

**Неля Медвідь**

**ЛІТЕРАТУРНІ ПАРАЛЕЛІ  
НА УРОКАХ  
УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ**

**(Випуск II)**

*Навчально-методичний посібник  
для вчителів і студентів-філологів*



Тернопіль  
Видавництво «Підручники і посібники»  
2019

УДК 821.161.2\*06-1  
С50

*Книгу видано в авторській редакції  
Дизайн обкладинки Олени Сажко*

**Медвідь Н.**

**С50** Літературні паралелі на уроках української та зарубіжної літератури : навчально-методичний посібник (випуск II) / Н. Медвідь. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2019. — **184** с.

**ISBN 978-966-07-3401-2**

Для вчителів і студентів-філологів.

**УДК 821.161.2\*06-1**

**ISBN 978-966-07-3401-8**

© Медвідь Н., 2019

## ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Перед художньою літературою як навчальним предметом сьогодні стоїть велике завдання, пов'язане з піднесенням духовної культури суспільства, його інтелектуалізації. Тому забезпечення високого рівня викладання літератури у школі і вузі — нагальна проблема дня.

У час комп'ютерних технологій роль книги в житті підростаючого покоління, на превеликий жаль, значно зменшилась. Повернути інтерес до читання, до літератури взагалі покликані новітні методики викладання предмету. Серед багатьох із них вагоме місце займає вивчення курсу «Української літератури» на компаративній основі. (Компаративізм (від лат. *Comparativus* — порівняльний) — порівняльно-історичне літературознавство, яке досліджує подібності й відмінності, зв'язки та впливи літератур різних країн світу.

Вивчення української літератури у взаємозв'язках із літературами інших країн дозволить ефективно реалізувати актуальні освітні та виховні завдання. Зіставлення художніх явищ, виявлення при цьому генетичних зв'язків і типологічних подібностей допоможе учням і студентам усвідомити закономірності розвитку різних національних літератур, сприятиме глибшому й повнішому розкриттю ідейно-естетичного змісту виучуваних творів, виявленню загальних закономірностей літературного поступування. До того ж застосування компаративного підходу дозволить гідно представити вітчизняну літературу у світі, підтвердити ідею єдності світового літературного процесу. Що стосується виховних завдань, компаративне вивчення сприятиме активізації мислення учнів, стимулюватиме до самоосвіти, пізнання істини. Воно впливатиме на формування уявлень про розмаїтий полікультурний світ, на виховання загальнолюдських ціннісних орієнтацій та почуття національної гідності. Даний навчально-методичний посібник покликаний реалізувати такі завдання.

Автор посібника подає матеріал, що відбиває зв'язки між двома (трьома) творами різнонаціональних літератур. При цьому простежуються подібності та відмінності на рівні проблематики, сюжету, системи образів, поетики, а також дослідження оригіналу й перекладу текстів. Важливе місце надається розкриттю причинно-наслідкових зв'язків виявлених паралелей. Ось чому у центрі уваги кожної розвідки і спорідненості світоглядних позицій авторів порівнюваних творів. Пояснюються також і відмінності, які є виявом національної самобутності української літератури та індивідуальності митців.

Мета даного навчально-методичного посібника — сприяти екстраполяції компаративізму на вузівську і шкільну парадигму літературної освіти.

Завдання: допомогти учням, студентам, учителям-філологам усвідомити новітні тенденції у процесі вивчення та викладання вітчизняної й світової літератури в школі та вузі; залучити старшокласників, студентів до співтворчості, до реалізації творчих потенцій, забезпечити розвиток філологічної культури та культури спілкування.

У посібнику представлений матеріал, що вивчається у вузі, старших класах (як на базових уроках, так і на факультативних заняттях), відібрані теми, що потребують особливої уваги, оскільки викликають ускладнення під час вивчення і підготовки до занять. Посібник вміщує різнобічний матеріал, але відзначається внутрішньою єдністю теми, міцно пов'язаний розвитком дослідницької думки.

У кінці міні-досліджень містяться узагальнюючі запитання й завдання, у тому числі й підвищеної складності, що пов'язане з забезпеченням індивідуального та диференційованого підходів у навчанні.

Адресуючи посібник передовсім учителям, студентам-філологам, учням середніх навчальних закладів різних типів, автор урівноважує співвідношення теоретичних положень безпосереднього розгляду «живого» матеріалу, багажу суто наукових знань і конкретних методичних порад. Безсумнівно, це дасть змогу варіювати методи і прийоми, індивідуалізувати вивчення художніх творів, зробить його неповторним актом естетичного переживання, зрештою поглибить філологічну культуру і самого вчителя, і його вихованців, і студентів.

**МІЖЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ  
У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ:  
ТЕМА ВЛАДИ ГРОШЕЙ У ТВОРАХ  
М. КРОПИВНИЦЬКОГО («ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК»),  
І. КАРПЕНКА-КАРОГО («СТО ТИСЯЧ»),  
Ч. ДІККЕНСА («РІЗДВЯНА ПІСНЯ У ПРОЗІ»)**

Одним із дієвих інноваційних шляхів шкільного аналізу художніх творів у сучасній методичній науці визначений компаративний. Його метою є ще більш глибоке розкриття ідейно-естетичної сутності кожного із порівнюваних творів, сприяння розумінню духовної єдності і національної своєрідності усіх літератур у культурно-історичному розвитку суспільства. З цією метою при вивченні творчості М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Ч. Діккенса у школі бачиться корисним встановлення міжлітературних зв'язків, зокрема між драмою «Глитай, або ж Павук», комедією «Сто тисяч», повістю «Різдвяна пісня у прозі». Об'єднує ці три твори різнонаціональних літератур спільна тема влади грошей і руйнації моральних цінностей людини під їх дією. На цьому наголошує вчитель у вступному слові на початку уроку.

Перш ніж розпочати порівняльний аналіз творів, учні мають пригадати сюжет, конфлікт та проблеми, порушені у кожному із них. Можна поставити кілька питань учням: Коли відбуваються дії (подія) у творах? Які соціальні верстви населення перебувають у центрі уваги авторів? Чи є вони типовими для свого часу? Як ви розумієте назви творів? Відповідаючи на останнє питання, учні переконуються у тому, що назви творів безперечно пов'язані з їх центральними героями. Тому далі варто перейти до аналізу образів головних героїв і змісту творів у цілому вже на компаративній основі. З цією метою вчитель пропонує ефективний метод евристичної бесіди, який буде реалізовувати за допомогою різноманітних прийомів, а саме: побудови системи запитань за текстами художніх творів, системи завдань до текстів, порівняння типологічно подібних художніх образів і образних асоціацій, які виникають у свідомості учнів.

— *Хто є головними героями п'єс «Глитай, або ж Павук» і «Сто тисяч»? Як їх змальовано драматургами?*

**Учень 1:** Головним героєм драми М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» є сільський багатій Йосип Степанович Бичок, який заради наживи готовий на все — і на шахрайство, і на крадіжку, і на будь-який інший злочин. Цього героя драматург малює об'ємно і яскраво. Це типовий

лиходій, хоча на словах видається святенником. З цього приводу вустами Ольги автор зауважує, що він має «погляд лисичий», але «вовчу думку». Бичок переконаний, що за гроші можна купити все. За допомогою грошей він, мов павук павутинням, обплутує людей і свого села, і сусідніх сіл та слободи. Павук-кровосос добре відчуває свою силу і владу над іншими. У тенета Бичка-павука потрапляє молода жінка Олена, дружина селянина Андрія Кугута. Бичок хитро і сміливо веде інтригу проти Андрія, обплутує його боргами й відправляє на заробітки, а потім обдурює Олену за допомогою фальшивого листа, в якому йшлося про зраду її чоловіка. Збудивши в жінці ревності, Бичок поступово доводить її до падіння, присилує до співжиття. Олена божеволіє, не витримавши душевних мук.

**Учень 2:** У комедії «Сто тисяч» І. Карпенко-Карий теж малює багатія, якому постійно «копитулу не хватає». Калитка весь час перебуває в полоні власних хазяйських задумів, прагнень, почуттів. Його думки торкаються не так людей, як землі, якої йому все мало й мало. Мріючи ще більше збагатитися, він погоджується на аферу з покупкою ста тисяч. Невідомий обдурює Калитку, підсунувши йому чистий папір замість грошей. Герасим вирішує повіситись, бо вважає «краще смерть, ніж така потеря!». Його рятує безпритульний шукач скарбів Бонавентура.

— *А хто є центральним образом повісті Ч. Дікенса «Різдвяна пісня у прозі»? Що є спільне між ним та вже згаданими образами Бичка й Калитки?*

**Учень 3:** Центральним образом повісті Ч. Дікенса є образ егоїста і скнари Скруджа. Самотній, замкнений, черствий душею, байдужий до людей, жорстокий, злий, він усюди породжував своєю присутністю холодну атмосферу. Автор порівнює його з кліщем, слимаком, який, починаючи з юних літ, мріяв про збагачення. Гроші породили у ньому жадібність. Скрудж починає економити на всьому: на світлі, теплі, їжі. Він відмовляється від свят, не хоче мати сім'ю, байдуже ставиться до оточуючих. Жадоба збагачення, скупість і душевна черствість — це ті якості характеру, які ріднять Скруджа з героями М. Кропивницького і І. Карпенка-Карого.

— *Чи в однаковій мірі прагнення збагатитися керує головними героями трьох творів?*

**Орієнтовна відповідь:** Ні. Якщо М. Кропивницький в особі Бичка і Ч. Діккенс в особі Скруджа показують типи людей дерунів, лихварів, під діями яких руйнується життя бідних людей, то І. Карпенко-Карий вклав у свій образ Калитки значно більше смислу. Щоб переконатися у тому, варто звернути увагу на його монолог-роздум про землю: «Ох земелько, свята земелько, божа ти дочечко! Як радісно тебе загібати докупи, в одні

руки... Приобрітав би тебе без ліку. Легко по своїй власній землі ходить. Глянеш оком навколо — усе твоє: там череда пасеться, там орють на пар, а тут зазеленіла вже пшениця і колосується жито; і все то гроші, гроші, гроші... Кусочками, шматочками купував, а вже і у мене набралоя: тепер маю двісті десятин — шматочок кругленький!». Фраза «Легко по своїй власній землі ходить» передає значно ширший зміст прагнень героя, ніж лише збагатитися. Він мріє про утвердження власної людської гідності, яке, на жаль, бачить через можливість дорости до великої буржуазії, крупних сільських аграріїв. Тобто бажає збільшити свою вагу в суспільстві, тому й скуповує землі і примножує «копитал». І. Карпенко-Карий показав людину у вирі нових процесів становлення сільської буржуазії як нового суспільного класу на зламі епох.

— *Які почуття викликають у вас Герасим Калитка і Йосип Бичок? Чи можна назвати їх добрими господарями?*

— Почуття антипатії. І не тільки через прагнення героїв збагатитися, а, в першу чергу, тому, що їх наміри призводять до страждань оточуючих людей. Так, Калитка не жаліє свою дружину, змушуючи її йти пішки до церкви. Він пояснює це необхідністю дати відпочинок худобі. Також героєм нещадно експлуатує наймитів, тримаючи їх у покорі, напівголодними. Безперечно, добрим господарем Герасима назвати не можна, бо не може бути такою людиною, яка думає лише про себе, власну вигоду.

Бичок схожий на Калитку. Через нього страждають селяни, і, у першу чергу, Олена та Андрій. А ще Бичок тримає всіх у полі зору і використовує в своїх інтересах. Він має стільки грошей, що може потрібних свідків хоч «цілий десяток купити», суддя у нього «свій чоловік», бо отримав «немалу суму» в позику, становий – його кум та й іншим у нього «є чим руку позолотити». Отже, Бичок є хижакom великого масштабу і, окрім осуду й відразу, не викликає ніяких почуттів.

— *Підтвердіть свої міркування відповідними цитатами з творів і прокоментуйте їх, — таке завдання отримують учні далі.*

<b>Матеріал на допомогу вчителю і учням:</b>	
Цитати до характеристики <i>Бичка</i>	Цитати до характеристики <i>Калитки</i>
«Нехай мене замість дяки кленуть, нехай навіть плюють мені межі очі, а я з свого шляху не зверну!...» [4, с. 175] «А мало моїх грошей пропада на людях; мало я їх роздавав на вічне одда-	«Не спиться мені, не їсться мені... Під боком живе панок Смоквинов... от-от продасть або й продадуть землю... Ах, кусочок же, двісті п'ятдесят десятин,

вання?...» [4, с. 176]

«Чув я , та ще й не раз чув, бо в мене скрізь є вуха...» [4, с. 180]

«Засіла мені Олена в голову, мов цвяшок! Та чи вже ж вона втече з моїх рук?... Коли б мені Андрія куди-небудь запроторити, тоді б інша річ була!.. Тільки б мені його з села випровадити! Хіба звернути на нього яку провину та становому шепнути? Що ж, хіба то великого заходу коштує? У мене на тім тижні коняку украдено, скажу, що Андрій украв, і свідки знайдуться!.. Я їх цілий десяток куплю!.. І суддя свій чоловік, я ж йому немало суму дав у позику!.. Становий — кум мій!.. А як і вище піду, то є чим руку позолотити!..» [4, с. 187]

«Нащо ж і гроші тоді, на бісового батька вони, коли на них не можна купити увесь світ?» [4, с. 196]

«І голодом її морив, і в льох запирав, і посеред зими у ополонці купав, і бив, і нівечив!.. Таки призвів її до того, що втекла!» [4, с. 214]

земля не перепажана, ставок рибний, і поруч з моєю, межа з межею» [3, с. 243]

«Продай воли — бери гроші... не віддаси грошей — давай воли, бо то ж мої, я вже їх купив, я вже не буду править грошей, а воли давай. Так надешніше» [3, с. 245]

«Що там наука? Забавка дитяча!.. як тільки вчений, так і голодранець: ні землі, ні грошей, і таки дурень дурнем...» [3, с. 249]

«Ви ударяйте на гроші — гроші всьому голова» [3, с. 250]

«Хазяйський син повинен шукать хазяйську дочку з приданим, а не наймичку» [3, с. 251]

«Я обманю хоч кого, а мене чорта лисого обманить хто» [3, с. 253]

«Неділя свята, а ти ні світ ні зоря вже й жереш! Не пропадеш, як до обіда попостиш хоч раз у тиждень. Однеси хліб назад» [3, с. 255]

«... ти мізкуєш, ти крутиш головою, де того взять, де того, як обернуться, щоб земельки прикупить, та за думками і не їсться тобі, і не спиться тобі... Мене вже ці думки зовсім їсушили...» [3, с. 256]

«Мені треба невістку з приданим, з грішми... Про мене, хоч цілком з начинням ковтни її, мені аби гроші» [3, с. 259]

«Хіба ти борону або плуга тягаш? От якби ви вдвох з Мотрею крумера попотягали, то інша річ... Не дам коней... Иди пішки,



	<p>Господь прийме твої труди і дасть тобі здоров'я» [3, с. 264]</p> <p>«Отоді я вам покажу, як хазяйнувати!.. Я їв борщ та кашу, так і їстиму, як мазав чоботи дьохтьом, так і мазатиму, а зате всю землю навкруги скуплю. Їдеш день — чия земля? Калитчина; їдеш два — чия земля? Калитчина; їдеш три — чия земля? Калитчина... Диханіє спирає...» [3, с. 267]</p>
--	---

— *А що можна сказати про Скруджа, оцінюючи його ставлення до людей?*

— У повісті до переродження Скруджа не змальовано жодного героя, до якого б він прихильно ставився. Кохану, друзів він зрадив, став причиною знедолення родини Кретчитів, бо був переконаний у тому, що біднякам досить того, що про них турбуються у роботних будинках і притулках, а щедрі пожертви на Святки цим людям — це недозволена розкіш.

— *Яка спільна риса характеру Бичка, Калитки і Скруджа яскраво виражена у їх ставленні до оточуючих?*

— Егоїзм. Саме в ньому і М. Кропивницький, і І. Карпенко-Карий, і Ч. Діккенс бачать джерело зла, і не лише для оточуючих, але й для самих головних героїв.

— *Доведіть згубний вплив егоїзму головних героїв на них же самих, - таке завдання отримують учні далі. Підтвердіть свої міркування відповідними цитатами з творів.*

**Учень 1:** Це досить переконливо можна довести на прикладі образу Скруджа. Поставивши головним у своєму житті гроші, Скрудж не міг стати щасливим. Байдужий і жорстокий до інших, він став самотньою людиною. Цей шлях привів його до духовної деградації. Ось як про героя пише автор повісті, зосереджуючи увагу на рисах його зовнішності, характеру: «Потайливий, замкнутий, самотній — він ховався як устриця у свою мушлю. Душевний холод заморозив зсередини старечі риси його обличчя, загострив крочкуватий ніс, зморщив шкіру на щоках, скував ходу, примусив посиніти губи і почервоніти очі, зробив льодяним його скрипучий голос. І навіть щетинясте підборіддя, рідке волосся і брови, здавалось, застигли від морозу» [1, с. 8–9]. Холодна душа Скруджа розповсюджувала холод на всіх і все, що його оточувало: «Це була не людина, а кремій. Так, він був холодним і твердим, як кремій, і ще

нікому жодного разу в житті не вдалось висікти з його кам'яного серця хоча б іскру співчуття... Він всюди носив із собою льодяну атмосферу» [1, с. 8–9]. Невипадково автор повісті подає художню деталь, пов'язану з реагуванням собак на Скруджа. Він пише про те, що, побачивши цю людину, собаки тягли своїх господарів куди подалі від її поганих очей. Собаки своїм внутрішнім чуттям вловлювали мертвотний холод, який ішов від Скруджа.

Жадібність і породжені нею вчинки Скруджа не мали меж. Ось як про це пише Ч. Діккенс: «Ось вже хто умів вижимати соки, витягувати жили, зводити у труну, загібати, захоплювати, заграбастувати, вимагати...» [1, с. 8–9].

**Учень 2:** Герасима Калитку теж не можна назвати щасливою людиною. Обрані ним шляхи до збагачення через шахрайство, обдурювання людей, злочин призводять до втрати ним таких моральних цінностей, як сумління, справедливість, честь. Герой здатний переступити через християнські заповіді, незважаючи на людську біду, ошукує навіть близьких йому людей. Крім того обдурювання перестає бути для нього явищем ганебним, він навіть хизується тим, що може обвести будь-кого. Ось як герой сам себе характеризує: «Я не такий дурень, щоб мене обманили... Я обманю хоч кого, а мене чорта лисого обманить хто» [3, с. 253]. Але фінал п'єси засвідчив протилежне. Невідомий обдурює Калитку, втягнувши його у злочинну «комерцію». Калитка вирішує звести рахунки з життям, не маючи сили пережити ошукування, а ще більше — втрату грошей.

— *А якими постають Бичок, Калитка і Скрудж в оцінці інших героїв?* — учитель далі спонукає своїх вихованців до аналітичного мислення й роботи з художніми текстами.

## **Варіанти відповідей:**

**Учень 1:** В очах селян Бичок є здирником і багатієм, який наживається на бідності інших, даючи їм позики під відсотки. Ось що про нього кажуть у селі:

2-й чоловік. Забере скот і одежину, та й ще почне улещати: «Не навіки, — каже, — я беру твоє добро собі — одягу сховаю, а скот у свою обору зажену, щоб ти не пропив та не розточив, а як роздобудеш грошей, принеси і тоді забирай своє добро!..» А де їх у врага роздобути? Покомизишся трохи, посперечаєшся та знов до нього ж з поклоном! Та так і не зоглянешся, як виросте така сума, що й діти, і внуки не відроблять. *(Зітхнув)*. Та ще й грошовитий чоловік, то й сила, і правда його! І де він стільки грошей набрав? Я так думаю, що його і в п'ять тисяч не вбереш!

1 - й ч о л о в і к . Може, й не вбереш!.. Чув я, що нібито він з двірських, з лакеїв: у якогось-то полковника служив, та той як помер, а він і затаїв гроші... Продав Бога, тепер запанував та й обдира мир хрещений!

2 - й ч о л о в і к . Ох, обдира, та ще й здорово обдира! Хто раз попався у його лещата, годі вже пручатись! Усе село у кормизі! Це ще гірш настало, як за кріпацтва!

1 - й ч о л о в і к . Може, й гірш!

2 - й ч о л о в і к . То все ж таки панові вклонявся, а тепер мусиш кланятись постолові!.. — Тепер так настало: у кого гроші, той і пан!

1 - й ч о л о в і к . Павук, одно слово — павук! Скрізь навкруги розкидав павутиння, і яка б і мушка чи комашка не поткнулась, зараз і заплутається [4, с. 205–206].

**Учень 2:** Копач Банавентура підмічає у Калитці заповзятливість і енергійність: «Люблю за підприємчивість! Так, так, Никодимович! Скупуйте помаленьку, скупуйте!.. Хазяйственный мужик — велике діло! Ворушіться, ворушіться!» [3, с. 247]. У цих словах відчутна авторська іронія. Саме завдяки цьому засобу І. Карпенко-Карий «знижує» у нашій свідомості образ Калитки.

А ось до яких висновків доходить Савка, розмірковуючи над вчинками Калитки, що призводить до збагачення нечесним шляхом: «Е, куме, мабуть, і в тебе нечисті гроші, і в тебе душа вже не своя» [3, с. 245].

**Учень 3:** Ставлення інших до Скруджа було продиктоване його поведінкою, холодним поглядом, байдужістю до підлеглих і оточуючих. Автор пише про те, що ніхто не зупиняв Скруджа на вулиці і не запитував, як він живе, не цікавився, коли той зайде провідати його. «Жодний жебрак не осмілювався простягти до нього руку за милостинею, жодна дитина не наважувалась запитати у нього, яка година, і жодного разу в житті жодна душа не попросила його вказати дорогу» [1, с. 9]. Але все це зовсім не засмучувало Скруджа. Він завжди був чимось незадоволений, похмурий і злий. Таким його зустрів племінник, коли наважився запросити в гості на свято Різдва, але Скрудж не тільки відмовився, а ще й вилаяв рідну людину. Прикметно, що племінник не образився на свого дядька і нічим не виказав свого смутку, більше того, він затримався у дверях, щоб привітати клерка, який дрижав від холоду у конторі Скруджа.

