Сковороди є вчення про двонатурність світу. Цю тезу він повторює сотні разів із десятками відтінків, беручи в основу антитетичне розуміння буття як єдності протилежностей. Видимий матеріальний світ (Сковорода називає його порізному: «матерія», «стихія», «земля», «плоть», «тінь», «ніч», «смерть», «попіл», «пісок» тощо) – це лише бліде відображення невидимого світу, який є реальним. Невидиму натуру або

вічність, дух, істину він розуміє як Бога, нематеріальну основу всіх речей – як вічну і незмінну першооснову всього існуючого. Але невидима натура існує лише у видимій. Тобто обидві натури невід'ємні, взаємопов'язані. Оскільки невидима духовна натура існує поза простором і часом, то вічною є і тінь її – матерія, як постійною є і їх взаємна боротьба. З того, що в усьому суцюзі існує два єства – невидиме і видиме, Сковорода робить висновок про неможливість зникнення чи загибелі чого-небудь. Загинути нічого не може, воно лише втратить свою тінь. І пояснює це аналогією: художник намалював оленя, потім стер фарби. Малюнок зник, а образ оленя не може зникнути.

Принцип дwonатурності світу Г. Сковороди органічно пов'язаний з його вченням про три світи: великий, або макрокосм (Всесвіт); малий, або мікрокосм (людина); світ символів, або Біблія.

Великий світ – складається із численних світів як «вінок із віночків», першоосною якого є чотири елементи – вогонь, повітря, вода й земля. Макрокосм Сковорода поділяв на старий світ (бо його давно всі знають) і новий світ, що відкривається лише тим, хто за видимим бачить невидиме. Тому новий світ він тлумачить як вічний, незмінний, а старий світ – як мінливий, рухливий. Однак питанням великого світу Сковорода придавав небагато уваги: рівно стільки, скільки необхідно для розуміння проблем малого світу – людини як центральної ідеї його філософії.

Таким чином, на тематику й особливо, на стилістику європейського літературного бароко загалом і українського зокрема, впливало прагнення не лише протилежності багатьох елементів світу, але й їх єдності.

Бароківі ознаки творчості Сковороди:

- основоположний символізм;
- авторська картина світу (існування трьох світів – макрокосму (Всесвіту), мікрокосму (Людини) і світу символів (Біблії), який стає ключем пізнання двох попередніх світів);

- духовний світ особистості – арена одвічної боротьби добра і зла;

- вагання між життєлюбством та аскетизмом;
- кордоцентризм.

Вчення про малий світ – основа його філософської системи. Сутність малого світу – людини (як і великого) Сковорода розкриває, виходячи з концепції двонатурності світу. У людині, як і в усьому існуючому, є видиме і невидиме, тілесне і духовне, тлінне і вічне, зовнішнє і внутрішнє. Свого справжнього вияву, власне людського буття людина набуває не з появою тілесності з її чуттєвими властивостями, а лише за умови осягнення нею невидимості, глибинних внутрішніх духовних джерел. Тому принцип «пізнай себе» проходить крізь усі його філософські твори. Він постійно повторює: «побач самого себе», «слухай себе», «поглянь у себе самого».

Оскільки за мистецьким узагальненням представників бароко людина поєднує у собі добро та зло, тонкий розум і темний безум, самообмеження та прагнення до розкоші тощо, творчість Сковороди теж отримала різку зміну тональності, зображає внутрішні «бурі», про що може свідчити хоча пісня 19 «Саду», в якій автор зображає свій душевний стан:

«Ах ты, тоска проклята! О докучлива печаль!

Грызеш мене измлада, как моль платья, как ржа сталь.

Ах ты, скука, ах ты, мука, люта мука!

Гдѣ ли пойду, все с тобою вездѣ всякій час.

Ты, как рыба с водою, всегда возлѣ нас.

Ах ты, скука! ах ты, мука, люта мука!»

Але вірш завершується оптимістично, бажанням поета зламати настрій розпачу, перебороти свої страждання й вагання: «Прочь ты, скука! Прочь ты, мука! С дымом, с чадом!».

У духовному самопізнанні Сковорода вбачав ключ до розкриття таємниць буття світу і самої людини. Процес самопізнання, спрямований на осягнення невидимої натури в людині, він розглядав як Богопізнання. Істинна людина і вічність, Бог та Христос – суть те саме, стверджував Сковорода.

Допомагає людині пізнати в собі Бога Біблія, або третій світ світ символів, як самостійна реальність. Біблія, на думку Сковороди, «є аптека, набута Божою премудрістю, для лікування душевного світу, не виліковного жодними земними ліками».

Сумніви, суперечності, внутрішня дисгармонія забарвили європейську культуру трагічними почуваннями: розгубленість, трагічна роздвоєність між гуманістичними мріями та християнським благочестям, відчай від усвідомлення недосконалості людського буття. Та у творчості Г. Сковороди ці емоції відсутні, він не впадає в песимізм та зневіру, не втрачає високі гуманістичні ідеали. Письменник вірить у можливість подолання суперечностей, закладених у гріховній природі людини. Г. Сковорода розмежовує життєві цінності на натуральні, породжені потребами тіла й вищі, що задовольняють високі моральні прагнення.

Так, у першій строфі пісні 17 «Саду» «Блудница мир, сей темний свет», тобто світ і те горе, яке панує в ньому, наводять на поета жах:

«Видя жития сего я горе,  
Кипящее, как Черное море,  
Вихрем скорбей, напастей, бед.  
Разслаб, ужаснулся, поблед,  
О горе сущим в нем!»

Мислитель доби бароко Б. Паскаль вважає, що в людській душі вирує постійна міжусобиця розуму та пристрасті, від чого вона постійно страждає, завжди її розривають суперечності. Чи характерна ця ознака для творчості Сковороди?