Люди, з якими доводиться зустрічатися Скруджу, як правило, вивисуються над ним у моральному відношенні. Згадати хоча б бідну родину Боба Кретчита. Незважаючи на те, що їй доводиться жити у злиднях, на лікування крихітки Тіма немає коштів, жодний член цієї родини не зачерствів душею, не образився на життя, на Бога. Уся родина щиро тішиться

Днем народження Божого Сина. Не дивлячись на матеріальну скруту, між ними панує злагода і любов. А Боб ще й запропонував тост за містера Скруджа, бо був доброю і милосердною людиною. Тому не тримав зла на Скруджа, а навпаки, все йому пробачив.

### Проблемне запитання:

— Чому, на вашу думку, на противагу М. Кропивницькому і І. Карпенко-Карому, Ч. Діккенс у своїй повісті змальовує переважно позитивних героїв, які оточують Скруджа?

### Варіант відповіді:

— Тому що тільки в повісті «Різдвяна пісня у прозі» демонструється процес духовного відродження головного героя, чого не можна сказати ні про Бичка, ні про Калитку. Якщо на початку твору ми бачимо Скруджа байдужим до людей, зосередженим на матеріальних цінностях і інтересах, ним керує жага до збагачення, влади, грошей, то у фіналі постає вже інший герой — людина з відкритим серцем, це добрий господар і дядько. Роблячи добро іншим (наказав купити вугілля і краще топити в конторі, підвищив платню Бобу, дав грошей на лікування Тіма, купив велику індічку для родини Кретчитів), він і сам стає щасливим.

— Під впливом чого (кого) відбулося переродження деградованого Скруджа? Простежте процес його поступового духовного зростання (Завдання виконується трьома дослідницькими групами, на які вчитель розподіляє клас):

I група Зустріч з Духом Минулого Різдва	I група Зустріч з Духом Теперішнього Різдва	III група Зустріч з Духом Майбутнього Різдва
Дух Минулого Різдва допомагає герою побачити прожите ним життя (дитинство, юність, молодість), зрозуміти його суть і розворушити совість	Дух Теперішнього Різдва показав герою людей, для яких справжні цінності вимірюються не грошима і багатством, а любов'ю, добром, милосердям, родинним затишком і взаємодопомогою	Дух Майбутнього Різдва допоміг герою докорінно змінитися, показавши смерть нікому не потрібної, всіма забутої жадібної і жалюгідної людини. Скрудж починає робити добрі справи, зарядившись почуттям любові, співчуття й радості життя

— *То які ж моральні цінності роблять людину по-справжньому щасливою?* — учитель просить підсумувати дослідницьку роботу.

— Добро, милосердя, щедрість, співчуття, людяність. Цими почуттями наповнюється серце Скруджа у фіналі повісті і він відчувається щасливою людиною, проголошуючи: «Я відчуваюся легким, як пушинка; щасливим, як янгол; веселим, як школяр; у мене голова йде обертом» [1, с. 93].

— *Які спільні художні прийоми обирають автори трьох творів для яскравого змалювання образів головних героїв? Покажіть це на прикладах.*

**Учень 1:** Це, у першу чергу, художні прийоми контрасту. Лицемірство, підступність, зажерливість, багатство протистоять простоті, довірливості, щирій доброті, безкорисливості, милосердю. Так, Йосипові Бичку протистоять бідні люди Олена та Андрій, над якими лиходій добре відчуває свою силу і владу. Та й сама постать Бичка побудована на контрастах. Його огидна сзуйтськи-лагідна мова, пересипана словами з Євангелія, різко контрастує з жорстокою практикою лихваря. «Голубочко», «голубе сизий», «чесная вдово», «милостивий государю мій», «Я християнин і пам'ятаю, що Господь милосердний усіх нас буде судити: праведним він уготує царство небесне, а неправедних осудить і покарає!» [4, с. 176]; «А хто ж, государю мій, окрім мене, усіх вас рятує і визволяє з усякої оказії!» [4, с. 175]; «... у мене таке вже чудне серце, що як тільки уздрю убогого, то навіть готов і сорочку з себе здійняти та йому віддати...» [4, с. 177]; «Усім людям я люб'язний...» [4, с. 184]; «... я злого людям не чиню!.. Богобоязливий я чоловік!» [4, с. 195], — ці й інші вирази маскують життєву практику персонажа. Але дуже скоро селяни розпізнають справжню сутність Бичка й те, що приховується за його улесливими, нещирими словами.

**Учень 2:** Багатство Калитки контрастує з бідністю селян, яких господар постійно тримає під контролем і нещадно експлуатує їх працю. Він бідкається, що наймити лінуються, ухиляються від роботи, тільки й думають про їжу та сон. Але у свідомості читача постає зовсім інша картина: хазяїн не дає наймитам виспатися і в неділю, посилав їх на роботу без сніданку, жаліє для них навіть шматка хліба. Власне збагачення за рахунок збіднілості інших приносить Калитці задоволення. Землі інших господарів бачаться йому ласим шматком, як-то угіддя Смоквинова, а гроші Жолудя не дають спокою.

Мова Калитки, як і Бичка з п'єси «Глитай, або ж Павук», має специфічні риси. Його монологи завжди місткі за змістом, думка працює напружено й оформлюється в точних, яскравих, образних словах. Про працьовитість Параски він говорить лаконічно-образно: «з діжки рук не виймає», про свої двісті десятин — «кругленький шматочок». Тягар проблем,

що його турбують, визначає так: «Тут недоїдаєш, недосипаєш, день при дні працюєш...», «Не спиться мені, не їсться мені...».

**Учень 3:** У повісті «Різдвяна пісня у прозі» теж контрастує багатство і бідність, а також скупість і душевна черствість зі щедрістю, добротою та милосердям. У момент знайомства читача зі Скруджем він є скупим, черствим і холодним. Розвінчуючи зло, яке заповонило душу Скруджа, письменник за допомогою художнього прийому антитези змальовує бідного клерка Боба Кретчита. Розповідаючи про нього, автор підкреслює порядність, доброту, чесність героя (на противагу Скруджу). Незважаючи на бідність, неможливість через нестатки вилікувати дитину, родина Боба є щасливою. Вона збирається разом на Святу вечерю і Святочний Дух благословляє їх дім.

— *Яку роль у розкритті характерів головних героїв досліджуваних творів виконують художні деталі, описи інтер'єру?*

**Учень 1:** Безперечно, вони допомагають розкривати характери головних героїв. Наприклад, конкретних описів побуту Герасима Калитки І. Карпенко-Карий не подає в комедії, але окремі деталі, на які він звертає увагу читача, допомагають краще розкрити характер головного героя, зрозуміти його наміри, охарактеризувати спосіб життя. Зокрема у п'єсі перераховуються страви, які вживає родина і челядь Герасима. Це «галушечки», «картопелька», «кулешик», «чехонька». Така деталь до перерахованих страв, як «та й то не щодня» дозволяє зробити висновок про те, що Калитка на всьому економить, навіть на їжі. Подальші ж сцени про заборону сніданку для наймитів тільки підтверджують вище зроблені висновки. І тут ідеться вже не про економію, а про скупість і експлуатацію праці інших.

**Учень 2** продовжує: Що стосується Ч. Дікенса, то слід відзначити, що письменник у повісті майстерно використовує характерний прийом створення образу через інтер'єр, обстановку, у якій живе персонаж. Скрудж мешкає у великому просторому будинку, який нагадує готичну споруду, де панують холод і п'ятьма. Тут зовсім порожньо, як і в душі героя. Кімната Скруджа є віддзеркаленням його душі, замкненою для інших людей. Але в цій кімнаті є речі, які вказують на можливе пробудження і відродження душі героя. Це камін зі згасаючим полум'ям, давно забутий дзвоник як символ різдвяного оновлення. Такі художні деталі, безперечно, вказують на можливість змін.

Підбиваючи підсумки уроку, вчитель ставить ряд запитань, у тому числі й проблемного змісту:

- Які висновки для себе ви зробили з проаналізованого на уроці?
- Чи можуть гроші зробити людину щасливою?
- Чи можливе в нашому сучасному суспільстві вирішення конфлікту між статками і мораллю?

### *Література*

1. Диккенс Ч. Рождественская песня в прозе / Ч. Диккенс // Собрание сочинений: в 30 т. — М. : Худ. лит., 1959. — Т. 12. — С. 5–100.
2. Історія української літератури 70–90-х років XIX ст.: у 2 т.: підруч. [для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / За ред. О. Д. Гнідан. — К.: Логос, 1999. — С. 533–535; 597–599.
3. Карпенко-Карий І. К. Сто тисяч / І. К. Карпенко-Карий // Драматичні твори / За ред. С. Д. Зубкова. — К. : Наук. думка, 1989. — С. 240–283.
4. Кропивницький М. Л. Глитай, або ж Павук / М. Л. Кропивницький // Вибрані п'єси. — К. : Мистецтво, 1984. — С. 173–219.
5. Середюк Т. М. Ч. Діккенс. «Різдвяна пісня у прозі»: у пошуках методичних варіантів / Т. М. Середюк // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2005. — № 11. — С. 45–50.
6. Щолок Г. Що робить людину щасливою? : урок за повістю Ч. Діккенса «Різдвяна пісня у прозі» / Г. Щолок // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2011. — № 10. — С. 23–26.

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА СПІВВІДНЕСЕНІСТЬ ПОЕЗІЇ М. ВОРОНОГО І ТВОРЧОСТІ П. ВЕРЛЕНА

Тема, що є предметом цієї розвідки, недостатньо привертала увагу вчених. Розгляд творчості одного з найвідоміших українських поетів-символістів М. Вороного, елементи компаративного аналізу знайшли місце у ряді оглядових праць, наукових дослідженнях, як-то: Бондар М. Поезія початку ХХ ст. // Історія української літератури : у 2 т. — К. : Наукова думка, 1987. — Т. 1. — С. 568–570; Гундорова Т., Шумило Н. Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку // Історія української літератури ХХ ст. — К. : Либідь, 1993. — Кн. 1. — С. 14–15; Колкутіна В. Архітектоніка поетичних циклів Миколи Вороного. — Одеса : Астропринт, 1998; Голомб Л. Інтертекстуальність лірики Миколи Вороного // Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. — Ужгород : Гражда, 2008. — С. 120–139; Наєнко М. Художня література України: Від міфів до модерної реальності. — К. : ВЦ «Просвіта», 2008. — С. 661–668. Проте предметом окремого ґрунтовного дослідження ще не стали інтертекстуальні зв'язки поезії М. Вороного з творчістю П. Верлена. Ми робимо спробу здійснити зрушення в цьому напрямку, адже зацікавленість М. Вороного теорією символізму була зумовлена насамперед увагою поета до здобутків світової художньої думки. Тому залишається важливим наукове осмислення його поезії в контексті світових досягнень, зокрема естетики французького символізму. Саме в такому аспекті пропонується вивчення вітчизняної літератури в школі. Відтак наша мета — дослідження інтертекстуальних зв'язків поезії М. Вороного і П. Верлена на основі аналізу їх творів, передбачених до вивчення діючими шкільними програмами. Як для вчителів, студентів, так і учнів стане у пригоді наступний матеріал.

Світогляд М. Вороного формувався під впливом здобутків французького символізму, чим пояснюється глибинний гуманістичний сенс його поезії, проголошення першорядності краси, любові і абсолютної духовності, а також синтез трагічного світовідчуття та інтуїтивного позараціонального пізнання. Слушно зауважує С. Павличко: «... у М. Вороного нібито присутній увесь комплекс європейських, західних модерністичних тем. Він пише про місто, а не про село, Красу, а не батьківщину, нудьгу, а не радість. Він хоче «йти за віком» [1, с. 108].

Уже у посланні М. Вороного «Іванові Франкові» означені новаторські (суголосні верленівським) інтерпретації теми ролі поета й поезії в



супільстві. Французький поет у «Поетичному мистецтві» (вірш був сприйнятий символістами як поетичний маніфест), заперечуючи будь-який раціоналізм у мистецтві, першорядним проголосив інтуїтивне пізнання, за допомогою якого лише й можливо досягнути таємничий світ людських почуттів, природи, думок, мрій. На думку автора, лірика має бути націлена на душу людини, щоб пробудити у ній «нову блакить, нову любов». Поет же має пізнати таємниці світу через інтуїтивні відчуття, тому й «посилає» свій вірш у політ: «Щоб вірш твій завше був крилатий, / Щоб душу поривав — шукати / Нову блакить, нову любов...» [2, с. 433]. Про нову блакить і любов покликана мріяти душа поета, створюючи свою особливу дійсність, протиставну реальній, але наповнену силою життя, волі й натхнення.

За аналогією до французького поета-символіста М. Вороний у вірші «Іванові Франкові» закликає створити естетичну концепцію нового світу, у якому перевагу над буденністю з її соціальними проблемами і матеріальними потребами має отримати світ духовних цінностей та ідеалів — «геній-визволитель». Митець же, на думку українського поета, має досягнути вищі таємниці світу мрій та ідеалів. Його покликання й призначення — «Життя брудне, життя нікчемне / Забути і пізнати надземне, / Все неосяжне — охопити, / Незрозуміле — зрозуміти!» [3, с. 16]. Поетові належить оспівувати красу і високу силу почуттів: «А як поет — без перепопи / Я стежу творчості закони; / З них повстають мої ідеї — / Найкращий скарб душі моєї» [3, с. 16].

Схиляння перед красою М. Вороний декларує і у вірші «Краса!». Краса для поета — це вищий ідеал, її він прославляє скрізь і завжди. А у вірші «Мавзолей» краса набуває ознак образу-символу, якій вірно служить поет, бо це для нього найвища духовна цінність. Як підкреслює дослідниця О. Камінчук, «... поезія «Мавзолей» розкриває індивідуально-особистісну цінність естетико-центричної надреальності, еквівалентність поривання до таємниць абсолютного особистісному самовираженню поета, що знаково репрезентується мотивом усамітненого служіння абсолютній Красі» [4, с. 87–88]. З абсолютною красою, гармонією пов'язані мрії поета, що засвідчує і вірш «В сьайві мрій». «Блакитно-чиста краса», «чуття святого» протиставлені «ворожим силам життя земного», що, згідно символістичного дискурсу, поляризує антитезу абсолютного ідеалу і обтяженого земного буття. Сферою істинного, духовно наповненого бачиться поетові мистецтво.

Лірика М. Вороного і П. Верлена відтворює складні й суперечливі переживання душі, яка прагне вирватися з сутінок буденності і сягнути

світла, чистоти й краси. Особистісні враження й переживання пов'язані з описаними подіями (любов і розлука, надія і самотність, радість і сум тощо), які, як правило, позначені відчуттям туги, тривоги, відчаю. Для порівняння (учням пропонується завдання самостійно знайти відповідні рядки з поетичних текстів):

<b>П. Верлен</b>	<b>М. Вороний</b>
<p><i>Вже нічого більше — хочу тільки флейти / В тихому лелінні дальніх вечорів... / Так мене втомили ці падіння й злетити, / Що ніщо не миле — хочу тільки флейти... («Вже нічого більше — хочу тільки флейти...») [5, с. 272]</i></p> <p><i>Багато я страждав, повір... / Тепер зацькований, мов звір, / У різні боки я мечуся: / Нема рятунку, хоч умри, / Ніде ні схрону, ні нори, / Я від хортів не відкручуся. («Багато я страждав, повір...») [5, с. 266]</i></p>	<p><i>... я боровся, шукав ідеалу, / Мов свободний орел, моя думка в просторах шугала — / В тих просторах життя! / І мов нагла мара мені світ весь од сонця закрила... / У гонитві даремній минули найкращі літа... («Vaee victis!» («Горе переможним!») [3, с. 24]</i></p> <p><i>Мало зазнали ми світла й тепла: / Холод, тумани та сіра імла — / От наша доля! / Пасербам в рідній своїй стороні, / Нам хіба тільки ввижаються в сні / Щастя та воля!.. («Сонце заходить...») [3, с. 24]</i></p>

Далі учні можуть зробити певні узагальнення, відмітивши, що таке трагічне світовідчуття обох поетів пояснюється розбіжністю між ідеалом і дійсністю. Душі, зболені буденністю земного існування, прагнули до вищого ідеалу і не знаходили його. Проблема самотності людини в суспільстві, в житті загалом, відчуття катастрофізму, душевної розпуки, марності прожитих літ вказують на бажання підкреслити незахищеність земного життя людини. Вчитель підхоплює розмірковування учнів і наголошує, що прикметною у цьому плані є «Осінь пісня» П. Верлена, у якій воедино зливаються осінній пейзаж і пейзаж душі ліричного героя. Осінь для поета — це прощальна пісня, близький кінець, за яким небуття. Тому вона асоціюється з тугою, смутком, самотністю, невлаштованістю: «Ячать хлипкі, / Хрипкі скрипки / Листопада... / Їх тужний хлип / У серця глиб / Просто пада. / Від їх плачу / Я весь тремчу / І ридаю,.. / Мов жовклий лист / Під вітру свист — / В безвість лину» [5, с. 238]. Свій стан зболеної душі французький поет-символіст описав і у вірші «В серці і слози, і біль...». Плач серця ліричного героя поширюється на всю оточуючу дійсність. Його смуток передається через образ дощу.

— *А які враження від зовнішнього світу прагне передати М. Вороний?* — учитель спонукає учнів до подальших роздумів. Відповідь може бути наступною.

— Свої враження від зовнішнього світу прагне передати і М. Вороний. Трагічне світовідчуття характерне для ряду його поезій, хоча й не є домінантним у його творчості. Як і П. Верлену, М. Вороному властиве відчуття катастрофізму, незахищеності земного життя людини, трагічної самотності, що засвідчує, наприклад, вірш «*Vae victis!*» («Горе переможеним!»). Зневіра, розчарування в пошуках ідеалу, пізнанні життя підкреслюються мотивом втраченого шляху: «Я самотній стою. Наді мною реве хуртовина. / Зграї гарпій проклятих, що звуться «навіщо», «куди», / Мою душу жеруть... Як покинута в лісі дитина, / Я самотній стою. Наді мною реве хуртовина. / Замітає сліди» [3, с. 24]. Трагічністю світовідчуття позначені і поезії «В киреї темній тихо суне ніч...», «Нічка на землю упала...» та ін.

Учні можуть самостійно дійти наступних висновків.

Песимістичне світовідчуття гальмується вищими духовними ідеалами, до яких прагнуть і П. Верлен, і М. Вороний. В українського поета-символіста протидією силам зла виступають творчість і любов, про що свідчать такі вірші, як «*Dies irae*», «Чи зумієш?», «Перед брамою», «В душі моїй не згас...» та ін. Скажімо, у вірші «*Dies irae*» майстерність поета творити нову реальність прирівнюється до вищих духовних цінностей, а втрата такої можливості через смерть поета означає втрату пісні, що була «єдиною втіхою», «єдину надію в... душі несла». А у поезії «Перед брамою» категорія любові асоціюється з «порогом святого раю» як межею між світом земним і світом абсолютної духовності.

Символічна концепція творчості як осягнення абсолютних духовних цінностей властива і П. Верлену. Це засвідчує ряд його віршів, наприклад, «Савітрі» («Магабгарата») зі збірки «Сатурнічні поезії», де митець поетизує «душі величної невичерпну силу», підносить особистість, здатну йти на самопожертву заради вірності і кохання. Попри трагізм долі, ліричний герой не втрачає високого потягу до Ідеалу — Добра, Істини, Краси, Гармонії й Кохання. Подібні ідеї знайшли вираження і у вірші «Над дахом дому — неба дах» зі збірки «Мудрість». Протиставляючи природне і міське життя, поет демонструє збереження віри в торжество високих Ідеалів, символами яких виступають «неба дах», висока тополя і піднесений небесний дзвін. Незважаючи на те, що вірш сповнений суму, песимістичний настрої не пронизує його, адже в ньому утверджується сила духу особистості, яка не змирилася з буденністю життя і на схилі літ, а продовжує мріяти й відчува-

ти: «О світе мій, яке життя / Просте і тихе! / Із міста лине шум життя, / Довілля, втіхи» [5, с. 259].

— *Які ще спільні ( подібні) риси поезії українського і французького поетів можете назвати?* — запитує вчитель. — *Підтвердіть свої думки текстами.*

Прикметною рисою поезії П. Верлена і М. Вороного є її музичність. І це не просто звукова організація віршів, поєднання певних звуків задля милозвучності. Музичність в обох поетів стала вираженням поетичного світовідчуття. Для них чарівних мелодій сповнений не лише навколишній світ, а й (у першу чергу!) світ душі ліричного героя. Сповнена мелодій, така чуйна душа озивається у світ переливами тонів і напівтонів. Ось як про це пише П. Верлен у вірші «До Клімени»: «За голос твій співочий, / За усміх твій дівочий, / Що в серці будить рій / Жагучих мрій,.. / За те, що з тебе лине / Світіння янголине / І музика тонка, / Така п'янка...» [5, с. 241]. Для французького поета музичність стає вираженням найтонших вражень і найпотаємніших емоцій: «Бо наймиліший спів – сп'янілий: / Він невиразне й точне сплів. / В нім — любий погляд з-під вуалю, / В нім — золоте тремтіння дня / Й зірок осіння метушня / На небі, скутому печаллю» («Поетичне мистецтво») [2, с. 432].

У М. Вороного багатовимірність бачення світу також увиразнюється динамічною ритмомелодикою і музичними ефектами: «А вона, як мрія сну / Чарівна, / Сяє вродою святою, / Неземною чистотою, / Сміючись на пелюстках, / На квітках / Променистою росю. / І уже в душі моїй / В сяйві мрій / В'ються хмелем арабески, / Миготять камеї, фрески, / Гомонять-бринять пісні / Голосні / І сплітаються в гротески» («Блакитна Панна») [3, с. 40].

Споріднюють поезію П. Верлена і М. Вороного і семантична нечіткість, неокресленість створених ними образів. Таку якість можна простежити на прикладах віршів П. Верлена «Нічний ефект», «О сумна пустеле!..» і М. Вороного «Старе місто», «Тіні». Так, у вірші «Нічний ефект» гармонійно поєднане широке розмаїття барв, ліній, відтінків, контрастів і світлотіней. Оскільки поет прагнув зобразити не реальні об'єкти, а свої відчуття і враження від них, то вимальовується нечітка напівмістична картина нічної пори, що породжує спогади ліричного героя, почуття, пов'язані з недосяжним Ідеалом. Поет навіть власні відчуття туги, суму, безнадії.