Г. Сковорода проповідує культ сильної людини, яка зуміла перебороти в собі гординю, себелюбство: «Кожний, хто обожнив свою волю, є ворогом Божої волі і не може увійти в Царство Боже».

Бароко на принципово новому рівні визначило два полюси духовного всесвіту, що з них одним була природа (у широкому розумінні), а другим – Бог. У збірці Г. Сковороди «Сад

божественних пісень» подані прекрасні зразки пейзажної лірики. Для цих замальовок характерне використання засобу психологічного паралелізму. Вони можуть сприйматися як відверте протистояння, але й неподільна єдність протилежностей. Вони сприяли пошуку відповідей та шляхи вирішення, створення нових філософських та мистецьких систем, виникнення нових і необхідну трансформацію старих жанрів і форм.

Яким чином знайшло вирішення проблеми природа та Бог у бароковій поезії та творах Сковороди?

Для тогочасної людини існували два можливі шляхи вирішення проблеми – природа та Бог. Перший з них – безпосередня втеча до усамітнення за своїм Богом, що знайшло вияв у розквіті теології, у відродження духовних жанрів літератури, цікавості до готичного стилю у пластичних мистецтвах. Другий шлях також, зрештою, приводив до єднання з Богом, але був плутаним і тернистим – це був «шлях через світ».

Фрагмент з 2 пісні:

«Омый всѣ членов роды, дабы возлетѣть до небес,  
Ибо сердцем нечист не может бога узрѣть»

Фрагмент з 5 пісні:

«Мы же секрет сей небесный  
Всегорящим сердцем чтим  
И, хоть как скот безсловесный,  
Из-под Христа сѣно ядим.  
Поколь, в мужа совершенна  
Взросши, возможем блаженна  
Самаго бога вкусить»

Фрагмент з 11 пісні:

«О роде плотскій! Невѣжды! Доколѣ ты тяжкосерд?



Возведи сердечны вѣжды! Взглянь выпрѣ на небесну твердь.

Чему ты не ищеш знать, что то зовется бог?

Чему не толчеш, чтоб увидѣть его ты мог?

Бездна бездну удволит вдруг».

«Сад Божественних пісень» Григорія Сковороди є збіркою віршів на релігійно-філософські теми. Тут тексти віршів насичені біблійними цитатами та алюзіями. Тут можна зустріти цитати з канонічних книг Біблії, а саме: Євангелія, Псалтиря, Апостольських послань Петра та Павла, книг пророків Амоса, Даніїла, Ісаї, Іони, Захарії, Єремії, та неканонічної книги Ісуса, сина Сірахового.

На сторінках «Саду Божественних пісень» ми також зустрічаємо ще і цитати з богослужбових текстів і молитов. Видається очевидним, що Сковорода, який деякий час був співаком придворної капели, добре знав не тільки Біблію, але й богослужіння.

Надписом першої пісні є цитата з 118 псалму: «Блажени непорочнии в путь, ходящии в законе Господни» [3, с. 20]. Цей псалом має особливе значення на заупокійному вечірньому богослужінні, яке називається парастас. Його читають під час церковного відспівування людини. Тобто цей вірш наводить християнина на роздуми про не тривалість людського життя і необхідності підготовки до вічності.

У четвертій пісні надписано: «С нами Бог, разумеите языцы». Ці слова зустрічаємо у книзі пророка Ісаї (Іс.8:10). У православному богослужінні цей вислів пов'язаний з великим повечір'ям у Святвечір Різдва Христового та Богоявлення.

У тексті п'ятої пісні є такі слова: «Дева херувімов главна». Це перифраз давньої молитви «Достойно есть», що звеличує Богородицю. Слова «Честнейшую херувим» серед християн сприймаються як заява про верховенство благодаті Божої Матері над ангелами. Також ця молитва щоденно, окрім Великого Посту, співається на богослужінні.

У шостій пісні є вислів: «И ты, быстротекущий, возвратися, Иордане». Ці слова – теж перифраз. У святому Письмі це слова 113 псалму, що вщали про велику подію Хрещення Господнього (Пс. 113,5).

«Там висит врач мой, меж двою злодею», – так сказано у восьмій пісні. Відомий факт, що Ісус зцілював хворих, які до Нього приходили.

П'ятнадцята пісня особлива, бо присвячена темі знаходження Христа у гробі. «Лежишь во гробе, праздуешь субботу...», – так написано у першому рядку. Весь вірш є стислою формулою богослужіння Великої Суботи, коли у піснеспівах розкривається тема знаходження Христа у могилі перед Воскресінням.

«Сад Божественних пісень» як зразок барокової поезії є глибоким та багаторівневим твором великого класика. Сковорода в цих піснях наслідує та продовжує стиль пророка та царя Давида, мудрого царя Соломона, творців богослужбових текстів І. Дамаскіна, К. Маюмського, Ф. Начертаного, Р. Сладкопівця.

Мудрість, виражена в Біблії, випробувана віками, тому заперечувати її – нерозумно. Водночас він застерігає від буквального тлумачення змісту Біблії, оскільки, окрім зовнішнього вияву, тобто словесних знаків, вона має втаємничений духовний, невидимий світ. Сковорода поділяв точку зору, згідно з якою давні мудреці передавали свої думки не словами, а образами, тобто символами. Тому Біблія для нього – особливий світ символів, центральним серед яких є Сонце, що символізує істину, вічну натуру, або Бога. Головна мета кожного символу Біблії – допомогти людському розуму пізнати духовні начала, невидимості. Тож завдяки третьому символічному світові невидимий світ стає видимим, досяжним для людського сприймання.