Відсутністю чітких ліній, контрастних кольорів і зримих образів характеризується і вірш «О сумна пустеле!..» (зб. «Романси без слів»). Поет малює похмурі хмари, місяць на темному небі, відсутність зірок, безлистя ліс. Цей сумний, безрадісний пейзаж П. Верлен називає пустелею, яка

асоціюється зі станом ліричного героя. Душа його самотня і відчужена, сповнена нездійснених мрій про Ідеал.

У поезії «Старе місто» М. Вороний передає окремі враження, об'єднані спільною емоційною основою: «Тумани, тумани над містом пливуть, / Як хвилі гойдаються сонні... / І клаптями тануть, і лавою йдуть / Такі монотонні...» [3, с. 41]. Тут фіксується культивована ще П. Верленом, як і іншими французькими поетами-символістами, «розмитість» обрисів зображуваного, неокресленість, візуальна нечіткість образу, як-то: «У млі потопають доми, димарі, / Як витвори злії омани, / І сунуться, сунуться тихо вгорі / Тумани... тумани...» [3, с. 42].

**Висновки** з уроку можуть бути наступні.

Отже, поезію П. Верлена і М. Вороного об'єднують: вищий філософський ступінь образного узагальнення; заглиблення у світ духовних переживань, передача душевних настроїв; відчуття трагізму буття; звернення до вічних ідеалів (Краси, Істини, Добра, Гармонії тощо); творення неповторного світу особистісних переживань; поєднання рис символізму та імпресіонізму; музичність. П. Верлен і М. Вороний безумовно цікаві як поети-символісти. Шлях відкриття нових граней їх поетичного таланту може бути безкінечним.

### *Література*

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
2. Зарубіжна література : посібник-хрестоматія. 10 кл. / Уп. Б. Б. Щавурський. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. — 592 с.
3. Вороний М. «Євшан-зілля»: поема. Поезії, переклади / М. Вороний. — К. : Наук. думка, 2003. — 128 с.
4. Камінчук О. Поезія Миколи Вороного і український символізм / О. Камінчук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2010. — № 1. — С. 85–100.
5. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера / Переклади [ред., уп., авт. передм. М. Н. Москаленко. — К. : Дніпро, 1990. — 510 с.

## ОБРАЗОТВОРЧА РОЛЬ СИМВОЛІВ КОЛЬОРУ І ЗВУКУ В ДЕТЕКТИВНИХ ОПОВІДАННЯХ Е. ПО

Прозовий доробок Е. По є унікальним явищем не лише в американській, а й у всій світовій літературі. Він став підґрунтям нових жанрів — детективного і науково-фантастичного, а психологічні новели заклали підвалини психологічної прози. Дослідженню творчості Е. По присвячені праці С. Пригодія, О. Горенко, Г. Коломійця, В. Панасійчука, О. Кабкової та інших науковців. Самобутність естетичних поглядів Е. По, поетика і стиль письменника в сучасному літературознавстві здобули об'єктивну оцінку, але ще немає узагальнюючої праці, в якій були б цілісно представлені ідейно-стильові пошуки митця. У цій розвідці здійснюється спроба дослідження питання образотворчої ролі символів кольору і звуку в детективних оповіданнях Е. По, співставляються оригінал і переклад художніх творів митця що буде корисним для пізнання як студентів, так і учнів.

Е. По одним із перших у світовій літературі усвідомив емоційну силу слова і тому прагнув будувати свої твори так, щоб досягти найбільшого психологічного впливу на читача. Своїм завданням письменник бачив виховання естетичних смаків і культури почуттів. Індивідуальність творчого стилю Е. По-прозаїка виявляється не лише у доборі ним відповідних лексичних чи стилістичних засобів, побудові тропів, використанні фігур поетичного синтаксису, а й значною мірою — у колористичному й звуковому сприйнятті об'єктивної дійсності, світу живої та неживої природи. Ось чому письменник особливо уважно ставився до відбору лексичних одиниць на означення колористичної й звукової характеристики навколишнього світу. Саме в цьому щонайяскравіше виявляється особистісна творча суть його мистецького обдарування. Через індивідуально-авторську колористичну, а також звукову характеристики читач не лише сприймає індивідуальність самого письменника, але й розкодовує внутрішні якості, притаманні йому як людині. Е. По через колір і звук знаходив власне творче самовираження. Кожний образ, витворений автором, набував не тільки конкретної змістовленої форми, а й починав жити власним, притаманним йому життям. Спробуємо довести це на основі аналізу ряду оповідань письменника, здійснюючи порівняння оригіналу й перекладу.

Кольори і звуки є невід'ємною частиною кожного оповідання письменника. Вони розглядаються як художній засіб, який допомагає автору яскравіше розкрити особливості його сприйняття світу, передати емоції, почуття та ставлення до героїв, їх вчинків і поведінки. Образи і змальова-

ні колористичні картини в оповіданнях Е. По конструюються на основі органічного сполучення цілковитої вигаданості загального і скрупульозної точності, предметності всіх деталей. Саме це надає пластичної і навіть технічної переконливості малоймовірному або й просто неймовірному.

«Убивство на вулиці Морґ» (*The Murders In The Rue Morgue*), «Тас-мниця Марі Роже» (*The Mystery of Marie Rogêt*), «Золотий жук» (*The Gold-Bug*), «Викрадений лист» (*The Purloined Letter*) — саме на цих чотирьох оповіданнях базується слава Е. По як зачинателя детективного жанру літератури. Має рацію С. Бавін, зазначаючи, що Е. По створює новелу у відповідності зі своїми поетичними принципами: у ній немає нічого випадкового, кожний епізод, кожна деталь відповідає одній меті — розкриттю злочину [1, с. 147]. Вплив на читача досягається також шляхом майстерно підібраних і введених у художню тканину тексту відповідних кольорів і звуків. Так, у новелі «Убивство на вулиці Морґ» переважають темні кольори і глухі звуки. Готуючи читача до повідомлення про жахливе вбивство, автор описує ніч, у яку воно було скоєне. Як відомо, більшість злочинів і вбивств здійснюється під покровом ночі. Тому письменник не жаліє темних фарб для передачі загальної атмосфери наростаючого страху: «The sable divinity would not herself dwell with us always; but we could counterfeit her presence. At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building; lighted a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams — reading, writing, or conversing, until warned by the clock of the advent of true Darkness» [3, с. 227]. Український варіант: «Божественний морок сам не міг постійно перебувати з нами, але ми могли імітувати його присутність. При перших ранкових променях ми зачиняли всі масивні віконниці нашого старого будинку і запалювали дві тоненькі свічки, які, випускаючи сильні пахощі, випромінювали примарне і зовсім слабке світло. В їх мерехтінні наші душі поринали у мрії — ми читали, писали або розмовляли, доки годинник не попереджав нас про прихід справжньої Темряви» [4, с. 350]. Сполучення слів «sable divinity», «ghastliest and feeblest of rays», «the aid of these» не лише передають похмурість предметів, речей під покровом ночі, а й дозволяють читачеві вже на початку оповідання перейнятися атмосферою напру- ги, відчуттям невідворотної трагедії.

Вулицю, на якій було скоєно вбивство, автор називає «брудною» (англ. «dirty street» [3, с. 228]), а звуки, які вночі розбудили жителів квартала Сен-Пок (terrific shrieks), — «криками, що роздирали душу» [3, с. 232]. Голоси ж трьох невідомих людей, які чулися крізь ніч, звучали від-

ривно і сердито, аж поки не вщухли: «... two or more rough voices, in angry contention, were distinguished, and seemed to proceed from the upper part of the house. As the second landing was reached, these sounds, also, had ceased, and every thing remained perfectly quiet» [3, с. 232].

Описуючи кімнату загиблих жінок, Е. По також не шкодує барв і тонів. Серед них переважають сірий, сріблий, жовтий (золотий). І це не випадково. Сірий (попри інші значення) — це колір праху, інколи асоціюється зі смертю, трауром і душею. Срібний символізує рівень багатства. Як і золото, срібло виражає принцип сакральності. Так, Е. По підмічає довге сиве («three long and thick tresses of gray human hair» [3, с. 232]) волосся, яке було вирване з корінням і прилипло до кам'яної решітки. На підлозі були знайдені три столові «сріблі» ложки («silver spoons» [3, с. 233]) і два мішечки із золотими монетами, а у комоді — «пожовклі листи» («old letters» [3, с. 233]). Такі колірні деталі підкреслюють як поважність віку жертви, так і можливі матеріальні статки, які могли б стати, у даному випадку, причиною злочину. Подальші розслідування героя-нишпорки скасовують його останнє припущення.

Е. По з натуралістичною точністю описує тіла жертв орангутанга. У таких описах переважають сині, червоні кольори, які тут символізують кров, синці, смерть: «The corpse of the young lady was much bruised and excoriated. There were several deep scratches just below the chin... The face was fearfully discolored, and the eyeballs protruded. A large bruise was discovered upon the pit of the stomach...» [3, с. 239]. В українському варіанті читаємо: «Труп молоді жінки був вкритий синцями та саднами... Під підборіддям видно було кілька глибоких подряпин і сірувато-сині плями... Колір обличчя покійної вселяв жах, а очні яблука повилазили з орбіт... У нижній частині живота виявлено великий синець...» [4, с. 359]. Сам же орангутанг — винуватець трагедії — бурого кольору. Оскільки тварина напала на двох жінок, піддавши їх жорстоким тортурам, то це засвідчує хижацькі нахили її, нестримність у проявах власних інстинктів. Думається, що, забарвлюючи тварину у бурий колір, автор тим самим і намагався підкреслити невідворотність трагедії, фатальність подій.

Що стосується звуків, то варто зазначити, що на них оповідання дуже багате. Як правило, це гучні або глухі звуки, розривні, що лякають чи завожують душу. Ось як автор описує звуки, що лунали з будинку, в якому сталась трагедія: «Крики долинали весь час, доки двері не відчинили, — і раптом припинилися... Діставшись до першого маршу, він почув голоси двох людей, які гучно і злостиво сперечалися: один голос був грубий, другий — значно вищий, пронизливий, якийсь чудернацький... Проходив повз



будинку саме в той час, коли почулися крики. Вони лунали декілька хвилин — можливо, хвилин десять. Крики були гучними та протяжливими, надзвичайно моторошними та гнітючими» [4, с. 356–357]. Голоси, що доносилися з будинку, письменник описує так: «... пронизливий голос належав чоловікові, а саме французу. Сказаних слів не розібрав. Вони лунали гучно, швидко й уривчасто і явно їх промовляли в стані гніву та страху. Цей голос був різким – не стільки пронизливим, скільки різким. Не можна назвати цей голос пронизливим. Грубим голосом кілька разів були промовлені слова «sacre», «diable», та один раз — «mon Dieu... У ту хвилину лунали такі звуки, наче билися декілька людей — звуки сварки та вовтуження. Пронизливий голос лунав дуже гучно, гучніше за грубий» [4, с. 357–358]. В оригіналі Е. По дає такі характеристики голосів і звуків: «gruff voice» (хриплий голос), «harsh voice» (глухий голос), «shrill voice» (висклявий голос), «harsh voice» (різкий голос) [3, с. 245–246]. Наприклад: «Upon reaching the first landing, heard two voices in loud and angry contention — the one a gruff voice, the other much shriller — a very strange voice» [3, с. 235]; «Was passing the house at the time of the shrieks. They lasted for several minutes — probably ten. They were long and loud — very awful and distressing... Was sure that the shrill voice was that of a man — of a Frenchman» [3, с. 236]; «The gruff voice was that of a Frenchman... There was a sound at the moment as if of several persons struggling — a scraping and scuffling sound. The shrill voice was very loud — louder than the gruff one» [3, с. 237]; «The shrill voice was that of an Englishman — is sure of this. Does not understand the English language, but judges by the intonation» [3, с. 238]; «The voice is termed by one witness harsh rather than shrill. It is represented by two others to have been quick and unequal. No words — no sounds resembling words — were by any witness mentioned as distinguishable» [3, с. 246].

Отже, через майстерно підібрані голоси і звуки в оповіданні «Убивство на вулиці Морг» досягається передача напруги, загальної атмосфери нерозуміння, страху, нагнітання відчуття невідвортної трагедії. Вбивство скоєне і злочин розкрито.

Продовженням історії про вбивство на вулиці Морг є оповідання Е. По «Тасмниця Марі Роже». У ньому йдеться про жахливе вбивство 22-літньої дівчини, тіло якої було знайдене у водах річки Сени. Як і в попередньому оповіданні, автор, подаючи опис мертвої дівчини, використовує темно-синьо-криваві кольори. Це знайшло відтворення у перекладі І. Гурової, як-то: «Обличчя мертвої було налите темною кров'ю, яка витікала з рота. Піни, яка буває у звичайних утоплених, помітно не було. На горлі виднілись синці і синці від пальців.» [6, с. 235]. В англійському варіанті

маємо: «The face was suffused with dark blood, some of which issued from the mouth. No foam was seen, as in the case of the merely drowned. There was no discoloration in the cellular tissue. About the throat were bruises and impressions of fingers» [5]. Такі відтінки в описі мертвого тіла дівчини допомагають читачеві перейнятися станом тривоги і жалю, усвідомити всю складність ситуації, яка неодмінно потребує розслідування і пошуку вбивці.

Юний вік Марі Роже підкреслюється за допомогою білого кольору її спідниці: «On the upper stone lay a white petticoat; on the second a silk scarf; scattered around, were a parasol, gloves, and a pocket-handkerchief bearing the name, «Marie Rogêt» [5]. В українському варіанті читаємо: «На верхньому камені лежала біла нижня спідниця, на другому — шовковий шарф, а навколо були розкидані парасолька, печатки і носова хустинка з поміткою «Марі Роже» [6, с. 271]. Відомо, що білий колір символізує чистоту, цнотливість, світло. А ще це символ краси, кохання, вірності. Усього цього героїня оповідання була позбавлена безжальною рукою вбивці.

Класикою детективного жанру є також оповідання «Золотий жук». Хоча основною сюжетною лінією в ньому обрано детективний пошук піратського скарбу, все ж читача цікавить не стільки пошук і сам скарб, скільки розгадка криптограми й хід міркувань Леграна. Головний герой представлений в оповіданні інтелектуально розвиненою людиною, що зазнала в житті злиднів, якій не поталанило, але вона не втратила впевненості в свої сили, сподівається на краще. Для відображення складності долі Леграна і його віри в щасливе майбутнє Е. По майстерно добирає відповідні кольори. Так, у портреті героя переважають, з одного боку, безколірність (блідість), блиск, а з іншого, рожевий колір. Автор зауважує: «His countenance was pale, even to ghastliness, and his deep-set eyes glared with unnatural lustre... coloring violently» [2]. Англійське *lustre* означає блиск зовнішнього вигляду і одночасно передає відчуття чогось дуже вражаючого, що має статися. Український варіант: «Обличчя у нього було бліде, аж моторошне, а глибоко посаджені очі ряхтіли гарячковим блиском... увесь спаленівши» [4, с. 315]. Блиск в обличчі і рожевість щік засвідчують надзвичайну чутливість Леграна, його небайдужість до чужих бід. Невипадково герой поважає права інших, про що свідчить визволення ним Юпітера ще до того, як в Америці скасували рабство. Для Леграна люди іншої раси не менш цінні, ніж білошкірої, до якої належить він сам. Приязність, гостинність — його ознаки. До того ж героя характеризує величезний потяг до знань. Він захоплюється специфічною наукою ентомологією, що вивчає комах. Вражає обізнаність Леграна й у таких науках, як лінгвістика, історія, географія. Він непогано знає хімію та при-

родознавчі науки, розуміється на мистецтві. Кмітливість, спостережливість, логічне мислення, вміння аналізувати факти — ось що допомагає Леграну, спираючись на знання, досягти мети. Як будь-яка людина, герой не позбавлений і негативних рис характеру. Він є занадто запальний і потайний, трохи фамільярний. Запальність Леграна передається за допомогою наявності блиску у його очах, що є прикметною колірною ознакою у хвилини, коли в голові героя виникають певні ідеї і припущення. На цьому прикладі авторської подачі Леграна можна побачити, як колір, окреслений навіть побіжно, передає стан душі героя.

Усі рівні організації художнього тексту «Золотого жука» підпорядковані центральній думці його, що пов'язана з пошуками скарбу. Вже назва оповідання є доволі символічною. Особливу роль у ній відіграє золотий (жовтий) колір, як і в усьому творі загалом. Відомо, що жовтий колір асоціюється з хворобою, якщо мова йде про людину. Коли ж йдеться про речі, то цей колір нагадує сонячне, золоте. Він здатний викликати радісні емоції. В оповіданні Е. По вони пов'язані з результатами пошуку скарбу, до якого безпосередньо має відношення символічний золотий жук. Скарб був знайдений, а Легран залишився задоволеним своєю роботою думки.

Жовтий колір переважає в описі самого жука, що є цілком зрозумілим і закономірним, адже комаха є золотою: «It is of a brilliant gold color — about the size of a large hickory-nut — with two jet black spots near one extremity of the back, and another, somewhat longer, at the other... You never saw a more brilliant metallic lustre» [2]. В українському тексті читаємо: «Жук... яскраво-золотої барви, завбільшки з великий горіх і має дві чорні як вугіль цятки вгорі на спині, а третю таку саму — внизу... Надкрильця мають такий металевий відблиск, якого ви ще ніколи не бачили» [4, с. 310]. Або: «На спині в жука були дві круглі чорні цятки з одного кінця і одна довгаста з другого. Надкрильця здавалися дуже твердими й так вилискували, наче були з лощеного золота» [4, с. 316].

Контраст крапинок чорного кольору на фоні золотого здійснює вплив на читача, дозволяє виразно уявити комаху. Золотий колір асоціюється з багатством. Невипадково жук в оповіданні є золотим, адже йдеться про пошуки схованого скарбу. Жук відіграє важливу роль у розкритті таємниці, а отже, загадки всього змісту твору. Золотий (жовтий) колір стає рушієм сюжету, визначаючи напрямки думок і пошуків героя.

Дюпену, як правило, цікавою є не кінцева мета розслідування, а сам процес і докази можливої розгадки будь-якої таємниці. Це яскраво засвідчує детективне оповідання «Викрадений лист», у якому йдеться про клопітку роботу префекта поліції, спрямовану на пошуки викраденого

міністром листа з королівських апартаментів. Усі його спроби віднайти лист через неодноразові ретельні обшуки житлового приміщення викрадача виявилися марними. Лише Дюпену, наділеному аналітичним складом розуму, властиве розслідувати таємничу справу і віднайти викрадений лист. Про його зміст читачеві нічого не відомо, але це не є головним. Найцікавіше — як Дюпен його знайшов і викрав. Банальної логіки префекта у цій справі виявляється замало. Тільки дедуктивний метод Дюпена, знання законів математики дозволяють йому знайти лист там, де його ніхто й не думав шукати, — на самому видному місці у сумочці для візитних карток. Автор підкреслює, що вона висіла на брудній стрічці блакитного кольору [4, с. 405]. Як відомо, цей колір символізує надію, знижує напругу. Саме ці характеристики співвідносяться з внутрішнім станом Дюпена у ті хвилини, коли йому вдалося віднайти викрадений лист. Прикметно, що на його пошуки Дюпен відправляється, надівши темні «зелені окуляри» [4, с. 404]. Таким підбором кольору окулярів для свого героя підтверджується авторський погляд на його мудрість і високий інтелект, адже зелений колір у багатьох народів асоціюється саме з такими характеристиками. Невипадково давні єгиптяни вірили, що бог Той веде душі померлих на «зелений пагорб вічного життя і вічної мудрості» [7]. Римляни ж вірили в свого бога Меркурія, який виконував ті ж «функції», що і Той, а планета Меркурій була названа саме на його честь. З цієї причини в астрології зелений колір визнаний кольором планети Меркурія, яка є планетою розуму і знань [7]. Е. По вірить у силу розуму свого героя Дюпена, тому обирає для його окулярів саме зелений колір.

Отже, аналіз чотирьох детективних оповідань Е. По показав, що майстерно дібрані у них кольорові і звукові визначення мають символічне значення. Вони допомагають краще розкрити внутрішній стан героя-нишпорки під час його розумових вправ, а також виразніше представити образи жертв і злочинців. У детективному циклі оповідань найчастіше зустрічаються жовтий (золотий), сірий, чорний кольори, бо саме вони пов'язані з фактами злочину, а отже, цілком підпорядковані сюжетній основі оповідань. В описах письменника також присутні білий, зелений, блакитний, червоний кольори, які відіграють не менш важливу роль.

## Запитання і завдання:

1. Яку роль в детективних оповіданнях Е. По відіграють колірні й звукові знаки-символи?
2. Які кольори переважають (найчастіше вживані) в описах героїв і довкілля в оповідання «Убивство на вулиці Морг»?
3. З чим пов'язане домінування золотого (жовтого) кольору в оповіданні «Золотий жук»? Підтвердіть думку знаннями змісту твору.
4. Які настрої передають звуки, використані Е. По в розглянутих детективних оповіданнях?
5. Прочитайте і проаналізуйте колірно-звукову палітру готичного оповідання Е. По «Падіння дому Ашерів» (домашнє завдання).

*При виконанні домашнього завдання корисним для учнів і студентів може бути матеріал наступної розвідки.*

## *Література*

1. Бавин С. Зарубежный детектив XX века : популярная библиографическая энциклопедия / С. Бавин. — М., 1991. — С. 429–532.
2. По Е. Золотий жук [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.eapoe.org/works/tales/goldbga2.htm>.
3. По Е. Оповідання = Selected Stories / Е. Пое; авт. вступ. ст. та комент. Є. В. Бондаренко. — Харків : Ранок-НТ. — 288 с.
4. По Е. Провалля і маятник / Е. По; пер. з англ.; передмова та коментарі К. О. Шахової. — Харків : Фоліо, 2006. — 478 с.
5. По Е. Тасмниця Марі Роже [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://en.wikisource.org/wiki/Tales\\_%28Poe%29/The\\_Mystery\\_of\\_Marie\\_Roget](http://en.wikisource.org/wiki/Tales_%28Poe%29/The_Mystery_of_Marie_Roget).
6. По Э. Убийство на улице Морг : рассказы / Э. По; пер. с англ. — М. : Правда, 1987. — 480 с.
7. Турскова Т. Новый справочник символов и знаков / Т. Турскова. — М., 2003. — 605 с.