Отже, вся філософська система Сковороди у своєму внутрішньому єстві пронизана антитезами видимого і невидимого світів, що постають у найрізноманітніших ракурсах. Це засвідчує, з одного боку, сприймання буття всього сущого у

стані постійного неспокою, взаємодії протилежностей, а з іншого – така антитетичність є вираженням абсолютної повноти буття, в якій зливаються протилежні ознаки, які містить у собі все існуюче. З огляду на таку світоглядно-методологічну позицію Сковороди Д. Чижевський назвав його найвизначнішим представником традицій античної та християнської діалектичної методи.

Принцип двонатурності світу й ідея трьох світів Сковороди підпорядковані основному об'єкту його філософування – духовному світу людини, проблемі її щасливого буття. Звідси й глибока етизація його філософського вчення, виразна етико-гуманістична спрямованість. Митець переконував, що кожна людина спроможна досягти щастя шляхом морального самовдосконалення, актуалізуючи у собі «внутрішню людину» – Бога.

Необхідною передумовою на шляху людини до щастя, є дотримання нею принципу «спорідненої» («сродної») праці – її відповідності тому вищому, розумному і справедливому началу, що визначає сенс людського буття. Вона дає людині впевненість, відчуття повноти свого буття, душевний спокій, веселість духу тощо. Будучи легко здійсненою, «споріднена» праця приносить людині насолоду не стільки своїми наслідками, винагородою чи славою, як самим своїм процесом. Вона не лише забезпечує людське матеріальне благополуччя, а й є важливим засобом духовного самоутвердження, самовдосконалення людини, здоров'я її душі, а отже, і щастя.

Мотив «блукань у світі», як усвідомлення його складності, суперечливості, невлаштованості, а іноді і відвертої хаотичності, ворожості до людини, та все ж таки нероздільності з нею, а відтак необхідності збагнути його і спробувати відновити колишню гармонію, надихав практично всіх митців епохи. Це був час великої одиссеї духу. «Світ ловив мене, але не піймав», – констатує Г. Сковорода.

У творчості Г. Сковороди звертає на себе увагу розмах задумів, широчінь обраних тем, наполегливі спроби змалювати

світ цілком, з'ясувати його устрій. Шукачі інтелектуальних пригод серйозно розкладали світобудову на елементи разом з Дж. Донном (поема «Анатомія Світу»), не дуже серйозно розглядали світ по частинам разом з епіграматистом Д. Братковським (зб. «Світ, розглянутий по частинам»), блукали в «Лабіринті світу» разом з П. Кальдероном або вивчали «Світ зсередини» разом з Ф. де Кеведо.

Розуміння світобудови як чогось надзвичайно складного, несталого вимагали адекватних засобів виразу. Не дивно, що в літературі тих часів улюбленими образами-символами виступали не лише лабіринт чи ярмарок (мотив «блукань у світі») або театр (мотив мінливості чи зрадливості, несправжності людського буття), але й старець Протей, чарівниця Цирцея, німфа Ехо. До речі, образ світу-театру сягає часів античності, беручи початок у творах Сенеки й Епиктета. Свій своєрідний та оригінальний театр створює, Г. Сковорода, подаючи діалогізовані філософські трактати, з актуальних проблем людського буття, яким успішно можна надати сценічного втілення.

Пройшовши складний шлях боротьби із зовнішнім «світом», який, попри всі зусилля, так і «не впіймав» його, Сковорода дійшов висновку, що «коли дух людини веселий, думки спокійні, серце мирне – то й усе свігле, щасливе, бажане. Оце є філософія».

Отже, ці бодай штрихові окреслення наразі дають підстави стверджувати про типологічну спільність творчості Г. Сковороди та європейського бароко.

«ЖИТТЄВА ДЕЗОРІЄНТАЦІЯ»  
ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ФЕНОМЕН У РОМАНІ ГАМСУНА «ПАН»  
ТА ПОВІСТІ КОЦЮБІНСЬКОГО  
«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Майстер психологічного аналізу, тонкий лірик, Гамсун умів передати ледь помітні порухи людської душі. Заглиблюючись у світ людських переживань, він показує кохання на тлі чудової північної природи, яка мала б стати взірцем гармонії та досконалості. Неодноразово підкреслюючи те, що людина – невід’ємна частина природи, автор закликає підкорятися її законам, не порушувати гармонію навколишнього світу.

Гамсун стверджував, що створює людський характер, який підпорядковується внутрішнім, іноді – фізіологічним, імпульсам. Для письменника важливим був не тільки психічний стан, а й фізіологічні відчуття, які разом керують настроєм і навіть думками та вчинками людей.

Наприклад, звернімося до опису моря, яке уособлює буремну вдачу головного героя. *«За островами важко й спокійно дрімало море. Скільки разів я дивився на нього з гір, вибираючись на саму вершину! Тихими днями кораблі майже не рухались, впродовж трьох днів я міг бачити те саме вітрило – білу цятку, завбільшки з чайку, на воді. А як налітав ураган, то гори вдалині немов розтавали, розходжувалась буря, південно-західний шторм, – таке собі видовище, де я був за глядача. Все огортав туман. Земля і небо зливались до купи, хвилі витинали химерні повітряні гопки, витворюючи силуети людей, коней і пошматованих корогов... Бойозна, гадав я собі, очевидцем чого мені доводиться сьогодні бути і чом це море відкривається моїм очам? Може, цієї миті я бачу нутро головного мозку землі: що там діється і як усе клекаче!.. І нізвідки не чулося ні галасу, ні людської мови, нічогісінько, крім оцього могутнього*

*гулу понад мою головою. Ген-ген у морі стирчала скеля – одним одна; коли ту скелю нагортало хвилею, з неї показувалась якась безумна химера, ні, либонь, не химера, то зводився на рівні бог моря, мокрий до кісток, і споглядав світ, пирхаючи так, що чуб і борода оберталися навкруг його голови колесом. А тоді він знов потопав у виру».* Зорієнтованість на відчуття читачів – основна риса роману «Пан».

Перед студентами ставимо завдання: прочитайте цей уривок і прокоментуйте його. Яким постає перед читачем образ природи? Яких рис людського характеру набуває море? Чи гармоніюють описи природи із почуттями головного героя?

Дійсно, у романі «Пан» пейзажні картини виконані в дусі імпресіоністичного письма. У коло асоціацій одразу потрапляють творчі здобутки французьких малярів: Клода Моне, Огюста Ренуара, Каміля Піссаро та ін. Не залишається непоміченим вплив художників-імпресіоністів на творчу думку норвезького прозаїка. Окреслені риси характерні й для твору українського письменника М. Коцюбинського, зокрема його повісті «Тіні забутих предків».

Далі варто визначити провідні принципи творів. Запропонуємо учням пригадати, хто такий Пан? Про що свідчить наявність фігурки Пана на порохівниці Глана? У чому символіка назви роману К. Гамсуна? Як вони зрозуміли назву повісті «Тіні забутих предків»?

Згідно класичного міфу, Пан – син Гермеса, бог лісів, стад і полів, переслідує німф у пориві закоханості. Фігурка Пана на порохівниці Глана вказує на те, що як мисливець, він знаходиться під його опікою. Подібність між ними проявляється в тім, що Глан має майже безмежну владу над жінками. У назві роману все ж є символічний зміст. Людина, вважає Гамсун, – частина природи, втілена в романі в образі могутнього Пана, який живе в кожному із героїв і розпоряджається їх долею.

Коцюбинський також бачить джерела міфологічних уявлень гуцулів не тільки в давній традиції, що йде від прапредків, а й в особливостях самої гірської природи і способу життя серед неї.

Природні явища стають джерелом народження фантастичних образів. Із перших днів свого народження Іванко потрапляє в атмосферу фантастичних вірувань, які його батьки успадкували від своїх, а ті – від далеких предків, тіні яких, як ми переконуємось, оберігають і наставляють нас впродовж життя.

Порівняйте початок творів К. Гамсуна й М. Коцюбинського. Яку спільну ознаку ви помітили? За яких обставин ми знайомимося з головними героями – Гланом та Іваном Палійчуком? (Початок обох творів простий, спокійний, як і належить епосу. Але з перших слів оповіді в Коцюбинського, як і в Гамсуна, з'являються фантастичні елементи. Іван був дев'ятнадцятою дитиною в гуцульській родині Палійчуків, але від народження був неспокійним, що дало матері підстави вважати, що їй підклали бісеня.

Коли в повісті «Тіні забутих предків» ми з головним героєм знайомимося з дня його народження, то з героєм роману «Пан», лейтенантом Гланом вже в тому віці, коли молодість пройшла, а на зміну їй приходить зрілість. Томас Глан мисливець і мрійник, змінив військову форму на «одяг Робінзона». Живе він у лісі, далеко від людей зі своїм мисливським псом Езопом. Глан нудьгує серед товариства, яке збирається в будинку місцевого багатія – купця Мака. Його характер, особистість – це втілення мужності та лицарства).

Яка прикметна ознака єднає образи Глана і Івана? (Передусім Гамсун і Коцюбинський підходять до людини як до невід'ємної частини природи. Природа для них – вмістилище не тільки живої, а й божественної сили, оскільки, споконвічно прекрасна й сувора, вона оживляє міфи про створення світу. Природу лісів і гір Глан та Іван сприймають не тільки серцем, а й душею.

Так, для Глана ліс – не просто куточок природи, а земля обіцяна. Тільки там він «відчуває себе сильним і здоровим» і ніщо не затьмарює його душу. Брехня, яка наскрізь проникла в усі пори суспільства, викликає в нього зневагу. І лише в лісі він

може бути самим собою і жити по-справжньому повноцінним життям, невіддільним від казкових бачень і видінь).

Читання уривків-описів природи з творів К. Гамсуна й М. Коцюбинського. Яку характерологічну функцію вони відіграють у загальній структурі тексту? У чому проявляється імпресіоністична манера письма? (Ось як малює Гамсун ліс на березі моря: «Ночі зовсім не стало, сонце тільки пірнало в море і одразу ж з'являлось знову, червоне, свіже, наче вдосталь напилося глибокої води... Лісом чулося шелестіння. Сопіла, пригнухувалася звірина, перегукувалися птахи. І покликами сповнювалося повітря. І хрущів поналігало в цьому році, і на їхнє дзижчання відповідали шурхотом крил нічні метелики і по всьому лісу наче йшов шепіт, шепіт...»).

Тут предметний світ природи майже не означений зовсім, натомість передано відчуття від цього предметного світу. Про звірів, птахів, листя дерев герой довідується лише здогадно за тими звуками, що линуть до нього. Яскрава метафора передає враження від сонця, що пірнає й з'являється знову. Так досягається зображення ефекту «вібрації» світла, котра підсилюється коливанням повітря, переданим як шелестіння, шурхіт, пташиний перегук. Світло й звук тут є основними інструментами творення імпресіоністичного пейзажу, закреного на ефекті «вібрації» атмосфери.

Тільки чуттєве відчуття світу відкриває Глану мудрість життя. Йому здається, що він проник у душу природи, zostавшись на одинці з божеством, від якого залежить подальший хід земного життя. Поклоніння перед природою, її невичерпними силами простежується в романі на кожному кроці.