## СВОЄРІДНІСТЬ КОЛІРНО-ЗВУКОВОЇ СИМВОЛІКИ ГОТИЧНИХ ОПОВІДАнь Е. ПО

Е. По увійшов в історію світової літератури і як майстер готичних оповідань. Їх світ населений привидами, тут панує атмосфера жаху, все просякнуте тілом. Г. Коломієць стверджує, що не варто шукати в готичних оповіданнях «бодай натяк на правдоподібність. Не інтрига цікавить письменника, а, «підводний плин думки», не обставини, а «філософія обставин», не предмети, а тіні предметів» [1, с. 57]. Та все ж варто зазначити, що всі гротески, хаотично мерехтливі зображення тут підпорядковані чіткій системі, в усьому є ясні пропорції і всьому є свої пояснення. Письменник-романтик є аналітиком, майстром, який кожен деталь підпорядковує загальному задумові. Наприклад, в оповіданні «Лігейя» (*Ligeia*) оповідь будується на постійних перепадах музичного звучання. Спершу панує чистий аналіз — оповідач вдивляється у зовнішність героїні. Відповідно добираються слова: «Я вивчав ліплення її підборіддя», «Я розглядав обрис високого блідого чола» [5, с. 77]. А потім — стрімкий натиск пристрасті: «стогнав од муки»; «розтрощений тугою в порох» [5, с. 91]. Далі — знову уповільнення: замальовується старовинне абатство. У фіналі — потужний вибух. Така внутрішня звукова організація тексту оповідання дозволяє глибоко проникнутись станом героя, який на очах втрачає кохану людину.

В описі портрету **Лігейї**, який подається ще на початку оповідання, переважають «нежиттєві» (похмурі, бліді) барви і тони, як-от: «... обрис високого блідого чола... був бездоганий, розглядав його шкіру, яка суперничала відтінком з найдорогоціннішою слоновою кісткою, його строгу і спокійну розмірність, легкі випуклості на скронях і, нарешті, вороняче-чорні, блискучі, пишні, закручені самою природою пасма волосся, які дозволяли досягнути всю силу гомерівського епітету «гіацинтови» [5, с. 77–78]; «Колір її очей був блискуче-чорним, їх огортали ебенові повіки незвичайної довжини. Брови, зогнуті ледь-ледь неправильно, були такого ж відтінку» [5, с. 78]. Мовою оригіналу автор подає такий портрет своєї героїні: «I examined the contour of the lofty and pale forehead — it was faultless — how cold indeed that word when applied to a majesty so divine! — the skin rivalling the purest ivory, the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples; and then the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, «hyacinthine» [2]; «The hue of the orbs was the most bril-

liant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same tint» [2].

Перевага блідих тонів, чорних кольорів засвідчує невиліковність хвороби дівчини, її близьку смерть. Автор зауважує, що з часом її очі почали світитися ще яскравіше, бліді пальці набули прозоро-воскового відтінку могили, а блакитні жилки на високому чолі владно надувались і спадали від найменшого хвилювання. Голос **Лігейї** почав затухати, став ще ніжнішим, а безпосередньо перед відходом в інший світ перетворився на останній подих: «I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed. I listened — in extremity of horror. The sound came again — it was a sigh» [2]. Український відповідник: «... я вдруге почув нечіткий звук, який пролунав з боку ліжка. Я прислухався, у нестямі від жаху. Звук пролунав знову — це був подих» [5, с. 91].

Невимовна туга за втраченою коханою передається через колірні характеристики зовнішності померлої Лігейї. Автор забарвлює її розкішне волосся у чорний колір, зауважуючи: «... huge masses of long and dishevelled hair; it was blacker than the raven wings of the midnight» [2]. Український варіант: «... пасма пишного волосся — вони були чорніше воронячих крил ночі» [5, с. 93].

Загальна похмура атмосфера зображуваного в оповіданні підсилюється описами інтер'єру. Письменник підкреслює, що стеля шлюбної кімнати закоханих була зроблена з темного дуба у готичному стилі. Її прикрашали химерні і гротескні образи. У кожному з п'яти кутів кімнати вертикально стояли чорні гранітні саркофаги з царських гробниць Луксора, ліжка були зроблені з чорного дерева, занавіски — з «безцінної золотої парчі», у яку увіткані «вугільно-чорні арабески» [5, с. 86]. Отже, все тут просякнуте відчуттям невідворотності долі. Таємнича атмосфера справляє на читача особливо сильне враження завдяки тій психологічній переконливості, з якою письменник зображує психічний стан героя у граничній ситуації — на межі життя і смерті.

Тема смерті є головною і в оповіданні «Падиння дому Ашерів», де йдеться про загибель усієї родини. Е. По не шкодує темних фарб для змалювання портрету Родеріка Ашера, провіщаючи його смерть. Автор вказує на мертвотну блідість його обличчя і неприродній спалах очей: «A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid... The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me» [3, с. 60–61]. Український варіант портрету героя: «Біла, як мармур, шкіра; величезні очі з незрівнянним вологим блиском; досить

тонкі й блідуваті, але напрочуд красиво окреслені губи... Більше за все здивували й навіть налякали мене воістину мертвотна блідість його шкіри і надприродний блиск очей» [4].

Гротескова напруженість загадкових подій передається й через колірні описи погоди, замку, його довкілля. Так, все починається «глухим осіннім днем, коли хмари гнітюче звисали з низенького неба» [4, с. 103]. Герой-оповідач відчув жах від одного погляду на похмурі береги чорного зловісного озера: «... and the gray wall, and the silent tarn — a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued» [3, с. 58]. В українському варіанті маємо: «... із сірих стін, із мовчазного озера — мляві і тьмяні випари, таємничі, свинцеві, згубні» [4]. У цьому обмеженому зверху та знизу темному просторі і відбувається трагедія. Загалом колірна символіка води в оповідання постає негативною, «підступною». Саме вже архаїчне «tarn» (озеро) вказує на архетиповість образу. Вода ж в озері «чорна», непорушна, бездонна, зловісна; а у фіналі оповідання вона заклекотіла, наче тисячі підземних стихій, і поглинула у свої нетрі руїни дому Ашерів. Подібну мертвотність випромінюють і камені будівлі, старі, зогнили дерева, що, зрештою, підточує й підриває здоров'я всього роду Ашерів.

При змалюванні замку автор вказує на те, що за віки всі фарби його вицвіли [4, с. 105], по всьому фасаді проросли тонкі гриби, а від даху будови починалась ледь помітна розколина, яка зникала аж у темних водах озера [4, с. 106]. У самому готичному палаці панував непереборний жах. При його змалюванні автор добирає темні кольори, гіперболізуючи занепад: «While the objects around me — while the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors and the phantasmagoric armorial trophies...» [3, с. 59]. Український варіант: «Різьблені стелі, темні гобелени на стінах, чорний паркет під ногами, чудернацькі щити» [4].

Подаючи опис кімнати, автор звертає увагу на «чорну дубову підлогу», «темні драпірування», що звисали по сірих стінах [4, с. 106, 109]. Кабінет господаря нагадував підземелля, куди «промені червонуватого світла проникали крізь гратчасті віконниці» [4, с. 106].

Цікаво, що Е. По через використання кольорових і звукових характеристик спочатку змальовує зовнішні зміни, що сталися з господарем замку, а потім уже аналізує стан душі героя. Родерік Ашер змінився так, що герой-оповідач ледве впізнав у привиді товариша хлопчачих розваг. Господар будинку страждає незбагненим розладом психіки: його переслідує жах смерті; він відчуває фізичний тиск «сірих мурів і веж, і чорного озера» [4, с. 105], і довготривалого вмирання улюбленої сестри. Автор зауважує: «Не



suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror» [3, с. 62]. «Він страждає від болісного загострення чуттів; їжу може споживати тільки пісню; одіж може носити тільки з якоїсь одної тканини; на нього гнітюче діють пахощі будь-яких квітів; очі не витримують навіть найслабшого світла; й лише небагато які звуки — хіба що музика струнних інструментів — не викликають у нього огиди» [4]. Так письменник передає химерний стан душі героя і водночас показує виняткову вразливість, витонченість його натури.

Прикметно, що звуки музики в оповіданні Е. По поступово затухають, що сигналізує згасання людини і людського в ній. З метою продемонструвати це згасання автор вводить у своє оповідання баладу «Палац привидів», яку «шалено» виспіває Родерік Ашер. Слушну думку з цього приводу висловлюють С. Пригодій і О. Горенко, зауважуючи: «Завдяки цьому урельєфнюється центральна ідея-тональність твору й читацька свідомість налаштовується на всеруйнівне завершення» [6, с. 183].

Отже, готичні оповідання Е. По невіддільні від змалювання таємничої атмосфери. Кольори і звуки, використані у них, допомагають передати загадковність описаних подій, певну недовомовленість і натяки на незбагненне, а також представити багатогранних героїв, які охоплені настроєм страху, сіють навколо себе моторошний жах у передчутті невідворотності долі.

### *Література*

1. Коломієць Г. «Американське» та «європейське» в творчості Едгара По / Г. Коломієць // Вікно в світ. — 1999. — № 6 (9).
2. По Е. Лігея [Електронний ресурс]. — Режим доступу: По Е. Оповідання = Selected Stories / Е. По; авт. вступ. ст. та комент. Є. В. Бондаренко. — Харків : Ранок-НТ. — 288 с.
3. По Е. Оповідання = Selected Stories / Е. По; авт. вступ. ст. та комент. Є. В. Бондаренко. — Харків : Ранок-НТ. — 288 с.
4. По Е. Падіння дому Ашерів [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/379/15/>.
5. По Э. Убийство на улице Морг : рассказы / Э. По; пер. с англ. — М. : Правда, 1987. — 480 с.
6. Пригодій С. М. Американський романтизм. Полікритика : навч. посібник / С. М. Пригодій, О. П. Горенко. — К. : Либідь, 2006. — 440 с.

# КОМЕДІЯ ПОЧИНАЛАСЬ З Ж. Б. МОЛЬЄРА: ШКОЛА ДОСЛІДЖЕНЬ КАНОНІВ І СУБ'ЄКТИВНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ «МІЩАНИН-ШЛЯХТИЧ» (Ж. Б. МОЛЬЄР — М. КУЛІШ)

Зважаючи на те, що ключ до розуміння творчості великого французького комедіографа Жана Батіста Мольєра можна знайти лише на перехресті знань про французький класицизм, драматургічну техніку і комедійну концепцію митця, варто подати про це довідкову інформацію, корисну для вчителя і учнів.

## *Про класицизм як художню систему (історичний екскурс і питання теорії літератури)*

Франція XVII ст. була наймогутнішою державою в Західній Європі. Цьому сприяли умови політичного і економічного розвитку в країні. Після смерті короля Генріха IV на престол вступив його неповнолітній спадкоємець Людовік XIII. Влада перейшла до рук матері 9-річного короля — Марії Медичі, італійки за походженням, жінки, якій не властивий був політичний дар. Через систему інтриг, любовних пригод на політичну арену вступив кардинал Ришельє, ставши першим міністром короля, поступово прибравши до рук правління в державі: Ришельє правив країною аж до смерті (1642 р.), король пережив його лише на рік.

Під час володарювання кардинала королівська влада в країні набрала великої сили. За 18 років правління Ришельє було завершено утворення монархічної Франції, розпочате за часів Генріха IV. Не дивно, що XVII ст. було сприятливе і для розвитку культури. Досягнення письменників цієї доби (Ж. Расін, П. Корнель, Ж. Мольєр) увійшли у світовий фонд. Франція XVII ст. дала світові класичні зразки літератури класицизму. Тут викристалізувалась і теорія класицизму.

**Класицизм** (від лат. *classicus* — взірцевий) як художній метод і напрям у європейській літературі та мистецтві у Франції досяг своєї найвищої досконалості. На те було декілька причин. **По-перше**, французькі класицисти змогли поєднати досвід античного мистецтва, літератури зокрема, з національними традиціями свого народу, чого не вдалося досягти класицистам інших країн. **По-друге**, класицизм у Франції XVII ст. став офіційним художнім напрямом, який визнавало правління. Король підтримував поетів-, художників-класицистів. Ришельє, а пізніше Кольбер

встановили систему пенсій талановитим майстрам-класицистам. Принцип державності і дисципліни, який провадив у життя кардинал Ришельє, ламаючи старі феодальні порядки й утверджуючи абсолютизм, вимагав і від мистецтва строгої дисципліни. Подібно тому, як у політичному житті Ришельє жорстоко карав всілякі антидержавні виступи, так і в теорії класицистичного мистецтва відкидався принцип художнього натхнення і підмінявся обов'язковими правилами. Кардинал сам стежив за тим, щоб письменники не відходили від встановлених норм. З метою контролю за художньою дисципліною митців була встановлена Академія.

Кардиналом була здійснена спроба підпорядкувати державі й мову. Для цього Академія одержала завдання скласти словник французької мови, з яким впоратися їй не вдалося, оскільки загальновідомо, що мова не може бути регламентована тим чи іншим закладом чи установою, бо творцем її є народ. Але слід зазначити, що намагання Академії не пройшли марно. Вони певним чином сприяли уніфікації термінів, мовленнєвому шліфуванню. Строга ясність, точність, логічність викладу думки лягли в основу лексики і синтаксису. Таких точних правил Академія вимагала й від літератури.

**Третя причина**, яка обумовила розквіт класицизму у Франції, — це підтвердження філософської основи художнього методу класицизму у вченні Декарта, яка стала для XVII ст. вершиною філософської думки французького народу. Декарт був головним вчителем французьких класицистів, засновником раціоналізму, тобто такого напрямку у філософії, який шукав істину в розумі. Думка стала пануючим елементом мистецтва, домінуючою його якістю, що було суголосно з поглядами класицистів на можливість перебудови світу на засадах добра і любові. За уявленнями класицистів, основою перемоги добра у житті є торжество розуму над пристрастями, емоціями людей. Класицисти вважали, що вимоги розуму зобов'язують мистецтво до чіткості, логічності, ясності й композиційної строгості. Вони вимагали цього і в ім'я слідування художнім законам античності. Орієнтація класицистів на античність покликала митців до вивчення й застосування досвіду античних майстрів у власних творчих пошуках. Античне мистецтво представники класицизму проголошували ідеальним і класичним, гідним наслідування.

Здобувши основи теоретичних знань про класицизм як художню систему, учні за допомогою вчителя мають виділити і засвоїти **основні принципи класицизму**, відзначивши при цьому, що підґрунтям його естетики є вчення про розум як головний критерій художньої правди, а значить, прекрасного в мистецтві:

## ***Держава — найвища цінність. Основні герої творів — королі***

Оспівування царів, королів — основне завдання митців-класицистів, бо вони утверджували перевагу інтересів держави над інтересами особистості. Теоретик французького класицизму Нікола Буало виступив за героїчне мистецтво, за прославлення героїчних характерів і піднесених почуттів. Тому саме державний пафос став провідним у мистецтві. Так, основними персонажами у трагедіях П'єра Корнеля завжди були королі або видатні героїчні особистості, бо сам драматург вважав, що сильні, видатні особистості, що є при владі, незалежні у проявах власних почуттів, а тому повніше виражають найбільш загальні людські риси. Звідси — основний драматичний конфлікт — конфлікт розуму і почуття, волі й потягу, обов'язку і пристрасті (трагедії «Сід», «Горацій»). Перемога завжди залишається за розумом, волею і обов'язком.

**2. Суворе регламентація мистецтва, тобто підпорядкування митця канонам, зразкам, правилам.**

*Вершиною теорії класицизму було вчення про вічність, абсолютність ідеалу прекрасного. Тому завдання художника й полягало в тому, щоб максимально наблизитися до зразків прекрасного (у даному випадку античних зразків). Виходячи з цього, класицисти встановили строгі правила, зокрема ієрархічність жанрів (високі (трагедії, оди) і низькі (комедії, водевілі)). Для високого жанру трагедії були характерні піднесена, вишукана мова, високі почуття, героїчні особистості, для низького жанру комедії — просторіччя, знижено побутові персонажі. Було встановлено правило «3-х єдностей»: місця, дії і часу. Закони класицистичного мистецтва вимагали від драматургів однієї сценічної дії, представлення її на одному місці, обмеження 24 годинами.*

**3. Композиційна стрункість твору.** Раціоналістична суворість розвитку сюжету.

### **4. Узагальнені характери, типи.**

Створюючи образи за розрахунками «розуму», класицисти підкреслювали у них загальні, універсальні, «вічні» риси, намагаючись увіковічити їх, відокремлюючи від усього тимчасового, випадкового, поодинокого. В цьому простежується обмеженість світогляду класицистів, бо, як відомо, саме поодинокість, випадковість і забезпечує художньому образу життєвість і реальність. Крім того, класицисти звузили межі раціоналістичного бачення світу, підпорядковуючи зображуваний світ теоретичній тенденції. Вони примусили художника вибирати життєвий матеріал і організувати його за строго встановленими принципами. Тому художній образ класици-

стів збіднілий, однобічний, а сценічний характер статичний, без протиріч і розвитку, хоча варто зазначити, що великі майстри змогли й тут досягти вершин світового мистецтва («Тартюф» Ж. Мольєра).

### **5. Виховна роль мистецтва.**

Класицисти, створюючи твір, завжди ставили перед собою питання, чи достатньо, на повну силу вони розвінчують і демонструють зло, чи достатньо звеличують добро? Так, Жан Расін, пояснюючи, а, можливо, до певної міри й виправдовуючи сюжет трагедії «Федра», наголошував на тому, що жодна хибна думка, жодне порочне намагання його героїні не залишилися не засудженими. Мистецтво мало бути високоморальним, вчити людей на зразках героїчних характерів і дій. Кращі майстри класицизму вміли у свої твори втілювати навчальний, дидактичний принцип мистецтва. Не дивно, що у творчості письменників-класицистів ми зустрічаємося з реалістичними прозріннями, головним чином у галузі психології людини (трагедії Корнеля, Расіна, комедії Мольєра).

### **6. Велична патетика мови.**

Корисною й цікавою в пізнавальному плані для учнів буде інформація про зачинателя французького класицизму придворного поета Малєрба, який писав строго впорядковані оди, славив внутрішній порядок у державі, підтримував принцип абсолютної влади короля. Видатними представниками французького класицизму у жанрі трагедії були П. Корнель і Ж. Расін, у жанрі комедії — Ж. Мольєр. Ці три яскраві таланти й принесли славу французькому класицизму.

Принципи класицизму знайшли вираження і в українській літературі. Його залишки збереглися в шкільних «піїтиках» XVIII ст., у трагікомедії Ф. Прокоповича «Володимир», «Воскресенні мертвих» Г. Кониського, в оді І. Котляревського та інших творах.

Для забезпечення плідності засвоєння матеріалу, доцільно запропонувати роботу з таблицею «Основні константи класицизму» (вона може бути побудована учнями на дошці або представлена вчителем у готовому вигляді у мультимедійному варіанті):

- перевага розуму над почуттями;
- правило 3-х єдностей;
- естетичний ідеал — єдність людини та суспільства, підкорення інтересів особистості інтересам держави, перемога обов'язку над почуттями;
- піднесення величі абсолютної монархії;
- орієнтація на греко-римське мистецтво;
- поділ на високі і низькі жанри.

## *Короткі відомості про природу комічного і естетичні погляди Ж. Б. Мольєра*

Ж. Б. Мольєр (1622–1673) (справжнє прізвище Жан Батіст Поклен) — фундатор національної французької комедії, який подолав кордони своєї країни і рубежі свого століття, ставши класиком світової літератури. Про природу комічного багато писали. Комедія як жанр зародилася ще в стародавній Греції. Так, Цицерон називав комедію дзеркалом звичаїв і живим образом істини. М. Довгалевський (український літературний діяч XVIII ст.), характеризуючи комедію, виділяв основні її ознаки: зображення низьких явищ з життя простих осіб, жарти і гумор, емоційність, веселий фінал. Олександр Сумароков у трактаті «Епістола про віршування» так окреслював призначення комедії: «Мета комедії — звичаї виправлять, закон її — смішить і користь нам давать». Але такого пояснення природи комічного і призначення комедії, як дав нам Ж. Б. Мольєр, не дав ніхто: «Найліпші правила серйозної моралі дуже часто мають меншу силу, ніж сатиричні випадки, і ніщо не впливає краще на більшість людей, як зображення їх хиб. Виставити вади на загальний сміх означає завдати їм відчутного удару. Люди легко зносять несхвалювання їх, але зовсім не терплять глузування. Вони воліють бути підлими, та зовсім не хочуть бути смішними».

Комедія Ж. Б. Мольєра, перш за все, розумна і філософська. Вона викликає сміх глядача, але це «не сміх заради сміху», не просте «зубоскальство», а сміх в ім'я вирішення великої ваги моральних і соціальних проблем. Саме таким був сміх Ж. Б. Мольєра. Театр Ж. Б. Мольєра — це велика школа, в якій комедіограф, сміючись, повчає глядача веселою мовою, ставлячи перед ним вагомі політичні, філософські, моральні проблеми. Не випадково ранні твори Ж. Б. Мольєра досить повчальні і мають такі ж повчальні назви: «Школа чоловіків», «Урок дружинам», «Вчені жінки», «Смішні манірниці».

1. У передмові до комедії «Тартюф» Ж. Б. Мольєр відстоював право драматурга на втручання в суспільне життя, право на збереження і розвінчення пороків. При цьому підкреслювалась виховна роль мистецтва: «Театр володіє великою виправною силою». Призначення комедії, за визначенням драматурга, — «Вона ніщо інше, як гостророзумна поема, що викриває людські недоліки повчаннями». Звідси **два завдання**, що стоять перед комедією: **перше і головне** — повчати людей, **друге** — **другорядне** — розважати їх. Отож, **завдання комедії** — повчати глядача, розважаючи.