Категоричність, з якою розповідається про фантастичні уявлення Івана, показує, що вони для нього є реальними знаннями про світ, що інакше він цей світ і не бачить. Уся природа йому здається наче давньому язичникові, сповненою живої й таємничої сили. Отже, опис природи в цих двох творах простежується від початку й до кінця. Для Глана, як і для Івана,



весь світ був як казка, «таємнича, цікава і страшна». Вони уміють слухати природу, вловлювати її тиху музику.

Згадаймо, для прикладу, переживання Івана та Марічки під час прогулянки, коли «їм часом здавалося, що вони чують чийсь хід потайний, глухе гупання барди, хекання втомлених грудей». Або, коли Іванкові, який пас корів у горах, привидився щезник в оточенні цапів, автор зауважує, що, як тільки жах пройшов, «щезник звинувся і пропав раптом у скелі, а цапи обернулися в коріння дерев повалених вітром».

Кожна важлива справа в гуцулів супроводжується ворожінням, ритуальними діями, надаючи їм таємничості. Сповненою хвилювання й таємничості є перша поява Івана на полонині серед вівчарів, які розпалюють вогонь стародавнім способом – за допомогою тріски й каменю. І це не дивацтво ватага, а давній язичницький обряд – свідоме обоження вогню, його розпалювання, протягом літа підтримуючи, це цілий ритуал, який гуцул виконує, «як давній жрець». Бо сам вогонь має боронити овець від всього лихого).

Як Гамсун і Коцюбинський вводять читача в інший світ героїв – світ особистих почуттів і переживань, світ кохання? Чи прослідковується якимось чином взаємопов'язане з попереднім аспектом ставлення й розуміння природи? Які особливості портретотворення ви помітили? (Як і Гамсун, М. Коцюбинський скупий на портретні деталі: обох письменників здебільшого цікавить психологічний стан героїв, внутрішня емоційна пружина, що спрямовує їхню поведінку, робить їх цільними, саме такими, які вони є. Віддавши перевагу зображенню внутрішнього світу героїв, Коцюбинський, проте, не міг обійтися без хоча б побіжної, накиданої штрихами, зовнішньої характеристики.

Любовні переживання висвічують найпотемніше, сокровенне в душі героя. Його пориви стрімкі, майже нічим не пояснені. Вони шговхають Глана на непередбачувані вчинки. Не тільки на його порохівниці, а й в ньому самому засіло те язичницьке божество, він зв'язаний з ним невидимими узами.

Його любовні історії не закінчуються стосунками з Едвардою. Автор рельєфно виділяє важливу психологічну деталь в портреті Глана: важкий «звірний погляд», який приковує до нього жінок. На пристані, під час зустрічі пароплава, він знайомиться з Євою: «Молода дівчина, запнута білою шерстяною хусткою, стояла неподалік; волосся було у неї дуже темним, на ньому особливо виділялася біла хустка». Далі події набувають драматичного звучання).

У чому проявляється трагедійність кохання Глана? (Слідуючи за Достоєвським, Гамсун зосереджує увагу на трагічному боці кохання. Обидві жінки кохають Глана (як і Івана), але кожна по-різному. Єва приходить на побачення до Глана завжди якась ясна, чиста, а разом з тим проста й доступна. Він часто бачить її з сільським ковалем, думаючи, що то її батько, і визнає майже перед самою Євиною смертю, що коваль – чоловік Єви. Вона гине від вибуху міни, яку заклав Глан, а підірвав пан Мак, сподіваючись, що загине сам Глан. У такий спосіб пан Мак думав перешкодити коханню Глана і Едварди.

Едварда також кохає Глана, але важко пояснити дивакуватість їх взаємин і вчинків. Едварда ніколи не буває сама, її хто-небудь завжди супроводжує, найчастіше лікар, який шкутильгає. Це дратує і сердить Глана, а він у свою чергу сердить пана Мака, який помітив, що його дочка та Глан затіяли якусь небезпечну гру. У певному сенсі всі образи, які створює Гамсун, є лише символами внутрішніх переживань героя. Тобто зображальна площина роману втрачає інформативний характер про навколишній світ героя, а стає символами. Саме за кожним звуковим, зоровим вираженням криється певна емоція або, кажучи точніше, елемент переживань героя).

Які фантастичні образи супроводжують тему кохання? У чому проявляється їх символізм? Який фатальний вплив вони мають на життя героїв? (Настирливо й постійно звучить у романі жагучий наспів Пана, зігканий із денної спеки і нічного свігла зірок. Він супроводжує тему кохання – головну в романі, і кохання полонить його, як непоборна, непереможна сила, яка не

знає перепон. Її всевладна стихія захопила в свій потік Глана, але як і всіляка стихія, вона небезпечна і, подібно язичницькому божеству, вимагає для себе жертв.

На сцені життя, поряд із простими смертними людьми, у М. Коцюбинського (до речі, майже аналогічні міфічні персонажі живуть і в романі «Пан») з'являються нявки, лісовики, особливо помітне місце займає в повісті лісовий божок чугайстер (гуцульський Пан). Танець Івана з цим божком – це відгомін ритуальних танців, що зображували боротьбу життя зі смертю. Передсмертне переживання Іваном другої молодості, припливу енергії і гостроти відчуттів, підкреслюють архаїчну близькість до античних божків аж до тотожності – Ероса й Танатоса.

Роман, який почався як ідилія, як гімн красі світу, закінчується драматичним, повним смутку фіналом і не вирішив конфліктів, побачених письменником. Глан дізнається, що Едварда все ж таки виходить заміж і вирішує покинути Норвегію. Едварда, почувши, що Глан виїжджає, просить віддати їй Езопа, на пам'ять про нього. І Глан виконує прохання Едварда, але передає їй свого пса вже мертвим, особисто позбавивши його життя.

Стихія кохання, яка вразила Глана, взяла і його життя. У новелі «Смерть Глана» головний герой відправляється на полювання в далеку Індію. Прошло шість років (ці «біблійні» роки звучать і в «Тінях забутих предків»), коли він отримує від Едварди послання (гілочку), в якому вона просить його повернутися на батьківщину. Едварда вийшла заміж за барона, але кохає Глана.

Та Глан відкидає саму думку про повернення й нову зустріч з жінкою, яку в він продовжує любити. І жити він без неї не може. Герой вирішив покинути цей світ. Він робить все, щоб викликати в свого супутника на полюванні, обмеженого, самовпевненого чоловіка, ревності й гніву, і той нарешті стріляє в Глана. (Пан відбирає спочатку кохання й душу, а потім і саме життя Глана).

Дещо відмінне кохання героїв в «Тінях забутих предків». У Івана з Марічкою любов не потребувала стороннього поштовху чи підживлення, була одухотвореною сама. Але як і в романі «Пан», між героями стоїть якийсь символічне передчуття, передвістя життєвої драми. Нагла смерть Марічки, збитої повинню у водоспад і розтровошеної об скелясті береги, ставить хрест на дитячому коханні природи і людини. Про панування над природою, навіть про якусь паритетність не може бути й мови.

Туга погнала Івана світ за очі. Шість років про нього ніхто не чув, а на сьомий він вернувся: «Худий, зчорнілий, багато старший од своїх літ, але спокійний». Після загибелі Марічки музично-лірична інтонація, яка досі створювала динамічну основу розповідної структури, зникає. Через рік після свого повернення Іван одружується з Палагнуою, бо цього вимагало життя, а, може, хотів приспати свою душу. Він розуміє, що після Марічки не зможе покохати вже нікого, хоч Палагна була не останньою серед гуцулок).

Характерно, що те «щось краще, хоч невідоме», «інші, кращі світи», до яких тягнеться перед смертю душа Івана, ввижається йому місцем, «де можна спочити». У пошуках Марічки, яку він не зміг забути, у пошуках її тіні, він зривається зі скелі й розбивається. Іван був уже внутрішнього готовий до смерті, а нявка лише прискорила нестерпне карання його душі та ще дала перед кінцем краплю радості, як дарунок за прийнятті муки. Душевна піднесеність персонажів і певна загадковість обставин, у яких вони опинилися, зворушило нестримне прагнення героїв до свободи, справедливості, прагнення щастя і непередбачуваність вчинків дають можливість говорити про подібність роману К. Гамсуна і повісті М. Коцюбинського, твердити про приблизно однакове сприйняття їх читачами, в серцях яких породжується глибоке почуття любові.

У Коцюбинського, як і в Гамсуна життєподібність – це передусім відображення у формах внутрішнього життя, адекватність реальним процесам людської психіки.

Найбільш традиційною формою роботи з художнім текстом, як відомо, є визначення жанрових особливостей, композиційних елементів, сюжетного руху, характеристики образів.

Історія написання роману. «Пан» був написаний Кнутом Гамсуном під час перебування у Парижі у 1894 р. Підготовлений до друку рукопис твору мав назву «Едварда», втім перед публікацією автор вирішив змінити назву.

За жанром «Пан» – це перший у європейській літературі психологічний роман. Це роман-сповідь, який дозволив письменнику заглибитися у власні внутрішні переживання, світ Глана, свого Alter ego. Відомо, що прототипом Едварди слугувала Лаура Валсе, перше кохання прозаїка. Ускладнена символічність образів дає підстави стверджувати, що «Пан» – це роман-притча.

Твір має особливу композицію: складається з 38 глав, які не мають назв і написані від імені головного героя, та епілогу, у якому виділено ще 5 глав. Цей досить об'ємний епілог був написаний пізніше і носить назву «Смерть Глана». Тут мова ведеться не від імені головного героя, а іншої людини, знайомого мисливця і його вбивці, який досить зухвало, але й об'єктивно і безпристрасно намагається повідати читачам про останні дні життя і смерть Глана.

Сюжет роману розкриває еволюцію почуттів Глана й Едварди упродовж визначених часових рамок. Зміна пір року, що відображена у творі має велике значення для розкриття задуму автора, його бажання розгорнути поліфонію теми кохання, подати її відповідно природному порядку. Є символічним те, що навесні відбувається зародження почуттів головних героїв, палке кохання та романтичні зустрічі припадають на літню пору і розрив стосунків осінньої пори.

На початку роману Глан постає перед читачем задоволеним життям молодиком. Від першої особи автор подає такий опис головного героя: *«волю щось записати, аби якимось заповнити час і самому втішитися. Час ледве суне... і не має в мене ніяких*

*турбот і живу я безжурно, мов дитина. Більш-менш я всім задоволений, а тридцять років – хіба це вік?!»*

Кохання, основна тема роману, постає у творі як непереборна сила, що не піддається контролю розуму, не знає перешкод і не визнає жодних обмежень. Гамсун зображує нові відтінки любовного почуття, сплутує любовні трикутники, переконливо доводить, що влада кохання визначає усе на світі – і стосунки, і вчинки персонажів.

Мотив невзаємності кохання, страждання і переживання літературних персонажів переломлюється у дзеркалах часу, епохи, проблем і представлений у вигляді любовних трикутників:

- Глан-Едварда-Єва;
- Едварда-Глан-лікар;
- Єва-Глан-Мак;
- Едварда-Глан-барон.

Викладач пропонує побудувати любовні трикутники та виявити мотиви вільного вступу в них персонажів.