2. Талановитий комедіограф підкреслював суспільне значення свого мистецтва: «Краще, що я можу зробити, — писав про себе, — це розвінчувати у смішних зображеннях пороки (недоліки — Н. М.) мого століття».

3. Головним у грі актора Ж. Б. Мольєр вважав **природність і простоту**, виступаючи за реалістичне мистецтво, яке б відбивало правдиві конфлікти життя. Такий природний метод сценічного розкриття акторами авторського тексту викликав ще за життя Ж. Б. Мольєра нерозуміння сучасників-драматургів, зокрема Ж. Расіна, мистецтво якого було підпорядковане строгим класицистичним правилам.

Цікаві судження висловлював Ж. Б. Мольєр про сутність театрального мистецтва, порівнюючи комедію з трагедією. Він критикував класицистичну трагедію за її відірваність від сучасності, за схематичність її сценічних образів, надуманість положень. Уже в цій критиці намітилась антикласицистична програма, з якою у майбутньому виступили у XVIII ст. просвітителі і у I половині XIX ст. романтики.

4. Ж. Б. Мольєр висловлював думку стосовно можливого поєднання в театрі смішних (комічних) і серйозних елементів. Але реформатором театру на цих началах він не став, бо в цілому його уявлення про завдання комедії дати на сцені приємне зображення загальних недоліків не виходили з кола класицистичної естетики. Тут чітко простежується потяг митця до раціоналістичного зображення, характерне для класицистів. У класицистичних правилах Ж. Б. Мольєр вбачав вияв «здорового глузду».

Отож, комедія Ж. Б. Мольєра при всьому її потязі до реалізму зберігає в собі всі характерні особливості класицистичного театру.

Спробуємо простежити співвідношення класицистичних і реалістичних елементів у художній практиці митця на прикладі аналізу комедії «Міщанин-шляхтич».

В основу створення покладені конкретні історичні реалії. За часів Ж. Б. Мольєра спостерігалось ослаблення дворянства, перетворення його на паразитичний клас, який робив усе, щоб утримати владу. Поступово набирала силу буржуазія, але ще була досить слабкою. Причина, що спонукала Ж. Б. Мольєра звернутися до теми висміювання негативних рис буржуазії і дворянства (чванство, скнарність, егоїзм, заздрість, невігластво), спричинених недолугим намаганням міської буржуазії поріднитися за будь-яку ціну з дворянством, була продиктована часом.

Сюжетна лінія комедії багатопланова. Вона розгортається в залежності від дій і вчинків головного героя пана Журдена і пов'язана з його взаєминами з вчителями, дружиною, донькою, слугами, аристократами.

В основі конфлікту п'єси лежить невідповідність між дійсністю та її сприйманням головним героєм, який дивиться на реальність з погляду власного «високого» прагнення порівнятися і поріднитися з аристократами, але позбавленого здорового глузду. Манія «вищості» оволодіває Журденом цілком і робить його смішним і наївним. Вона призводить до комічних дій, ситуацій, у які потрапляє герой, безглузких вчинків (наймання і утримання в домі цілого штату вчителів, замовлення нового дорогого костюму, який йому не личить, намагання завести коханку-аристократку Дорімену тощо), що викликає глузування з боку оточуючих. Відмовляючись від традиційного способу життя і ведення господарства, Журден намагається перевиховати себе, що сприймається оточуючими, зокрема дружиною, як незрозуміле і непотрібне. Він смішний, і перш за все тому, що середовище, до якого мріяв дотягнутися, було ще гіршим, ніж те, у якому перебував герой. Такою була точка зору самого автора п'єси, що підтверджувалась всім ходом комічної дії. Тут варто звернути увагу учнів на образ графа Доранта, який у порівнянні з Журденом виглядає цивілізованою людиною. Це свідчить про те, що Ж. Б. Мольєр був прихильником культурності, світськості, але не виступав на боці Доранта. Якщо простодушність Журдена здатна викликати веселу посмішку, то холодні махінації Доранта — почуття огиди й відрази. Довірливість, простота й прямодушність Журдена шкодять його сім'ї, бо він дозволяє аристократам (Доранту) витягувати з нього гроші, влаштовує для них багаті свята з подарунками, дає щедрі позики, чим і розорює власну родину. Між тим Журден не такий вже й нерозумний. Як буржуа, він рахує кожну копійку. Не заглядаючи у записну книжку, він говорить Доранту, де, коли і скільки він у нього брав грошей. А коли подивився на костюм кравця, то відразу зрозумів, що той використав на себе частину тканини, яку йому було дано. (Варто на підтвердження думки навести відповідні цитати з тексту п'єси).

Важливим є виявлення ролі розмови Журдена з вчителем філософії, яка глибока за змістом і своєю сутністю. Журден виносить з неї важливий для себе урок: виявляється, що більше 40 років він говорив прозою, сам того не підозрюючи. У нього вистачає розуму і здорового глузду, щоб відкинути всі пишні фрази з любовного послання до маркізи Дорімени, запропонованого вчителем філософії. У цьому знаходить вияв висміювання Ж. Б. Мольєром преціозної літератури. Вустами того ж Журдена автор критикує і модні у його час пасторалі, а витончені меланхолійні співи, прийняті у дворянських салонах, наводять на нього сон.

Що ж висміює Ж. Б. Мольєр у п'єсі? Дворянство? Буржуазію? Зрозуміло, що він не відстоював інтереси ні перших, ні других, незважаючи



на те, що сам походив з родини буржуа, що володів шпалерною майстернею і крамницею. Висміював Ж. Б. Мольєр холопське самоприниження Журдена, його презирство до всіх, хто не мав дворянського титулу, а значить, і до самого себе, — презирство, яке він перейняв у тих же дворян. Примарна манія Журдена ввійти до аристократичних кіл продовжує переслідувати його й під час вирішення долі доньки Люсіль. Він деспотично забороняє шлюб з коханим Клеонтом, бо хлопець не дворянин. Але хоча Журден і знаходиться в центрі всіх подій, він одночасно є іграшкою в руках інших, хитріших, винахідливіших людей. Прикметно, що такими людьми у п'єсі виступають прості люди третього, нижчого прошарку суспільства II пол. XVII ст. Так, борючись за власне подружнє щастя у парі з коханою Люсіль, Клеонт, наділений почуттям гумору, винахідливістю, тверезим підходом до життя і авторськими симпатіями, вдається до обману, видаючи себе за сина турецького султана, і пан Журден погоджується видати дочку навіть за турка, аби той був дворянином. Тут в образі Журдена простежується парадоксальне поєднання здорового глузду і практицизму з легковажністю і дурістю. Перемога залишається за здоровим глуздом, бо в грі — основі інтриги п'єси — Журден терпить поразку. Така розв'язка конфлікту закономірна і підтверджується авторською позицією до дворянства і холопського самоприниження головного героя. Вона не протирічила поглядам людей третього класу — народу, чий інтерес завжди відстоював Ж. Б. Мольєр.

Для кращого засвоєння матеріалу слід зосередити увагу учнів на визначенні жанру, теми, ідеї, сюжетних ліній, композиційних і художніх особливостей п'єси, які будуть слугувати своєрідним орієнтиром у сприйнятті і розумінні твору в цілому.

**Жанр** — комедія-балет (фарс), комедія норовів, що розкриває звичаї буржуазії і дворянства XVII ст.

**Тема** — викриття лицемірної моралі аристократії.

**Ідея** — насмішка над невіглаством міської буржуазії і сатира на дворянство.

**Сюжетні лінії:**

- пан Журден — наймані вчителі;
- пан Журден — пані Журден — типова міщанка, грубувата і неосвічена, негативно ставиться до затій чоловіка і відверто розкриває його нерозумні претензії, критикуючи водночас пройдисвітів-аристократів;
- пан Журден — дочка Люсіль і її коханий Клеонт, слуга Ков'ель;
- пан Журден — аристократи Дорант і Дорімена.

**Композиція** — 5 дій, поділених на яви.

**Художні особливості** — театральність п'єси. За сюжетом удавана шляхетність Журдена і в житті (одяг — гра з переодяганням — прискорений курс навчання — предстає як карнавал; розклад уроків — Журден бажає навчитися зразу всьому, гра — основа інтриги).

У процесі вивчення п'єси пропонуємо дослідити, чи витримані ситуації в ній у дусі класицизму? Або: простежити риси класицизму (три єдності) у п'єсі.

На допомогу вчителю і учню:

1. Місце — Париж, будинок пана Журдена.
2. Час — 24 години.
3. Дія — взаємини Журдена з вчителями, дружиною, Люсіль, слугами, Дорантом і Доріменою.

Отож, Ж. Б. Мольєр відтворив ситуації переважно умовні, за заздалегідь визначеною схемою, тобто в дусі класицизму. Тут доцільно застосувати елементи компаративного аналізу, порівнявши п'єсу французького драматурга з п'єсою М. Куліша «Мина Мазайло», зіставивши подібність положень, характерів, відмітивши текстуальне співвідношення.

Французький драматург у XVII ст. і М. Куліш у XX ст. поставили в центр п'єс вирішення проблеми самосвідомості людини, яка залишається гострою й на сьогодні. І «Міщанин-шляхтич», і «Мина Мазайло» спонукають до роздумів над вадами свого народу, висміюють ренегатство, збочення у свідомості людини, бездуховність. Як цурається свого рідного мольєрівський Журден, намагаючись поріднитися за будь-яку ціну з дворянством, так зрікається свого національного «я» головний персонаж комедії М. Куліша Мина Мазайло, службовець тресту «Донвугілля», який соромиться свого «малоросійського» походження, вбачаючи у власному прізвищі причину життєвих невдач, а тому намагається «ввійти» у російську культуру. В обох комедіях головні герої терплять поразку: Журден обдурений Ков'елем, Мазайло звільняють з посади «за систематичний і зловмисний опір українізації». Співставляючи характери героїв обох п'єс, можна знайти аналогії. Так, не важко в учительці «правильних проізношень» Бароновій-Козино розпізнати вчителів філософії, танців, музики, що навчали Журдена «гарних» манер. Мина Мазайло, вражений віршем «Сенокос», захоплюється силою «правильних проізношень», а Журден дивується, коли довідується від учителя філософії, що вже 40 років говорить прозою. Але найбільше схожі центральні персонажі — Журден і Мазайло. Манія, яка оволодіває ними у бажанні стати «порядними» людьми, робить їх смішними, внаслідок чого вони здійснюють комічні, безглузді

вчинки. Обидва відмовляються від традиційного способу життя і намагаються ввести у своїх будинках дивні порядки. Як Журден, так і Мазайло перетворюються на предмет глузування і нерозуміння з боку оточуючих. Хоча при цьому слід зазначити, що у Мазайла є прихильники. Це тьотя Мотя з Курська, яка одразу ж кидає свій базар і прибуває до Харкова, дізнавшись про наміри Мазайла змінити прізвище на російський лад. Це дружина Мазайла Килина Трохимівна, донька Рина, Баронова-Козино. Журден же намагається втілити свої плани в життя самотужки, що робить його вчинки ще комічнішими і врешті-решт призводить до цілковитої ізоляції і самотності.

Знаходимо спільності між п'єсами і в їх архітектоніці. Мольєрівська комедія має 5 дій, поділених на яви, а кулішівська 4 дії, не ділених на яви. П'єса «Мина Мазайло» побудована за зразком класичної. Усі дії відбуваються на Холодній Горі міста Харкова в родині службовця Мазайла протягом 4 днів (у «Міщанині-шляхтичі» — в Парижі, у будинку Журдена протягом 24 годин). Театральність обох п'єс теж очевидна.

Подібні схожості пояснюються продовженням українським драматургом французьких класицистичних традицій, хоча при цьому варто зауважити, що комедія «Мина Мазайло» постала як оригінальне й самобутнє творіння автора, прилаштоване до свого часу, яке вимагало нового вирішення проблем дійсності і людини. Яскравим підтвердженням цьому є думка Леся Танюка: «Коли ж говорити про ... демонстративно-одверті «мольєризми» «Мини Мазайла» — то тут ідеться про свідому спробу приживлення техніки класичної комедії до самобутнього дерева вітчизняної комедії [7, с. 32].»

У процесі співставлень і аналізу учні доходять висновку, що манера письма українського драматурга реалістична, зображуване середовище більш реальне, персонажі показані в більш багатогранних стосунках, ніж у Ж. Б. Мольєра, а розв'язка конфлікту більш драматичніша, психологічно вмотивованіша.

На закріплення матеріалу і для перевірки знань учнів по вивченню п'єси «Міщанин-шляхтич» варто задати такі варіанти контрольних запитань проблемного характеру:

- Яке завдання ставив Ж. Б. Мольєр, створюючи комедію?
- Характер головного конфлікту п'єси?
- Як у п'єсі виражені творчі принципи комедіографа?
- Хто є переможцем, а хто переможеним у п'єсі?

- Чи можна вважати розв'язку конфлікту п'єси логічно вмотивованою? Чому Ж. Б. Мольєр зупинився саме на такому фіналі?
- У чому суть новаторства французького драматурга, секрет безсмертя комедії?

### *Диференційоване завдання*

- На прикладі аналізу п'єси «Мина Мазайло» М. Куліша простежити мольєрівські традиції в українській драматургії ХХ ст.

### *Література*

1. Бордонов Ж. Мольєр / Ж. Бордонов. — М., 1983. — 415 с.
2. Горб О., Вершина Л. Вивчати — порівнюючи: з досвіду проведення уроків компаративного аналізу / О. Горб, Л. Вершина // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — № 1. — С. 177–179.
3. Градовський А. «Стара моя думка на тім огні згоріла...»: Комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич» та Івана Карпенка-Карого «Мартин Боруля», 9 кл. / А. Градовський // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1998. — № 3. — С. 15–16.
4. Жан Батіст Мольєр. Комедії. — К., 1970. — 384 с.
5. Кашуба Є. Первісток пана Поклена: Конспект уроку, присвяченого знайомству з творчою біографією Мольєра. 8 кл. / Є. Кашуба // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2001. — № 4. — С. 20–21.
6. Момотюк Т., Вишневська Р. Інтегрований компаративний урок за п'єсами Мольєра «Міщанин-шляхтич» та І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля» / Т. Момотюк, Р. Вишневська // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2011. — № 10. — С. 31–34.
7. Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Куліш М. Г. Твори : у 2 т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 3–35.

**Методична післямова.** Перевірку знань учнів варто провести за допомогою творчого домашнього завдання, яке передбачає роботу з літературою, поданою вище. Старшокласники мають написати реферат на одну з тем:

- Основні канони класицизму та їх втілення в комедії Ж.-Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич»;
- Жан Батіст Мольєр як комедіограф;
- Висміювання людських і суспільних пороків у комедії Ж.-Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич».

## ТРАДИЦІЇ У. УЇТМЕНА У ТВОРЧОСТІ Б.-І. АНТОНИЧА (методичні рекомендації до порівняльного аналізу творів)

Одним із ефективних засобів вивчення художнього твору у сучасній школі є компаративний шлях аналізу, який допомагає знаходити спільне і відмінне (специфічне, особливе) у структурі різних творів, системі зображально-виражальних засобів, навчає розуміти художній образ у широкому культурологічному контексті. На прикладі дослідження уїтменівських традицій у творчості українського поета Б.-І. Антонича можна досягти таких завдань. На початку уроку перед повідомленням його теми і мети вчитель має активізувати опорні знання учнів про У. Уїтмена. З метою досягнення кращих результатів доцільним бачиться слухання повідомлення заздалегідь підготовленого учня.

**Учень:** Уолт Уїтмен (1819–1892) — видатний американський бард, поет і публіцист. Його поезія належить до святинь американської літератури. Продовжуючи традиції романтизму, він пішов значно далі — у майбутнє поезії ХХ ст. Ставши реформатором американської поезії і творцем вільного вірша (верлібра), він прославив світову демократію і братерство всіх людей на землі. Рідну Америку У. Уїтмен бачив в «інтернаціональному єднанні поем і поетів», бо вірив у виняткову історичну місію своєї країни. І не зважаючи на американську реальність, яка була не настільки оптимістичною, особливо після Громадянської війни, поет назавжди залишився вірним своїм сподіванням і ідеалам. Славу У. Уїтмену принесла його єдина велична книга «Листя трави», над якою поет працював понад 35 років.

### Питання вчителя до учнів:

— Що дало підстави К. Чуковському назвати збірку «Листя трави» космічною поезією?

### Варіант відповіді:

— Збірка відкриває нове бачення світу. Її змістом є не тільки національно-культурні характеристики американського народу, його історії, доби поета, а й духовний шлях людини загалом, яка перебуває у постійному русі-пошуку, боротьбі з метою віднайти своє місце у всесвіті, охопити його цілком, пізнати і змінити на краще.

— Хто є ліричний герой збірки і яка його місія?

— Це сам дух поета і людини загалом у його прагненнях пізнати світ, оволодіти ним і творити нову реальність. Ліричний герой збірки має хронотопні виміри, оскільки проектується на всі епохи й території світу, а отже, він є вселюдиною. Місія цього героя — осмислити минуле й сучасне, пізнати вищі духовні цінності.

— *Яка поезія У. Уїтмена з вивчених нами на уроках зарубіжної літератури є підтвердженням таких характеристик ліричного героя збірки «Листя трави»? Обґрунтуйте свою відповідь.*

— «Пісня про себе». У ній вшановується людина, її життя. Автор поезії задумується над питанням вічності, демонструє нерозривний взаємозв'язок людини і природи, людини і всесвіту.

Далі вчитель пропонує звернутися до тексту вірша (доцільним буде використання мультимедійної дошки, на яку спроектований текст у перекладі Л. Герасимчука) і віднайти цитати з виділенням ключових слів, які підтверджують взаємозалежність складників життя і розвитку всесвіту.

**Варіант відповіді:** 1) «... **кожен атом**, котрий належить мені, так само належить вам»; 2) «Я тиняюся, шукаючи **свою душу**,.. нахилиюся й розглядаю **стебло травинки**»; 3) «Хай промовляє природа без перешкод з **первісною силою**».

— *Яка уїтменівська ідея простежується в таких рядках:*

*І те, що приймаю я, приймаєте й ви,*

*Бо кожен атом, котрий належить мені, так само належить вам?*

(Єдність думок однієї людини і всього світу).

**Слово вчителя:** Думка про всесвітню гармонію, взаємозалежність людини (ліричного героя) і природи становить також і образно-змістову доміанту збірки «Три перстені» Б.-І. Антонича, у творчості якого на цій основі простежуються традиції американського поета. Ліричний герой українського поета перебуває у річищі метаморфоз природних явищ. У його уяві виринають враження дитинства і юності. Пейзажі набувають казкового вираження. «Прапервісні» уявлення і світовідчуття, пов'язані з рідною поетові Лемківщиною, перегакуються з уїтменівською ідеєю вічної трансформації природи. Особистісні, індивідуальні авторські переживання її поступово зміщуються у бік міфологізації, часово-просторових зсувів. Спробуємо простежити це на прикладі аналізу поезій збірки і віднайти перегауки з віршами У. Уїтмена. (До аналізу пропонується вірші Б.-І. Антонича «Автопортрет», «Три перстені», «Зелена Євангелія», «Праліто», «Ліс», «Ранок». Робота виконується за рядами).

Учні наводять приклади поетичних рядків, у яких найповніше відображені багатство і краса природи, а разом із тим — і всього світу.

Наприклад:

- 1) *Червоні клени й клени срібні,  
над кленами весна і вітер.  
(«Автопортрет»); (1, с. 48).*
- 2) *Підноситься угору дах,  
кружляє дзбан, співає скриня.  
І сонце, мов горючий птах,  
і ранок, спертий на вориння.  
(«Три перстені»); (1, с. 50).*
- 3) *Весна — неначе карусель,  
на каруселі білі коні.  
Гірське село в садах морель,  
і місяць, мов тюльпан, червоний.  
(«Зелена Євангелія»); (1, с. 84).*
- 4) *Впливаємо в соснове море,  
в сосновий шум, сосновий спів.  
Над нами небо неозоре,  
над нами дах струнких верхів,  
над нами віддихом глибоким  
парують оліясні пні.  
(«Праліто»); (1, с. 86).*
- 5) *Виходить місяць до діброви  
писати елегії на пнях.  
Струмки полощуть срібло тиші,  
в росі купається трава.  
(«Ліс»); (1, с. 88).*
- 6) *Ранок блиснув. Сонце, мов червона цегла,  
Покотилось бляхою дахів.  
(«Ранок»); (1, с. 94).*

*Взаємини яких двох світів, виражених у цих віршах, демонструє поет?*

### **Варіант відповіді учня:**

Дійсно, світ, змальований у віршах, не однолінійний. Він існує в різних вимірах. Його самостійність відносна, оскільки у поета все взаємопов'язане: краса й багатство зовнішнього світу і глибини духовних начал. Багатство душі ліричного героя (духовне начало) висловлене мовою при-

роди. Отже, взаємини двох світів у збірці «Три перстені» набувають пантеїстичного характеру.

— У яких поетичних рядках найповніше віддзеркалюється ця взаємозалежність двох світів?

Учні наводять приклади:

1) *Я, сонцєві життя продавши  
за сто червінців божєвілля,  
захоплений поганин завжди,  
поет весняного похмілля.*

(«Автопортрет»); (1, с. 48).

2) *Стіл ясєновий, на столі  
слов'янський дзбан, у дзбані сонцє.  
Ти поклоняйся лиш землі,  
землі стобарвній, начє сон цєй!*

(«Зелєна Євангелія»); (1, с. 84).

3) *Вростєм у землю, начє сосни...  
Налєтьєся в нашє жили млосний  
рослинний сік — зелєна кров.*

(«Праліто»); (1, с. 86).

Далі вчитель просить повернутися до творчості У. Уїтмена, зокрема до «Пісні про себе».

— Якою змальована природа у «Пісні про себе»? Підтвердіть свою думку текстом.

— Природа в поезії наділена магичною силою, яка дає людині життя й можливість говорити: «Мій язик, кожен атом моєї крові складається з цього ґрунту, з цього повітря».