Під час аналізу любовних трикутників роману можуть стати у нагоді такі запитання до студентів:

- Що таке любовний трикутник?

- Наведіть приклади любовних трикутників із уже вивчених літературних творів. (Наприклад, Тесеї-Федра-Іполіт у трагедії Расіна «Федра», Клод Фроло-Есмеральда-Квазімодо, Феб-Есмеральда-Флер-де-Ліс у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» та ін.).

- Як склалися та завдяки чому розвивалися взаємини учасників любовних трикутників? Обґрунтуйте свою думку цитатами із роману.

Під час розгляду любовних трикутників роману є велика спокуса вдатися до глибокого психологічного аналізу стосунків, що може знівелювати сприйняття художнього полотна. Тому вважаємо доцільним «триматися тексту», у обговоренні послуговатися цитатами із твору.

У романі «Пан» кохання характеризується поетичним та ірраціональним змістом стосунків, почуттєвістю та романтичністю.

Поринаючи у кохання, Глан приносить себе в жертву власним почуттям і пристрастям. Він – дитина природи і стихій, недарма його зустріч із Едвардою і Євою відбулася під час шторму і дощу. Зі спогадів можна зробити ще один висновок – Глан не планує закохуватися і його майбутні серцеїдки виглядають по-дитячому беспорядними (Едварда: *«Дитина, школярка. Я дивився на неї: висока, але не сформована, їй, може, років п'ятнадцять чи шістнадцять, на довгих засмаглих руках у неї немає рукавичок. Певно, сьогодні ж по обіді вона вичитала в довіднику про Езопу, щоб при нагоді попишатися знаннями»*; Єва: *«Трохи осторонь стояла молодесенька дівчина, запнута білою вовняною хусткою; вона була дуже темноволоса і та хустка якимось по-особливому біліла проти її кіс. Дівчина зацікавлено дивилась на мене, на моє шкіряне вбрання, на мою рушницю; коли ж я заговорив до неї, вона зніяковіла й одвернулася... Цієї миті до неї підступив ближче кременний чолові'яга в ісландській сорочці і назвав її Євою. Мабуть, вона його дочка»*).

Як же розвиваються почуття у любовному трикутнику Глан-Едварда-Єва? Здається, що почуття між цими персонажами виникають без їхньої безпосередньої участі, неначе стихія: паралельно, спонтанно, безапеляційно.

Глан, на відміну від жінок, відчуває величезну відповідальність за свої вчинки, турбується про них, поважає їхні почуття. Єва та Едварда – дуже різні жінки, і їхня любов до головного героя відрізняється. Єву любов перетворює з покірної ковалевої дружини в особистість, яка стала самостійною. Виникає питання, чи не піддався письменник феміністичному впливові, який на той час був дуже популярним? Едварда має зовсім інший характер. Це сильна натура, вона не може розчинитись у коханні, як Єва. Вона чекає від кохання дива.

Едварда бачить лише корисливий аспект від стосунків. Вона тішить свою зацікавленість величезним внутрішнім світом Глана, який вона спостерігає під час їхніх зустрічей. Втім ця жінка не цінує ні його величезного кохання, ні часу, який вони провели разом, споглядаючи таїни природи і власного кохання. Єва ж пристрасно піддається пориву, її захоплює Глан, його підкреслено чоловіча зовнішність, манери і стрімкий, запальний дух.

У стосунках любовного трикутника Едварда-Глан-лікар відкриваються нові грані персонажів роману. Наприклад, лікар, має найбільш виважену модель поведінки. Рівень його самовладання дуже високий, що можна простежити протягом усього роману. На відміну від Глана та Едварди, які згорають у полум'ї власних любовних бажань, лікар виглядає навіть трохи байдужим і відстороненим. Він обережний і бажає будь-що не вразити ненароком почуття та гідність цих людей.

На думку Глана, Едварда вступає у дорослі, любовні стосунки і виростає в основному завдяки їм. Спершу нею керує підліткова цікавість, вона захоплена внутрішньою гармонією лейтенанта, його знаннями про оточуючий світ. Згодом у неї виникає «перенасичення» байдужою манерою поведінки Глана, його відстороненістю від реального життя, надмірною споглядальністю.

Дивною для Глана є власна поведінка, коли він наближається до Едварди. Чому? Він вважає себе особою, яка має в усьому власну думку, уміло вправляється зі зброєю, є досвідченим рибалкою і мисливцем, але коли доходить справа до залицяння із Едвардою – розчиняється у ній, потрапляє під її вплив, перетворюється на незграбного, нерішучого, вкрай романтичного юнака. Едварда ж в усьому на один крок попереду: першою зізнається у коханні, знаходить шляхи щоб привабити лейтенанта, сама приходиться на побачення.

*«Цієї миті до нас хтось підбіг, усі бачили, що то Едварда. Вона підійшла просто до мене: щось лепече, кидається мені на шию, міцно обіймає її руками й кілька разів цілує мене в уста. За*



кожним цілунком вона щось каже, та я не чую що. Я нічого не збагнув, моє серце завмерло, мене вражав тільки її палкий погляд. Коли вона зняла з мене руки, я побачив, як схвильовано дихали її маленькі груденята. Вона – смаглява на виду, струнка, худенька, з блискучими очима – ще перебувала в цілковитому забутті. Всі дивилися на неї. А я вдруге замилувався її чорними бровами, що здіймалися високими дугами на чолі. Але ж, Боже ти мій, мене поцілували привселюдно!- Що таке, панно Едвардо? – спитав я, а сам чую, як пульсує моя кров, чує десь у горлі її клекіт, що заважає мені розбірливо говорити.»

Свою поведінку Глан виправдовує так: «Будьте милосердні, ви не розумієте мене, я здебільшого живу в лісі, це моя втіха. Тут, у моїй самоті, нікому не шкодить від того, що я такий, як є. Але коли я потрапляю в товариство інших, то доводиться з шкури пнутись, щоб поводитися так, як і заведено. За два роки я дуже мало був поміж людьми...», що у читача чітко вимальовується кодифікована пам'ятка для людини суспільної, тієї, яка входить у суспільство. Едварда не може вповні оцінити природний багатий світ Глана, який мусить прикидатися «дурнем» на догоду пустим балачкам у її «салоні».

Першим дзвіночком близького розлучення стали для Глана раптові зміни у природі: «Минула якась година. Синичка в горах замовкла, ліс наче вимер. Ні-ні, нічого не сталося; все, як і було; вона дала мені на прощання руку і глянула закоханим поглядом».

У сні Глан бачить уривки міфу про Дідеріка та Ізеліну. З того матеріалу, що доноситься до читача можна зробити висновок, що їхня історія схожа на стосунки між Гланом і Едвардою.

Занадто бурхлива поведінка і «скульптурні» думки Едварди можемо спостерігати у її розмові з хворим лейтенантом.

Полемічною видається репліка Едварди: «Пам'ятайте: одні дають мало і для них це забагато, а інші віддають все і це їм за виграшки». Про що йдеться? Що мала на увазі дівчина?

У стосунках любовного трикутника Єва-Глан-Мак відсутня боротьба сторін за прихильність. Здається, що Єва – центр

любовного трикутника – віддається Глану як її біблійна тезка Адаму в райському саду, без претензій, вимог і умов.

Лейтенант постійно згадує Едварду і навіть повноводне кохання Єви не рятує його від смутку. Він так описує свої відчуття: *«на землі валяється купка сухих галузок від зруйнованого пташиного гнізда. І душа моя достоту, як те гніздо»*.

Життєві орієнтири Глана піддаються корекції: *«Далеко-далеко в морі лежить підводний камінь, із якої зводиться білий водяник і хитає головою вслід корабликові, що, діставши тріщину, пливе за попутним вітром у море. Лишенько! В море! В оте пустельне море...»*. Проаналізуйте зміст цитати.

Глан не поціновує справжнього чистого кохання Єви, щоразу, коли вони залишаються наодинці, він згадує Едварду і її божевільні вчинки здаються йому вагомішими ніж кохання жінки коваля: *«- Ево, Ево, голубонько, з тебе зробили рабину, а ти й не нарікаєш Леле, ти знов усміхаєшся і в твоїй усмішці вирує життя, хоч ти й рабиня»*.

Він згадує Єву після її смерті: *«пригадуєш її дівочу голівку з косами, як у черниці? Вона приходила тихо, як мишка, клала свою ношу додола й усміхалась. Чи бачив ти, як у тій усмішці грало життя?»* Втім у його душі немає відчуття втрати рівного по стану партнера. Вона для нього маленька, тендітна, беззахисна. Єва для лейтенанта ніколи не була рівною із Едвардою.

Запитання для обговорення роману:

- Як би Ви описали характер Глана, прочитавши першу сторінку роману?

- Які картини минулого є найважливішими для головного персонажа? Обґрунтуйте свою думку.

- Які відчуття справляють картини норвезької природи?

- Який, на Вашу думку, настрій у лейтенанта?

Подальшу роботу з текстом роману можна інтенсифікувати за допомогою таких завдань:

- Проаналізуйте першу зустріч Глана з Едвардою та Євою.

- Який епізод можемо визначити як початок стосунків Глана та Едварди? Доведіть уривками із роману.

- Розкрийте поняття «лірична проза» на прикладі перших десяти глав.

Орієнтовна тема диспуту: «Кохання – як вода, – плавке та бистре, рве, грає, пестить, затягає й топить»

Ключові питання для організації диспуту:

- Тема кохання як лейтмотив усього роману.

- Символічний підтекст головних чоловічих та жіночих образів.

- Особливості трактування теми кохання. Сутність протиставлення кохання Едварди та Єви. Любовний трикутник.

- Імпресіоністична техніка письма у змалюванні почуттів.

Це питання можна використати для короткого обговорення або розробити окреме заняття-диспут із зазначеним епіграфом. Доцільно визначити зі студентами, які переваги і недоліки вивчення роману Кнута Гамсуна «Пан» можуть характеризувати диспут. Чи не знівелює філософська проблема, поставлена у темі заняття, повноцінного сприйняття модерністського роману з характерним гамсунівським психологізмом та імпресіоністичною манерою його оповідань? Як досягнути цього в умовах дискусійної тональності всього заняття?

Навчально-методичний посібник

**ГРАДОВСЬКИЙ АНАТОЛІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ  
ГАЛУШКО МАКСИМ ВІКТОРОВИЧ**

**УРОК ЛІТЕРАТУРИ  
У ПАРАДИГМІ СУЧАСНИХ  
ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

В авторській редакції

Дизайн і верстка – М.В. Галушко

Підписано до друку 18.02.2015  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офсетний. Умов. друк. арк.  
Гарнітура Calibri. Зам. № 1256. Тираж 300.

Видавець: Чабаненко Ю.А.  
Свідоцтво про внесення  
до Державного реєстру видавців  
серія ДК №1898 від 11.08.2004 р.  
Україна, м. Черкаси, вул. О.Дашкевича,39  
Тел: 0472 / 45-99-84; 56-46-66  
E-mail: [office@2upost.com](mailto:office@2upost.com)

Друк ФОП Чабаненко Ю.А.  
Україна, м. Черкаси, вул. О.Дашкевича,39  
Тел: 0472 / 45-99-84  
E-mail: [office@2upost.com](mailto:office@2upost.com)