— Природа у поета безмежна, одухотворена, бо їй надається можливість промовляти, як людині: «Хай промовляє природа без перешкод з первісною силою».

— *Мабуть, ви помітили, що твори обох поетів пройняті філософськими роздумами про життя, що надає їм глибини, розширює часові грані. Кому з поетів, на вашу думку, вдалося масштабніше висловити думку?*

**Учень 1:** У. Уїтмену, адже його «Пісня про себе» сприймається як гімн людині взагалі. Поет звеличує її у прагненні віднайти перш за все себе, зрозуміти світ. Така думка влучно виражена в рядку: «Я тиняюсь, шукаючи свою душу». Поет переконує в тому, що кожна людина — це



атом у величній будові Всесвіту, що й засвідчує масштабність його мислення.

**Учень 2** підхоплює думку: Поетичне «Я» У. Уїтмена постійно перетілюється в інших людей і явища природи. Тому набуває узагальненого філософського змісту. Можна стверджувати, що «Я» У. Уїтмена, розчиняючись у віках і просторі, представляє усі часи і всі землі. Це поетичне «Я», як і «Я» людини взагалі, несе у світ духовне начало.

**Учитель** звертається до класу і просить узагальнити:

— *То що ж стало об'єктом дослідження У. Уїтмена і Б.-І. Антонича?* (Людина, її внутрішній духовний світ, природа).

— *Це ознаки якого творчого методу?* (Романтизму).

— *Але, як відомо, романтики оспівували тільки душу, а що оспівує У. Уїтмен?* (Душу і тіло, їхню гармонію).

— *Давайте у «Пісні про себе» знайдемо тому підтвердження.* Учитель пропонує учням звернутися до п'ятої глави і розповісти, про що в ній ідеться.

**Варіант відповіді:** Тіло ліричного героя розпростерте на землі, серед зеленої трави зранку. Передається відчуття того, що начебто душа і тіло існують окремо одне від одного, бо душа байдикує на траві поруч із тілом. Але як тільки душа торкнулася серця, до героя прийшло осяяння, і душа возз'єдналася з тілом. Це відбулося завдяки спогляданню природи. Поет прилучився до Бога, йому відкрилася істина — «дух Божий — це брат мій рідний». Ця істина об'єднує всіх людей, у ній прихована мудрість всесвіту.

— *У якому вірші У. Уїтмена, вивченому нами на уроках зарубіжної літератури, також ідеться про художні опозиції «душа — тіло»? Зіставлені вони чи протиставлені? Обґрунтуйте свою відповідь.*

**Варіант відповіді:** У вірші «Я співаю про тіло електричне». У ньому У. Уїтмен також оспівує людину у взаємозв'язку її душі і тіла. Отже, художні опозиції «душа — тіло» є більш зіставленими, ніж протиставленими. Оспівуючи «тіло електричне», автор утверджує думку про те, що в основі усього лежить рух, динаміка життя й людського суспільства, що й підтверджує оптимізм світобачення героя-Поета.

— *Отже, ми переконалися в тому, що У. Уїтмен значно розширив діапазон художніх принципів романтиків. Про що свідчить це розширення?* (Поезія У. Уїтмена не вкладається лише у межі романтизму. У ній відбиті пошуки митця-новатора кінця XIX – початку XX ст.).

— *Що ж оспівує Б.-І. Антонич у своїх поетичних творах?*

— Так само, як і У. Уїтмен, природу, людину, їх взаємозв'язок, духовне буття, вічні закони світобудови. Наприклад, у збірці «Зелена Євангелія» ліричний герой ніби перебуває у минулому і майбутньому. З одного боку, він стає свідком як формотворчих, так і руйнівних процесів земного буття, прагне злитися з життям живої, біологічної природи, прийняти соки зеленої крові землі. З іншого боку, герой прагне розірвати речову оболонку світу і піднятися духом до Абсолюту. Таке прагнення дотику до Бога співзвучне з уїтменівським прилученням до вищої мудрості всесвіту. Біологізм Б.-І. Антонича і пантеїзм У. Уїтмена утверджують єдність світу, космосу.

— Підтвердіть свої міркування аналізом віршів зі збірки «Зелена Євангелія». (Учням пропонується зачитати поезії «Весна», «Вишні», «Вітер століть», «Поворот», «Країна благовіщення», звернути увагу на передачу єдності усього живого, розрив межі між природним та ірреальним, включення людини (ліричного героя) в коло життя.)

— У яких поетичних рядках цих віршів, на вашу думку, автор найповніше передає зняття взаємозв'язку в системі суб'єктивно-об'єктивних відношень, коли ліричне «Я» поета зростається зі світом усєї багатоманітності життя природи?

**Учень 1:** *Росте Антонич, і росте трава,  
і зеленіють кучеряві вільхи*

*(«Весна»); (1, с. 196).*

**Учень 2:** *Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,  
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко.  
Моя країно зоряна, біблійна й пишна,  
Квітчаста батьківщино вишні й соловейка!*

*Де вечори з євангелії, де світанки,  
Де небо сонцем привалило білі села,  
Цвітуть натхненні вишні кучеряво й п'яно,  
Як за Шевченка, знову поять пісню хмелем.*

*(«Вишні»); (1, с. 198).*

**Учень 3:** *І чорні скиби, й сині плавні,  
на плоті хмари, наче плахти, висять.  
Тут я у кучерявім травні  
під вільхами і сонцем народився.*

*(«Поворот»); (1, с. 204).*

**Учень 4:** *Завія зелені, пожежа зелені,  
і квіття курява, і слов'їні схлипи.*

*Столи весільні — ох — столи не встелені,  
і бджіл тьма-темрява, і молитовні липи.  
(«Країна благовіщення»); (1, с. 206).*

— *Який висновок можна зробити з усього сказаного?*

— Природа в Б.-І. Антонича — самоцінна, але вона тісно пов'язана з конкретними життєвими реаліями. Ліричний герой (сам поет, людина взагалі) перебуває у річищі природних явищ, наповнюється буянням рослинних соків життя.

— *У яких часово-просторових вимірах перебуває ліричний герой цих віршів? (У минулому, теперішньому і майбутньому).*

— *Що досягається за рахунок такої трансцендентності? (Доцільним буде нагадати учням матеріал з теорії літератури, засвоєний на уроках зарубіжної літератури:*

Трансценденталізм (від лат. *transcendens* — те, що виходить за межі чого-небудь, позасвідоме) — релігійно-філософська система, яка ґрунтується на постулаті єдності всесвіту і Бога. Душа кожної людини в трансценденталізмі ідентифікується з цілим світом і вважається світом у мініатюрі. Трансценденталісти звели в абсолют вищі духовні цінності, а в центр всесвіту поставили людську особистість, наділену божественною душею, яка не визнає над собою жодної влади, крім закону «Я»).

**Орієнтовна відповідь учня:** За рахунок трансцендентності у поезії Б.-І. Антонича поетичне «Я» автора постійно перевтілюється у найрізноманітніші явища біологічної природи. Таким шляхом досягається відчуття єдності усього, що існує у всесвіті, бо від одухотвореної земної природи поет тягнеться до Бога.

— *На основі вивчених творів У. Уїтмена і Б.-І. Антонича зробіть висновок про те, хто з поетів, на вашу думку, досяг більш повнішого зображення безміру всесвіту. Обґрунтуйте свою відповідь.*

**Учень 1:** У. Уїтмен, оскільки у своїй поезії він зобразив всесвіт таким, у якому не існує кордонів між життям і смертю, «Я» і «Ти», одухотвореним і матеріально-тілесним початками буття. Людина ж у його творах сприймається від усвідомлення атомом до відчуття єдності з Космосом. Звідси підвищена увага до власного поетичного «Я», що здатне до все охоплення, всеосягнення. Підтвердженням таких міркувань може бути розділ 50 «Пісні про себе». Тут «Я» поета виходить за межі земного буття. У ньому втілена ідея єдності «Я» поета і Космосу, всіх людей і Бога. (Доречним буде наведення відповідних цитат).

**Учень 2:** У розділі 6 «Пісні про себе» поет розмірковує над поняттями «життя» і «смерті» і доходить висновку про їх взаємозв'язок, бо, на думку митця, «смерті немає», «занепаду не існує», «померти — це зовсім не те, що ми уявляємо, це багато приємніше». З цих слів випливає розуміння того, що зі смертю не закінчується людське існування, воно продовжується в інших вимірах буття, адже душа вічна. Ось як про все це пише поет:

*Найменший паросток свідченням є, що смерті насправді нема,*

*А якщо і була, вона вела за собою життя, а не підстерігала життя, щоб його припинити.*

*Вона гине сама, ледве з'явилось життя.*

*Все йде уперед і вперед, нічому загину нема.*

*І померти — це зовсім не те, що ти думав, а ліше.*

**Учень 3:** У багатьох поезіях У. Уїтмена звучить мотив єднання всіх людей, що також засвідчує масштабність світобачення митця. Так, наприклад, у вже згадуваній поезії «Я співаю про тіло електричне» У. Уїтмен проголошує рівність і велич людей з різним кольором шкіри.

— *Як філософія трансценденталізму вплинула на ідейність вірша?*

— Філософія трансценденталізму стверджувала, що «світова душа» (Бог) існує, проявляючись у кожній істоті, її можна пізнати не розумом, а інтуїтивно. Почуття спільноти, єдності всього, що відбувається у всесвіті, — це основа світовідчуття У. Уїтмена. Поет підкреслює, що у всесвіті здійснюється вічний колообіг. Листя трави, які з'являються кожної весни з-під землі, і стають символом цього колообігу. Вони ж символізують невичерпність життя, адже нічого у світі не зникає назавсім. Смерті не існує — є лише вічне оновлення.

**Учень 4:** Про те, що У. Уїтмен є поетом космічного світобачення, свідчить і поема «Пісня відкритого шляху». Головним героєм її є сам поет — У. Уїтмен, душа якого відкрита світу. Поету підвладні усі часи і всі простори. Він іде по відкритому шляху і голосно співає свою пісню про любов до людей і всього існуючого навколо. Сіючи мудрість, поет закликає прийняти у свої душі щирість, простоту, природність, що підтверджується такими рядками:

*Нині я збагнув таємницю творення найкращих людей:*

*Треба рости на вільнім повітрі, їсти й спати із землею разом.*

Поет закликає зростати духовно, жити щирим серцем, а не холодним розрахунком. Така відкритість поета людям і світу засвідчує контакт його душі із безкінечним Всесвітом.

**Доповнення вчителя:** Так, ця поема звернена до всіх людей світу. Поет прагне посіяти оптимізм, добро, пророкуючи мудрість, яка «не ви-

пробовується в школах», а «іде від душі». Він веде діалог із самим собою, з читачем, з природою, усім світом. Запам'ятайте, така риса уїтменівської поетики називається *діалогічність*. Вона засвідчує новаторство У. Уїтмена в царині форми вірша. «Пісню відкритого шляху» можна назвати величною програмою радикального оновлення свідомості і світобудови.

— *Отже, підсумуємо: Як усвідомлює себе поет і свою поезію у вічному коло обігу буття?*

— І себе, і свою поезію У. Уїтмен розглядає як частину величної єдності. У його поетичному світі живе почуття космічної масштабності, безмежності світу. Ліричний герой поезії митця мислить категоріями вічності (душа, життя, безсмертя, добро, гармонія, любов, природа, Бог) і людина для нього — кільце у безкінечному ланцюгу пращурів і нащадків.

— *До переліку яких реалій вдається поет у «Пісні про себе» з метою створення ефекту всеосяжності? (Атом, душа, народження, смерть, природа).*

— *Яку новаторську рису уїтменівської поетики в царині форми вірша засвідчує цей перелік? (Каталог).*

— *А які вірші Б.-І. Антонича зі збірки «Книга Лева» можна навести у якості прикладу, що засвідчує масштабність мислення українського поета? Обґрунтуйте свій вибір.*

**Учень 1:** Збірка «Книга Лева» має міфологемний характер. Міфологізм тут набуває широкого масштабу, бо виявляється передусім у «містичній єдності з світом» (вірш «Шість строф містики»). Так, уже в першій главі книги прозирає язичницьке світосприйняття, при якому людина поєднана не тільки з тими силами, голосами природи, які оточують у повсякденному житті і побуті, а й з тими первородними, майже космогонічними початками природи, з якими вона пов'язує своє начало. Така думка пронизує вірш «Знак Лева», де автор пише:

*І бачиш вічність — небо опалеве  
і шум червоних полум'я потоків.  
З-за гір століть веде сузір'я Лева,  
цей знак монархів, воїнів, пророків.*

*Тьмяніє сонце в хмарі птахів сизих,  
його вінчають лаври бурі, сині  
і грім, мов підпис золотий у книзі,  
триватиме на сторінках пустині.*

*Автограф грому в царській книзі Левів,  
написаний вітрами з-під Синаю,  
з узбіч гори, що шпиль пісків парчевий  
вінками божих блискавиць квітчас.*

(«Знак Лева»); (1, с. 98).

Природа тут втрачає міру своєї звичайної означуваності. Вона психологізується і дуже часто змінюються ланки між реальним, фізичним та ірреальним, видовим. Вінчають же усе описане «вінки божих блискавиць».

**Учень 2** підхоплює думку: У віршах збірки «Книга Лева» яскраво виражена одухотвореність речей і явищ, як-то: «спить пустиня», «блискавок погоні», «живі свічки», «сонце... вінчають лаври бурі», «автограф грому... написаний вітрами з-під Синаю» (вірш «Знак Лева»); «скаржиться рослинним боєм терен» (вірш «Скарга терну»); «покірний терен... зазнав найвищої із ласк — чоло вінчати боже» (вірш «Терен співає»); «слово зраджує тебе удруге й утретє», «місяць..., вдягнувши хмару,.. ширяє в безмір» (вірш «Пісня про чорні лаври»). Вищий сенс такої одухотвореності природи — це утвердження єдності усього живого, простеження його залежності від суті вищих божественних сил, які можна досягнути тільки інтуїтивно. Отже, від одухотвореної природи поет тягнеться до зірок, до Бога. Так у концепції світу Б.-І. Антонича накреслюються масштаби космічної світобудови, вічні закони буття, бажання піднятися духом до того, хто «створює і винищує світи».

Для підбиття підсумків уроку вчитель пропонує учням визначити основні спільні складники художнього світу У. Уйтмена і Б.-І. Антонича. Завдання виконується спільно і відбивається у записах на дошці та в зошитах:

- зображення краси й гармонії людини і природи;
- оспівування людини у її прагненні до вищого ідеалу;
- зображення масштабності буття і безміру Всесвіту;
- філософічність (елементи трансценденталізму, пантеїзму, біологізму, «космізму» мислення).

### *Література*

1. Антонич Б.-І. Знак Лева / Упоряд. М. М. Ільницький. — Львів : Каменяр, 1998. — 253 с.
2. Гузь О. О. Орієнтовне поурочне планування уроків світової літератури. 10 клас. Академічний рівень / О. О. Гузь // Зарубіжна література в школах України. — 2011. — № 2. — С. 18–27.
3. Назарець В. М. Життєве та поетичне кредо Волта Вітмена / В. М. Назарець, Є. М. Васильєв, Ю. В. Пелех // Зарубіжна література в школах України. — 2005. — № 12. — С. 5–8.
4. Рибінська Ю. Взаємопов'язане вивчення зарубіжної літератури та іноземної мови / Ю. Рибінська // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2007. — № 2. — С. 39–43.
5. Уйтмен Уолт. Поезії / Уолт Уйтмен; [пер. з англ., передм. Л. Герасимчука]. — К., 1984.

## ПРОБЛЕМА ДОЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ (на матеріалі творчості І. Багряного, Д. Лондона, Е. Хемінгуея)

Людина, її доля, внутрішній світ були і є об'єктом уваги багатьох письменників як української, так і зарубіжної літератури, тому вивчати вітчизняну літературу, розглядаючи вищезгадану проблему, слід у взаємозв'язках зі світовою літературою. Наприклад, вивчати роман І. Багряного «Сад Гетсиманський», у якому особливо гостро постало питання людської долі, можна було б, проводячи літературні паралелі. При цьому зіставляти його (роман) з американською літературою, зокрема повістю Е. Хемінгуея «Старий і море» і романом Д. Лондона «Мартін Іден».

За компаративістською традицією, таке вивчення повинно б починатися з самообґрунтування, пояснення тих причин, що взагалі спонукають порівнювати твори І. Багряного, Д. Лондона і Е. Хемінгуея, приналежні до різних епох та національних літератур. Натомість, у даному випадку, на нашу думку, маємо справу з очевидними збігами. Перелік аналогій пов'язуємо з основними рисами екзистенціалістської філософії, а саме: соціальним песимізмом, акцентом на індивідуальній свідомості, напруженими пошуками шляхів сенсу буття, подоланням кризових станів та відчуженням особистості, станом «втраченості» і морального релятивізму. З екзистенціалізмом вищезгадані письменники перегукуються художньою проблематикою і пропонуваними вирішеннями корінних проблем, які поставали перед особистістю. Дуже характерним для всіх трьох письменників є дослідження людської душі, у якій поєдналися вади і достоїнства, що поділили людей на праведних та грішних, ідеальних та потворних. І І. Багрянний, і Д. Лондон, і Е. Хемінгуей бачать людську душу як арену боротьби між добром і злом, у якій відбувається як самопізнання, так і самозростання, духовна еволюція, самовдосконалення. Отож, людина, її внутрішній світ стають об'єктом дослідження, що цілком суголосно з філософією екзистенціалізму.

Не зайвим буде подати учням таку інформацію: дослідження людської природи, сутності людини – епіцентр уваги і вивчення багатьох вчених-філософів, письменників різних історичних епох. Так, Ж.-Ж. Руссо (трактат «Еміль, або Про виховання») і його прихильники та послідовники розглядали людину як «природню» істоту, що народжується з чистою, не зіпсованою «цивілізацією» душею. У добу бароко людина мислилась як істота, що від народження таврована першородним гріхом (драма Д. Кальдерона «Жит-

тя — це сон»). Натуралістична концепція будувалась на розумінні людини як продукту біологічної спадковості та соціального середовища («Нана» із серії романів Е. Золя «Ругон-Маккари»). Символісти вбачали в людині земне втілення вічної душі, що відчуває зв'язок із трансцендентним (французька школа символістів XIX ст., поезія Р.-М. Рільке «Орфей, Еврідіка, Гермес»). Екзистенціалістська людина — це *tabula rasa* («чиста дошка»), тобто нічого собою не являє, а тому є лише тим, що сама із себе робить. Така людина знаходить свій власний спосіб бути у світі: серед речей і інших людей. Будучи самосвідомою, екзистенціалістська людина вільна і тотально відповідальна за світ і себе у ньому. Вона має самостійно «нести на своїх плечах тягар» буття, яке покладає на неї повну відповідальність за існування [1, с. 897, 1247]. А тому людина сама відповідає за те, чим вона є в житті, спрямована у майбутнє, бо осмислює себе як «проект», який будуватиме «завтра», вона «занедбана», бо не має опертя ані в собі, ані поза собою, бо живе в абсурдному світі без Бога, відповідає за всіх людей, тому й «знаходиться у стані тривоги», «відчайдушна», бо діє без надії пристосувати світ до власної волі. Перед екзистенціалістською людиною завжди постає проблема вибору моральних цінностей у житті і вчинку (без надії збагнути та змінити світ). З цього випливає розуміння екзистенціалістської людини як людини мужньої, вольовитої, діючої.

Цей узагальнюючий матеріал дозволить перейти до аналізу творів. Мужніми, вольовничими, діючими є Григорій Многогрішний із роману «Тигролови» та Андрій Чумак з «Саду Гетсиманського» І. Багряного, старий рибалка-кубинець Сантьяго з повісті «Старий і море» Е. Хемінгуея, Мартін Іден з однойменного роману Д. Лондона. Так, Григорій Многогрішний — юнак 25 літ, «русявий, атлет, авіатор, засуджений тоталітарним режимом на 25 років, не скорився, не змирився із своїм насильницьки нав'язаним йому статусом в'язня жакливого системи і довів, що він Людина. Перебуваючи у світі пітьми, пекла і ілюзорного раю, ілюзорного вільного життя, тобто у світі абсурду, де все досить невизначене, герой почував себе у власній державі «сторонньо», «відчужено». Сюжетна канва роману вибудована на «полюванні» майора НКВД Медвіна — новітнього тигролова — за гордим, не прирученим тоталітарною системою молодим хлопцем з України. Григорій Многогрішний перемагає, і передусім тому, що він є людиною мужньою і діючою. Він не визнав себе нулем в історії, не озвірів, не перейнявся озлобленням і ненавистю до людей, зберіг у собі людяність, доброту, здатність співчувати, співпереживати (у тайзі знайшов земляків, друзів, кохання) і довів, що за будь-яких обставин, навіть існуючи в абсурдному світі, людина може і повинна бути Людиною. Тут доцільним буде зазначити, що таке осмислення І. Багря-



ним феномену людини співзвучне з розумінням феномену тоталітаризму А. Камю, який у філософському памфлеті «Бунтівна людина», досліджуючи процес переродження Прометея в Цезаря, єдиним засобом протистояти тоталітарному режимові вважав безупинне неослабне бунтарство, що ставить людину в опозицію до будь-якої влади.

У вогненну пашу диявола (абсурдного світу) кидає І. Багрянний молодого хлопця Андрія Чумака (роман «Сад Гетсиманський»), проводячи його лабіринтами тюрми НКВД, у якій він із підлої намови мусив пройти всі «Дантові кола» тортур, нічних допитів, образ, знущань, провокацій. Але таке страхітливе життя не підкорило собі героя, не породило розчарування, воно, навпаки, змусило його діяти, бунтувати, замислюватися над сенсом життя не тільки власного, а й інших. І роздумуючи про це, Андрій Чумак доходить висновку про жорстокість, звірства, масштабні вбивства, породжені тоталітаризмом. Крім того, тортури мужньо приймає, бо вважає за необхідне витримати все і довести, що він Людина, а не «дірка від бублика». Доречно тут пригадати есе А. Камю «Міф про Сізіфа». Звернення автора до нього не випадкове. Переосмислюючи цей міф, філософ доходить думки, що він є символом людського життя. На відміну від традиційного трактування — що б не зробила людина, якої б висоти вона не досягла — камінь усе одно впаде, щось станеться або настане неминуча смерть. А. Камю вбачав у Сізіфі горду нескореність, силу і свободу. Він кидає виклик богам кожного разу, коли знову й знову котить на гору величезний камінь. У цьому — трагедія Сізіфа, в цьому — трагічний стоїцизм людства, яке бореться, не мириться зі злом. Стоїчну стійкість і мужність у життєвих випробуваннях демонструє і Андрій Чумак І. Багряного. Він втілює в собі етику трагічного стоїцизму, суть якої полягає в тому, що в абсурдному світі (світі тоталітаризму) людина гордо несе свою ношу — здійснює свій щоденний сізіфів труд. Тільки тоді людина піднімається до величі і варта зватися Людиною, коли не скоряється, а бореться зі злом, яке безмежне. В цьому і є трагізм, бо зло здається непереможним: ніколи не скінчаться тортури Андрія Чумака у колесі сталінського маховика, але й ніколи не скінчиться тяжка і стражденна боротьба людини зі злом, яке має бути поборене, бо віра у перемогу добра не вмирає. Прозоре пояснення свого часу дає І. Багрянний, пишучи: «Під знаком скорпіона стоїть наша епоха. Цей знак — знак достославного своєю нищістю, злобою і підступністю скорпіона, — істоти, що при своїй мізерності й слабості має за зброю отруйне жало і здібність до мімікрії. Макабрична епоха непоправно хворої, розкладеної людської психіки, що цю підлість вивела в чесноту, в зразок, в мораль, освятивши, виправдавши, похвалюючись нею, як справжнім здоров'ям...» [2, с.

29]. Досліджуючи свою епоху, письменник узагальнює її в образах багатьох в'язнів сталінської системи, зокрема Андрія Чумака. Герой добре усвідомлює, що живе в країні зла, де на кожному кроці підстерігає зрада, страх і байдужість, що його життя у цьому абсурдному оточенні (світі) ніщо, бо воно не цінується урядом, державою, але цінується ним самим і йому подібними. Тому його змучена душа перебуває між двома крайніми межами вибору — добром і злом. У світі тотального пригнічення особистості, де все є абсурдним, перед Андрієм Чумаком постає дилема: змиритися з втратою свого «я», розчинитися в масі серед в'язнів, чи залишитися собою, але ціною відчуження від суспільства і його жорстоких законів, у якому не може знайти порозуміння, бо перебуває в застінках НКВД, де кожен живе в своєму світі, мріючи лише вижити, щоб не стати підозрюваним. Звідси народження відчуття безвихідності, самотності і страждання. Цю свідомість «самотності» в чужому світі підсумував А. Камю у вже згаданому «Міфі про Сізіфа»: «У всесвіті, який нараз став позбавлений ілюзій і світла, людина почуває себе чужою. Вона є безповоротним вигнанцем, бо стільки ж позбавлена спогадів про втрачену батьківщину, скільки бракує їй надій на осягнення обітваної землі. Цей розрив між людиною та її життям, між актором та його сценою по-справжньому творить почуття абсурду» [3, с. 85].

Страждання Андрія Чумака є наслідком не стільки усвідомлення смерті та загрози небуття, скільки свідомості небуття людських ідей і моралі. У цьому вбачаємо зв'язок з центральною темою літератури абсурду — метафізичним стражданням. Головні почуття, які можуть народжуватись у людини за таких обставин — це відчай, страх і розчарування. Герої І. Багряного приречені: хто йде в небуття (Ягельський, Васильченко), хто чекає неминучого кінця (Краснояружський, Руденко), хто, не витримавши, зазнає страхітливого морального занепаду (Узуньян, Приходько). Андрій Чумак обирає інше — йому відразливий той світ, дивує збайдужілість людей до власної долі, автоматичне пристосування їх до умов, для життя аж ніяк не придатних. І в цьому безглуздому сталінському потоці життя без напрямку й сенсу, без єдності й зв'язку, без відчуття часу Андрій Чумак не втрачає себе, хоча й балансує весь час між життям і смертю, почуттям честі, гідності і найпростішим способом порятунку — «здатись». Проблема екзистенціального вибору у межевій ситуації втілена у психологічну боротьбу нервів героя на грані втрати свідомості: «розколотись» чи «не розколотись». Божевільний темп тюрми, інквізитори від тоталітарного маховика, почуття страху і бажання жити, цинізм і садизм підштовхували до вибору «розколотись». А підсвідома сатанинська гордість, власна логіка та арештантський винахідливий геній і «шибенечний

гумор», байдужість до слідства як інстинкт порятунку, намір «здезертувати до Адама», «втекти у смерть з мурів душею» підказували інше — «не здатись!» І все ж Андрій Чумак не розчарується остаточно в житті, бо, переносячи торттури, усвідомлює справжню сутність свого, а значить і всього людського життя — вона не в соціумі, а в екзистенції, у світі духовному, тож і життя справжнє — не в реальному світі, а в ірреальному, у якому й перебуває під час допитів; в його уяві. Торттури виступають тут екзистенційною «пограничною ситуацією», які відіграють вирішальну роль у житті героя, дають змогу остаточно усвідомити себе духовною істотою. Разом з тим вони (торттури) є ілюстрацією (чи полігоном для випробування) філософських концепцій автора, пов'язаних з провідними ідеями екзистенціалізму, а саме: справжнє людське життя — в екзистенції, в світі духовному, в уяві кожної людини; життя людське в умовах тоталітарної системи — абсурд, бо остаточна його точка — смерть; відчуття відстороненості в цьому абсурдному жорстокому світі і породжені ним самотність, безвихідь, а разом з тим бажання вичерпати усе, що випало на долю людини без надії і сподівань, тобто своєрідне донжуанівське прагнення жити пристрасно до життя, стоїтично нехтуючи смертю. Андрій Чумак утверджує себе як особистість, яка чинить опір системі до кінця і, зрештою, тріумфує над антилюдською силою, яка хоче її розчавити, як утверджує себе в житті і сам І. Багрянний, який був впевнений, що він не повалений духовно і фізично: «Я лише трохи приліг, щоб раптом встати на весь зріст. Я фанатично переконаний, що мені судилося знести і виграти жорстокий бій не тільки за своє життя фізичне, а й за своє місце в історії» [2, с. 19]. Пройшовши крізь муки пекла, звдавши страх, Андрій Чумак прозрів\* і на власному прикладі довів, що людина — найвеличніша з усіх істот, бо має в собі невичерпний потенціал мужності, добра, любові і готова спрямувати їх у найвищих цілях, навіть жертвуючи собою.

Багато в чому співзвучне з багряннівським та лондонським і вирішення корінних проблем, які постали перед героєм повісті «Старий і море» Е. Хемінгуея. Спільність виявляється, передусім, у розумінні автором свого героя Сантьяго як відчуженого індивідуума, що повстає проти долі, свідомо утверджує власну самозначимість і самодостатність як істинну свою сутність, яка покладає на нього моральні обов'язки протидіяти жорстоким силам природи. Сантьяго самотній і бідний. У нього немає нічого — ні сім'ї, ні власності (окрім хижі і човна). Життя його — це повсяк-

---

\* Примітка. Страх як прозріння, а не малодушність є невід'ємною категорією екзистенційного «справжнього існування».

денна і непроглядна боротьба за існування. У його минулому немає нічого романтичного. Але Е. Хемінгуейві, як і І. Багряному та Д. Лондону, вдалося звеличити свого героя. У ньому живе гордий і нескорений норів. «А мені, єдиному в світі, було призначено дістатися туди й знайти її. Єдиному з усіх людей у світі». «Якщо вона вирине, я зможу вбити її. А якщо довіку залишиться в морі, то й я залишуся разом з нею» [4, с. 36], — розмірковує Сантьяго. Постать простого селянина — це узагальнений образ великої людини, яка бачить перед собою мету. Ця мета — не впасти під тягарем долі, а вивищитись над нею. «Але людина створена не для поразки, — говорить Сантьяго, висловлюючи думки самого автора. — Людину можна знищити, а здолати не можна» [4, с. 58]. Таке розуміння людини, її сутності і призначення у світі суголосне багрянівському протистоянню злу, відповідальності за його знешкодження. Григорій Многогрішний хоче змінити світ, прилаштувавши його до гуманістичних ідей та цінностей, Андрій Чумак — силою духу і витримки, Сантьяго — ціною зречення усіх суспільних зв'язків. Та кожен із них приречений на поразку або ж терпить крах. Але справа не в поразці, яка випадає на долю героїв, а у бунті, у боротьбі, у протистоянні суспільним силам зла і природи. Сама боротьба зі злою долею (а вона таки зла, бо гігантського марліна, що потрапив на гачок і якого перемагає Сантьяго у триденній боротьбі, з'їдає згряя акул, залишаючи лише скелет) уже утверджує перемогу героя над самим собою. І в цьому основа хемінгуейвського образу. Річ у тім, що герой перебуває у межевій ситуації, коли не можна (а швидше, він сам для себе вважає неможливим) уникнути боротьби. Боротьба з рибою у морі для Сантьяго дуже багато значить. З одного боку, для нього риба — це товар для продажу, а з іншого, — це боротьба за життя, за своє місце в жорстокому світі, за існування. У хижому (абсурдному з точки зору філософії екзистенціалізму) світі герой почуває себе незахищеною, матеріально недостатньо забезпеченою людиною, але він не кориться долі, а намагається одержати внутрішню перемогу над світом і його законами. На жаль, ця перемога досягається ціною незмінної поразки.

Важливу сюжетоутворюючу функцію в повісті відіграє мотив двою людиною (старого Сантьяго) спочатку з великою рибою, а потім — з акулами, і навіть не стільки з ними, скільки з неупокореною морською стихією. Одну рибу старий здатен був перемогти, а цілу згряю акул, стихію моря — не зміг. «Вони мене перемогли», — підкреслює Сантьяго.

Однак повість все ж таки залишає надію на те, що двобій людини зі стихією (світом) міг би закінчитися перемогою людини, якби вона не була самотня у своїй боротьбі. Адже не випадково Сантьяго, змінюючи весь час

слова і інтонацію, повторює під час двобою одну й ту ж саму думку: «Шкода, що зі мною немає хлопчика». Але ця думка виникає на самоті, нею ні з ким поділитися старому у важку хвилину. І це свідчить про тотальну самотність героя, якому немає на кого спертися, тому залишається покладатися тільки на власні сили, руки, спину, волю до перемоги. Отже, Е. Хемінгуей переконує, що бунт старого приречений, абсурдний, сізівівський. Але неминучість поразки не знімає самої потреби бунту. Стоїчний героїзм у тому й полягає, що герой зважується на боротьбу, підсвідомо здогадуючись про можливу поразку:

— Рибо, — сказав старий, — я люблю тебе й дуже поважаю. Але все одно уб'ю тебе до кінця дня. «Будемо на це сподіватися» [4, с. 33], — додав він подумки.

Ось чому не так важливо і не в тому трагедія Сантьяго, що його справа програна. Трагічним є усвідомлення можливої власної приреченості на поразку, бо море не терпить втручань у свої закони, оскільки є неупокореною стихією. На рівні міфологічної інтерпретації воно бачиться сакральним, магічним простором, де все має свої закони, що породжують життя і в той же час відбирають його. Боротьба Сантьяго в морі з рибою невідривно пов'язана з утвердженням життя, а значить і свого особистісного «я» у морській стихії. Вона є одночасно й випробуванням героя, витримавши яке, він підтверджує власне право на життя. 85-річний старий на символічному рівні потрактування його образу є втіленням максимального інтенсивного життя і енергії людини на завершальному етапі її існування у світі, доказом права продовжувати жити.

Відчуття абсурдності як наріжний камінь екзистенціальної концепції буття, яку прозаїк розгортає у повісті, вибудовується на основі трагічного усвідомлення Сантьяго власної незахищеності у морі, у безмежних вимірах якого він відчуває себе мізерною, крихітною істотою:

— Людина — доволі нікчемна істота проти дужих птахів та звірів.

— Аби тільки не було акул, — мовив він уголос. — Бо як наскочать акули, то рятуй, Боже, і рибицу, й мене [4, с. 40].

Розуміння героєм специфічності свого місця в універсумі, усвідомлення ним своєї участі у бутті, визнання можливого свого кінця (смерті), крихітності сполучаються з відчуттям тривоги, страху, небезпеки й незахищеності:

— Я можу й не спати, — сказав він. — Але й не спати так само небезпечно [4, с. 45].

— Боже, поможи мені вистояти. Я сто разів прокажу «Отче Наш» і сто разів «Богородицю» [4, с. 50].

Відчуття абсурдності людського життя посилюється образом моря, яке не просто є природнім середовищем, але й може бути потрактоване на символічному рівні як надлюдська сила, нестримна й непередбачувана стихія, від якої залежить як життя, так і смерть:

«Загалом він (океан — Н. М.) добрий і прекрасний, але часом стає безжалним, та ще й так зненацька, а всі ці птахи, що літають над ним, ... — надто вже вони тендітні як для моря [4, с. 21]».

Поняття абсурдності в екзистенціалізмі взаємообумовлюється поняттям відчуженості, бо в «абсурдному середовищі людина, щоб зберегти себе, свою людську природу, зосереджується на своєму внутрішньому світі, а ця «втеча в себе» поглиблює відчуття абсурдності життя; це ж призводить до ще глибшого відчуження, зосереджуючи особистість на власній екзистенції» [5, с. 151]. Відчуженість Сантьяго, як і Григорія Многогрішного («Тигролови») після втечі зі спецшелону, не є всеохоплюючою, цілковитою. Хемінгуейвський герой опиняється один у морі, а тому відчужений від суспільства, від людського світу, але тісно пов'язаний зі світом природи. Йому притаманна та «повнота чуття» її законів, з якої починається і його особистість. Герой переймається долею пташки, яка, на його думку, ще тільки починає жити і тому не звідала законів боротьби за існування, а силу і насагу до цієї боротьби набуває з життєвої енергії моря. У стриманих, виважених міркуваннях і зверненнях до риби прориваються майже гімнічні нотки самовпевненості героя:

— О Боже, хіба ж я знав, що ця рибина така величезна... І все-таки я здолаю її, — сказав він, — хоч яка вона величезна та могутня. — ... Я покажу їй, на що здатна людина й що вона може знести [4, с. 39].

Багрянівському герою доля відкриє дивовижний світ далекосхідної природи, описи якої органічно вплітаючись у композицію роману, виявляють стійкість характеру Григорія Многогрішного, котрий кидає виклик природній стихії (як Сантьяго морю), прагнучи зберегти свою людську гідність, яку хотіли розтоптати сталінські кати. Образом тигра як «найфантастичнішого аксесуару» тайги, а значить частини природи і її символу, письменник розширює змістове навантаження підтексту роману: в умовах тоталітарного режиму людина полне на людину. Абсурдність цієї ситуації очевидна.

Зазнавши фізичних мук від змагань із велетенською рибою, Сантьяго відчуває тілесний біль, тоді як дух залишається у звичайному для нього стані прострації, долучення до світової енергії, до безсмертя. Раніше, коли герой ще був повний життєвих сил, він час від часу виходив у море, щоб набути з нього енергії до життя. На схилі ж своїх літ він вже відчуває брак цієї енергії і тому у безмежних водах шукає «життєвої енергії — душі з подальшим пе-

ревеженням її до себе на берег, на місце свого постійного мешкання» [б, с. 172]. Тому полювання на «велику рибу» є ніщо інше, як пошуки сили і енергії для подальшого життя і одночасно випробування, витримавши яке герой повісті підтвердить своє право на існування у світі. І це дає нам підстави трактувати повість у цілому як історію екзистенційного бунту, виклику героя долі і законам природи, спробу подолати межу людських можливостей, скинути з себе «ланцюги» часу. Автор ніби підводить читача до розуміння важливої сутності життєвої філософії екзистенціалістської людини — «Людину можна знищити, але її не можна перемогти.» Сантьяго перемагає у двобої з рибою, бо бореться до кінця. Саме в цьому й полягає сутність його перемоги. І не стільки є важливим, цілу рибу чи її скелет витяг на берег старий, скільки те, що виграною залишається власна боротьба героя за право бути собою у світі, бо інакше б він загинув як особистість. Сантьяго довів своїм мужнім вчинком, що людина має бути особистісно відповідальною за все те, що з нею відбувається, готова до кінця боротися за своє право жити так, як вона вважає за потрібне, тобто робити з себе те, на що здатна, а отже, сама себе творити. У цьому простежуємо спільність з життєвими цінностями екзистенціалістської людини.

Григорій Многогрішний полює на тигрів разом із родиною Сірків не лише для того, щоб прогодувати себе і дорогих йому людей, а й щоб винести вирок новітньому кату, енкаведисту-людолову в звіриній подобі Медвину, який є символом усієї системи, яка несе зло у предковичній світі природи, порушує споконвічні моральні закони тайги, а отже, руйнує усталені норми людського існування.

У романі «Мартін Іден» Д. Лондона можна вичленити ті ж основні опозиції, що й у творах І. Багряного і Е. Хемінгуей. І тут жорстока, потворна дійсність та високі поривання особистості протистоять як два світи, дві ціннісні ієрархії.

Використовуючи екзистенціальні мотиви, Д. Лондон у своїх художніх пошуках пішов шляхом к'єркегорівської стадіальності, що полягала у перенесенні центру всесвіту в душу головного героя Мартіна Ідена — хлопця з робітничої родини, який став відомим і визнаним письменником, але, розчарувавшись у житті, до якого прагнув усім серцем, закінчує самогубством. На початку роману головний герой є людиною з багатою й динамічною уявою, яка намагається якщо не «завоювати», то хоча б вловити мить щастя від життя. Він прагне краси, бо усім серцем покохав інтелігентну, ніжну і гарну Рут Морз, тягнеться до освіти, культури. Силою своїх рук і м'язів, розуму і переконань Мартін Іден досягає багатства і слави, тим самим доводячи собі, що лише особистими зусиллями можна завоювати собі місце під сонцем, а отже,

й вибороти право на життя: «Світ належить дужим, котрі водночас і шляхетні, і не бабраються в свинячому кориті крамарства та гендлія». На осягнення культурних вершин, на очищення, на реалізацію найсокровеннішого ядра власного «я» героя надихає Рут в іпостасі високої духовності і краси. Але минули три роки захоплення, і Мартін Іден збагнув, що його «золота квітка» — пересічна особа, не здатна зрозуміти прекрасне. Наступає розчарування, яке й підштовхує до трагічного фіналу. У душі героя народжується нове почуття – відчуття абсурдності існування. Життя починає сприйматися героєм, як рух у порожнечу по замкненому колу, рух, що позбавлений будь-якого сенсу, будь-якого людського змісту. На відміну від лондонського героя багрянівському Андрієві Чумакові судилося не тільки пройти «малий» і «великий конвеєр», а й вижити, зберегти свої переконання про можливу побудову суспільства не «тюрмою і кулею», а й на засадах добра і правди. Відчуття відчуженості й абсурдизації життя, витлумачене А. Камю передусім як наслідок «метафізичного прозріння» людини, котра осягає своє дійсне, глибоко трагічне становище в світі» [3, с. 6], має не лише повсякденно-побутові витючки. У випадку з Мартіном Іденом — не лише закоханість. Виникає це відчуття з усвідомлення сутності проблеми місця і призначення письменника у світі, бо саме письменницька діяльність стає бажаною долею героя. Але справжнє мистецтво абсолютно непотрібне в тому суспільстві, яке видає себе за інтелектуальне, так само, як воно не знаходить собі аудиторії серед народу. До такого висновку приходять Мартін Іден, відкривши для себе справжню сутність віршів Свінберна, чий образ проходить через весь роман, створюючи відчуття абсурдності. Саме вірші цього поета і смерть Брісіндена, народжуючи відчуття туги, зайвості в світі, підказують трагічний вихід із життєвої ситуації. Справжній митець, яким був Мартін Іден, зависає в безповітряному просторі, опиняючись у вакуумі самотності. Такої дистильованої відчуженості не витримує навіть традиційний індивідуаліст [7, с. 5], яким був герой за визначенням самого автора: «Бувши індивідуалістом, Мартін Іден жив тільки для себе, боровся тільки за себе і, коли хочете, загинув сам для себе. Він боровся за те, щоб увійти в буржуазні кола, де сподівався знайти культуру, витонченість, високий рівень життя й думки. А пробившись у ті кола, злякався безмежної потворної посередності буржуазії. Він боровся за жінку, яку покохав й ідеалізував. А потім виявив, що любов знадила і розчарувала його і що він любив не так саму жінку, як її ідеалізований образ. Все це були для нього речі, задля яких варто жити і за які варто боротися. А коли вони його розчарували, для нього, послідовного індивідуаліста..., не лишилося в житті ніякої мети, щоб жити для неї й боротися за неї. І він загинув.



...Мартін Іден зломився й загинув не через брак віри в Бога, а через брак віри в людину. Мартін Іден зломився через те, що не дійшов навіть до людини. Він прийшов тільки до своєї особи...» (з листа до Чарльза Брауна від 5 червня 1910 р.) [8, с. 569–569].

Мартін Іден намагався зробити себе людиною, його життя було постійною постановкою себе під питання, хто він є і для чого існує в світі. Через розмірковування і шукання «себе» герой дійшов висновку, що він має бути тим, «що він є», а не «просто бути», що й стає причиною трагічного вибору. Отож, висока мрія героя стати літератором, знайти своє місце і призначення у світі девальвується й забруднюється при зіткненні з потворним повсякденням. Зусилля ж Мартіна-індивідуаліста піднести й очистити дійсність приречені на поразку. У нього вже не залишається сили до життя, тому він обирає смерть. Трагічний Мартін зазнає краху в спробі оновити абсурдний світ. Протистояння, суперечність чистих помислів і брудного оточення zostалися неподоланими. Абсурдне оточення породжує у нього відчуття зайвості, тому й з'ядає його туга. Однак, Мартіну Ідену притаманне ще й таке відчуття, як страх перед своїм безповоротним зникненням, а значить, і метафізичне страждання. Це ще одна особливість екзистенціалістського світобачення. Багрянівський Андрій Чумак сповнений страхом вмерти двічі — морально і фізично, зрадивши ідеям, своїм переконанням. У цій сутичці з власним страхом герой свідомо бунтує і перемагає.

У творчості названих письменників людині властиво час від часу потрапляти в якусь екстремальну ситуацію життя. Саме тоді вона відчуває певні пасивні вимоги, що йдуть від дійсності. Ці вимоги, за Сартром, лише заступають те, що є основним у людині, а саме: право вибору. Так, «відшукуючи причини всіх дій, врешті-решт можна прийти до первинного вибору, першопроєкту» [9, с. 98]. Виборові, на думку Сартра, підлягає все: і ситуація, і навколишні люди.

Одинака Григорія Многогрішного («Тигролови» І. Багряного) кидають у самий епіцентр суспільного протистояння. Вибір втечі з велетенського ешелону смерті в небуття дається героєві непросто. Він не лише спостерігає жорстокість суспільних законів, а й відчуває їх на собі, інтуїтивно вловлює приреченість людського життя в умовах тоталітарного режиму. Існування в абсурдному світі переконує його в необхідності вибору втечі зі спецешелону, у якій слід вбачати виклик усій системі, яка намагалася перетворити людину на безсловесного, розтоптаного й знищеного морально та фізично раба. І. Багрянний послідовно стверджує, що за будь-яких обставин у людини залишається вибір, а значить і віра в себе, свої сили, у перемогу добра над злом. Життя підтвердило правиль-

ність такого вибору Григорія Многогрішного, який долаючи нелюдськими зусиллями волі кілометри тайги протягом шести днів, нарешті знайшов прихисток, душевну рівновагу, тепло, навіть на деякий час спокій у дружній і працьовитій родині Сірків.

У романі «Мартін Іден» Д. Лондон також порушує тему свободи і вибору свободи, але вирішує її індивідуально своєрідно. Так, на відміну від багряннівських і хемінгуейвського героїв у прагненні зберегти «внутрішню свободу», Мартін Іден розриває зв'язки з суспільством. Він спроможний на такий вчинок протесту проти абсурдного світу, хоча усвідомлює його як власну поразку. Мартін, як і Сантьяго, знає, що не зможе змінити світ, але діє, щоб реалізувати свободу волі, не почуватися рабом деморалізованого суспільства. Герої ж Багрянного прагнуть змінити світ на краще, довести собі, що це можливо навіть за умов тоталітаризму. Тому вони є не лише жертвою страшних часів, а й морально тріумфуючою силою боротьби нескореного людського духу за визволення.

Апологети екзистенціалізму вважають найвищою цінністю й метою людського життя смерть, доводячи, що «буття існує для смерті; це основне тло людського життя, а вмирання є процесом безперервним» [10, с. 325]. У подібному руслі розгортається концепція і Д. Лондона. Його герой доводить свою свободу духу, обираючи смерть. Хемінгуейвський Сантьяго і багряннівський Андрій Чумак нехтують смертю, не втрачаючи віри в життя, в незнищеність людського й національного духу українця.

Мартін Іден зумів побороти жорстокий абсурдний світ своїм вільним вибором і так негативним способом (через смерть) доводить його. На смертній межі Мартіну відкрилися справжні цінності життя людини, але нічого не можна змінити, бо вже «вічність» диктує свої правила і закони, і ніщо суєтне не проникає в душу героя. Своєю смертю він здійснює виклик оточенню, поборює зло, повертаючись до своєї первинної сутності, власного духовного «я».

Отож, використовуючи екзистенціальні мотиви долі, самотності, Д. Лондон головною ареною всіх діянь людини визначав її душу, а не зовнішню дійсність, спростувавши тим самим (смертю свого героя) її (дійсності) право на втручання у глибинну сутність духовного.

Висновки із запропонованого матеріалу є такими: виклад положень письменників, пов'язаних із проблемою людської долі, дозволяє говорити, що їх мистецька думка рухалася у напрямку вироблення загальної концепції філософії творчості. Описуючи механізми, результати людської діяльності, і І. Багрянний, і Е. Хемінгуей, і Д. Лондон логічно обґрунтували їх законами суспільного, природного буття та дійшли висновку про пріоритет внутрішнього світу людини у всій сукупності його складо-

вих — пошуки сенсу життя, відповідальність за себе і інших людей, свобода, відчайдушність, спрямованість у майбутнє тощо. Обсяг поставлених питань долі і глибина їхнього висвітлення у творчості українського і американських письменників свідчить про їх значний внесок у вивчення «природи» людини, процесу формування її світогляду, механізмів сприйняття суспільних цінностей і природних законів життя.

### **Запитання і завдання:**

1. Розкрийте зміст поняття «екзистенціалістська людина».
2. У чому, на вашу думку, сенс бунту Андрія Чумака, Сантьяго і Мартіна Ідена?
3. У чому полягає головний конфлікт повісті «Старий і море»?
4. На 2–3 прикладах покажіть втілення «відчуття абсурдності», «метафізичне страждання» героїв, які розгортаються у творах І. Багряного «Сад Гетсиманський», Е. Хемінгуея «Старий і море», Д. Лондона «Мартін Іден».
5. Як ви розумієте слова Д. Лондона про свого героя: «Мартін Іден зломився й загинув не через брак віри в Бога, а через брак віри в людину. Мартін Іден зломився через те, що не дійшов навіть до людини. Він прийшов тільки до своєї особи...»?

### *Література*

1. Всемирная энциклопедия: Философия. — М., 2001. — 1312 с.
2. Багряний І. Під знаком Скорпіона / І. Багряний. — К., 1994. — 237 с.
3. Камю А. Вибрані твори / А. Камю. — К., 1991. — 655 с.
4. Хемінгуей Е. Старий і море / Е. Хемінгуей. — К., 1993. — 96 с.
5. Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблемы отчуждения в американской литературе / С. Финкелстайн. — М., 1979.
6. Караменов Н. Эскизы урока — мифологической интерпретации повести-притчи Э. Хемингуэя «Старик и море» / Н. Караменов // Вікно в світ. — 1999. — № 6. — С. 168-176.
7. Денисова Т. Одиссея Джека Лондона / Т. Денисова // Зарубіжна література. — 1997. — Число 22. — С. 4-5.
8. Лондон Д. Твори: у 12 т. — К., 1972. — Т. 12. — С. 568-569.
9. Білоцерківець Н. Сартр і наша сучасність / Н. Білоцерківець // Всесвіт. — 1994. — № 1. — С. 98-100.
10. Современные проблемы реализма и модернизма. — М., 1965.

## КІНОМИСТЕЦТВО О. ДОВЖЕНКА У КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ОЦІНОК І МЕТАМОРФОЗ АВТОРИТАРНОГО ЧАСУ

Слов'янство поки що  
дало світові в кінематографі  
одного великого митця, мислителя і поета —  
Олександра Довженка  
*Чарлі Чаплін*

Сьогодні, на щастя, вже не потрібно доводити, що постать і творчість Олександра Довженка є нашою національною гордістю. Але всіх нас знову й знову охоплює почуття подивування Довженковим талантом, його сумнівами і сподіваннями, ціною сходження на світові мистецькі вершини. Його кінематографічні роботи — це унікальні як для України, так і для всього світу свідоцтва глибинного осягнення, самовираження і самоаналізу митця — людини долі дивовижної і трагічної. Саме тому при вивченні творчості О. Довженка у школі слід розглядати її не лише в ракурсі метаморфоз авторитарного часу, а й у контексті світових оцінок. Доля і творчість письменника мають спонукати учнів до перегляду ustalених поглядів на роль і призначення мистецтва (не лише у вузьких межах національного, а й світового!), на розуміння свободи творчості і навіть на українську державність. Так, говорячи про значення творчості О. Довженка, необхідно наголосити на тому, як досягнення українського метра кіно впливали на світове кіномистецтво. Цікавим і корисним для учнів і студентів у цьому плані може бути наступний матеріал.

Так, не лише Чарлі Чаплін захоплювався творчістю О. Довженка. Літературні, а особливо кінематографічні твори привертали неослабну увагу його сучасників і наступних поколінь. Скажімо, вони були джерелом для роздумів Карло Лідзани (Італія), якому відкривалися Довженкові нові обшири італійського кіномистецтва, особливо з демонстрацією фільму «Земля». Саме з Довженкової «Землі», на його думку, народилися такі талановиті майстри італійського кіно, як Олександр Блазетті (фільм «1860»), Расселліні (фільм «Пайза»). У їх роботах відчуваються добре засвоєні уроки метра українського кіно, серед яких колорит технічних прийомів: вільний ритм розповіді, творчий внутрішній задум художника, якому підпорядковані зображення природи, проникнення митця у психіку

людини. Виняткове значення О. Довженко мав для англійських кінематографістів, оскільки дав поштовх для розвитку молодого кінорежисера Ленца, для ліричних празьких фільмів Войтека Ясного, Карел Пліцке, Ровенського, Номерата, Юри Якубіска. Вважаємо, що вивчаючи кінематографічні твори О. Довженка у школі, слід навести оцінку їх зарубіжною критикою і приклади вшанування таланту митця у світі. Так, Чарлі Чаплін, захоплюючись творчістю українського кіномитця, визнавав, що слов'янство дало світові в кінематографі одного великого мислителя і поета — Олександра Довженка. Гу-Пеллетан (Франція), високо оцінюючи фільм «Повість полум'яних літ», поставив його у ряд світових шедеврів: «Іліади», «Енеїди», «Пісні про Роланда», бо ним О. Довженко «сказав про війну все. В образах крові, вогню, хмар і любові» [1, с. 136]. А Пітер Стюард (Англія) назвав О. Довженка найвизначнішим кінодіячем світу.

То що ж саме у творчості славетного українського письменника і кінорежисера зацікавило світ? Які художні і кінематографічні відкриття, набутки привертали увагу, хвилювали і продовжують хвилювати шанувальників його таланту? Чому світ визнав О. Довженка як великий талант, а на рідній українській землі він був «ізгоєм»? Ким же був О. Довженко насправді? Про це й піде мова.

Щоб відповісти на ці запитання, слід зосередитись на ряді завдань, а саме:

- визначити витоки формування творчої особистості О. Довженка; співвідношення життя і творчості у свідомості і практиці митця;
- простежити особливості історичної та культурної епохи, за якої він жив і працював, з'ясувати складні взаємини з радянською системою;
- визначити, як О. Довженко впливав на мистецьке життя світу і культурні надбання світу впливали на його становлення як художника і кіномитця;
- виявити, у чому ж саме сила таланту, таємниця визнання світом українського письменника і кінорежисера.

Однією з тих вічних точок опору, які тримали О. Довженка в житті, давали запас внутрішньої міцності, була любов до матері, землі батьків, рідної України. Сосницька земля на Чернігівщині, де народився письменник... З історії відомо, який то край. Ще з часів Київської Русі він славився високим рівнем розвитку хліборобської справи, скотарства і ремісництва, ковальства [2, с. 617]. Чернігівська земля була значним культурним центром. Вона дала Україні і світові славетні зразки кобзарського мистецтва. З рідною для О. Довженка Чернігівщиною пов'язані імена лірника

К. Бондаренка, народного співця А. Матющенко, кобзарів Я. Кулика, А. Шута і його учня П. Братиці, Т. Пархоменка, С. Юрченка, про яких згадував П. Куліш у «Записках про Південну Русь». Родом з Чернігівщини був і Остап Вересай — Гомер XIX ст., «рапсод України», перший з українських кобзарів, хто вийшов на широку світову арену. Співці-кобзарі були людьми виняткової моральної чистоти і громадянської гідності. Поєднуючи у слові, музиці та співі особисте і загальнонародне, моральне і соціальне, вони упродовж нелегкої історії рідної землі стали її гордістю і славою. Тому не дивно, що саме ця земля дала світові й Україні такого письменника і кінорежисера, як О. Довженко, чия творчість напоєна історичною й невичерпною духовною енергією українського народу.

Батьки — звичайні прості селяни, з подвижників праці біля землі, якими завжди була багата Україна. Батько, Петро Семенович Довженко, людина з високим почуттям гідності і відповідальності за все і всіх, щиро переймався громадськими справами, за що селяни вдячно справляли йому шану й повагу. Мати, Одарка Єрмолаївна Довженко, проста неписьменна селянка, але духовно обдарована особистість, що знала безліч народних казок, легенд, пісень, приказок і загадок. Образ матері органічно ввійде у творчість О. Довженка, з ним будуть пов'язані доброта і ніжність, лагідність і сердечність, м'якість і чуйність. Світлий довженківський образ матері у «Зачарованій Десні» можна порівняти хіба що з виписаними образами своїх матерів у творах Т. Шевченка, О. Пушкіна, Марселя Пруста.

Працелюбність, чесність, справедливість, духовний аристократизм, життєва мудрість, тонкий гумор, витривалість Довженкова — від батька. Вразливість, тонкий ліризм, чуйність — від матері. З родини він виніс тверде переконання, що людей потрібно поцінувати передусім за їхні моральні якості.

Викоханий серед чарівної природи Придесення, вихований на мудрих звичаях і традиціях сіверян, О. Довженко завжди вважав рідну Сосницю епіцентром власної творчої планети. На жаль, рідні Довженкові місця, як і всю Україну, здавна вабили чужинців, зокрема монголо-татарських, литовських, польських, московських колоністів. Так, відомо, що невдовзі після того, як заклалася велика держава Київська Русь і князь Данило Галицький оволодів Сосницею, про що згадується в Іпатіївському літописі під 1234 роком, коли можна було сподіватись кращого, монголо-татари зруйнували цей край. Але з часом поселення відродилось, хоча й ненадовго, бо слідом за татарами пішла Литва, а за Литвою — Польща, Москва. Тому проблема виборювання власного «я», власної землі, державності завжди була гостра. Вона поставала перед кожним свідомим громадянином України, з надзвичайною силою і

гостротою постала й у свідомості О. Довженка — вже як сформованої особистості. Йому довелося по-своєму вирішувати життєву проблему, що турбувала всю націю після жовтневого перевороту. То був такий час, коли кожен став перед вибором: яким шляхом піти, бо добре усвідомлював, що у випадку спротиву компартійній системі, на нього чекало заслання чи то на Колиму, чи то в Казахстан, яке у переважній більшості закінчувалось смертельним вироком. Немає (і не повинно бути) потреби «канонізувати» О. Довженка на угоду новітній кон'юнктурі. Важливо пізнати його таким, яким він був насправді у ті роки. А для цього потрібно відновити трагічну картину вибору шляху українськими письменниками. Були такі, хто не хотів миритися (М. Куліш, Лесь Курбас, В. Підмогильний, М. Зеров, М. Драй-Хмара, О. Влизько, Д. Фальківський), а тому із заслання не повернулися. Інші самі вкорочували собі віку, натискаючи на курок чи затягуючи зашморг на шії (М. Хвильовий, І. Микитенко, А. Казка). Треті взагалі зрікалися свого таланту (Я. Кальницький, Г. Касьяненко); четверті, сліпо повіривши в комуністичні ідеали, завзято оспівували «світле майбутнє», індустріалізацію, перетворення на селі, інтернаціоналізм (М. Шеремет, А. Ключча). Для п'ятих проблеми вибору не було взагалі. Вони спокійно писали, знаючи, що від них вимагають, і посилали на апробату Сталінові (Ю. Смолич, О. Корнійчук). Шості, не витримавши пригнічення музи й таланту, емігрували, залишившись назавжди думками й душею вірними Україні (В. Винниченко, О. Теліга, Є. Маланюк). Сьомі ж «роздвоювались», пишучи на замовлення і для себе (П. Тичина, В. Сосюра). До останньої когорти письменників належить і О. Довженко. Більшість його кінотворів («Вася-реформатор» (1926 р.), «Сумка дипкур'єра» (1927 р.), «Звенигора» (1928 р.), «Арсенал» (1929 р.), «Земля» (1930 р.), «Іван» (1932 р.), «Аероград» (1935 р.), «Щорс» (1939 р.)) писалися в атмосфері соціальних збурень і пильного стеження за проявами вільних думок. До того ж і сам О. Довженко досить тривалий час наївно вірив у комунізм, у «вчителя світового пролетаріату» Леніна, у побудову соціалізму, про що свідчать архівні матеріали (3), статті, виступи письменника, ідейний зміст його творів (прославлення пролетарського патріотизму в «Арсеналі», «Івані», «Аерограді», колективізації в «Землі», «героя революції» в «Щорсі»). Проте вже в цих фільмах відчутна атмосфера передгрозя: ненависть обізнаних віковою кривдою і приниженням селянина, робітника, яка ось-ось перелетється через край і вибухне на повну силу, забувши про страх. Такий хисткий стан на грані соціального вибуху, мінливість настроїв революційно збуджених мас О. Довженко фіксує в «Арсеналі». На цій основі загострювався конфлікт кіносценарію, викликаний глибокою внутрішньою драмою самого митця. О. Довженко почав усвідомлювати, що події 1918 р.

нічого доброго не принесли народу, а лише убогість, колючий дріт, злидні та інвалідність. Досить недвозначно підкреслюється така ідейність через образ однорукого солдата-селянина, який, втративши надію й фізичну силу, в розпачі б'є свого коня, бо «злидні заїдають».

У підтексті психологічної сцени побиття жінкою-матір'ю власних дітей, яка набирає виняткової місткості та змістового значення, відчувається внутрішня драма людини тієї трагічної доби. У жорстокому покаранні сконденсовані гіркота, біль і страждання жінки, душа якої відкрита для добра й прагне свободи в житті, але через реакційні сили суспільства досягти цього не спроможна. Накопичення почуттів у душі героїні приводить до їх виливу назовні, що й вмотивовує розв'язку внутрішнього конфлікту, яка спонукає читача чи глядача до роздумів не лише над трагічною долею жінки, народу, а й над хисткістю такого життя, неминучістю зміни настроїв пригнобленої, але вже збудженої, готової до дії особистості.

Поетична спрямованість душевияву митця, ідеалістична і одночасно колективістська просякнутість життєствердження, утопічні марення відносно перебудови світу на комуністичних началах у значній мірі визначили суперечливість світогляду, драматизм долі О. Довженка, і, до якоїсь міри, вираз обличчя національної культури ХХ ст. Життя і творчість пов'язані тут нерозривно. «Весь свій труд я мислю як єдиний комплекс вияву себе в житті», — занотує письменник у 1935 р. Чи не тому його твори хвилювали й продовжують хвилювати?

Сам О. Довженко вперто й неодноразово декларував свою приналежність до комуністичної ідеї, наголошуючи, що ставив перед собою мету «громити український націоналізм і шовінізм і бути поетом і співцем робітничого класу України» (Автобіографія), але чесності із самим собою не дотримував, про що свідчить ідейність його фільмів. Так, ніби в екстазі самозасліплення він рукою діда Невмирущого («Звенигора») зупиняє потяг з більшовиками, який Павло-петлюрівець намагався висадити у повітря, змальовує новітню будову Дніпрогесу («Іван»), звеличує «героя революції» Щорса («Щорс»), а насправді — полкового фельдшера на чолі дивізії головорізів. Гадаю, що така творча енергія О. Довженка цілком могла виникнути на ґрунті душевного сум'яття, внутрішніх недоладностей, спричинених ідеологічним тиском.

Кіносценарії О. Довженка справді анонсували переможну радянську дійсність. І все ж він відносився до національно свідомої еліти свого часу. Ще Т. Шевченко у посланні «І мертвим, і живим...» писав про те, що інтелектуальна потужність еліти, її позитивна суспільна значущість залежить від її закоріненості в національне. А хто зріс на інтернаціонально-



космополітичному ґрунті, той нагадує пустоцвіт. О. Довженка сюди не зарахуєш. Спробуємо поглянути на його кіносценарії з іншого боку.

Довженкова «Земля» визнана у 1958 р. на брусельській всесвітній виставці одним із десяти найкращих фільмів всесвітньої кінопромислової виставки. Сюжет складає не просто історія появи в селі першого трактора і вбивства сількора Василя Трубенка, а й глибока філософська ідея неминучої перемоги життя над смертю, ідея вічної краси людини і природи. Такий висновок можна зробити на основі розуміння сюжету фільму не просто як ланцюга зв'язаних поміж собою у певній послідовності подій (хай і з прорадянським колективістським підтекстом), а, в першу чергу, як концепцію дійсності, побудовану О. Довженком за законами життя і мистецтва. А тому в єдиний міцний зв'язок суперечностей, антипатій, інших взаємовідносин людей сплелися і сцена смерті діда Семена, і розповідь про мандри діда Григорія в пошуках вільної землі, і спровокована класова боротьба на селі, і нічний танок Василя та його трагічна смерть і похорон, що перетворюється на апофеоз життя. Ставши справжнім шедевром мистецтва на рідному ґрунті, «Земля» є твором світового масштабу, в якому осмислювались основи людського існування: народження і смерть, любов і ненависть, добро і зло, краса і моральність, людина і природа, людина і земля, людина і космос. Разом з тим письменником утверджувалась головна думка про невмирущість духу українського народу, безсмертя нації, вічність людини загалом.

Таким чином, проблеми національного звучання набували ознак загальнолюдського, що і стало однією з головних причин визнання й пошанування «Землі» у світі. Пишучи на догоду радянській кон'юктурі, О. Довженко намагався проповідувати ідеї й теорії національного, загальнолюдського характеру і змісту, але раз по раз наражався на жорстоку критику, цькування, **епогеем** яких стало «зачислення до табору біологістів, пантеїстів, переверзянців, спінозистів — сумнівних попутників, яких можна лише терпіти» («Автобіографія»), а пізніше — звинувачення в українському буржуазному націоналізмі й довічне заслання до Москви, а відтак — приречення на творчу «ізоляцію». Саме як заслання розцінював письменник своє примусове переселення до Москви, про що свідчать пронизані гіркотою і болем сторінки «Щоденника». Ось один із записів від 23 серпня 1945 р.: «Я почуваю себе на грані катастрофи. ... нестерпно важко на душі. Позбавлений громадської роботи, ізольований од народу, од життя. Кара, яку мені придумали великі люди в малості своїй, жорстокіша за розстріл... Невже я такий страшний злочинець, що мене одцуралась Україна?» [4, с. 389]. Який сповідальний вияв відчаю й образи! Яка

гордовита поза самотньої особистості, чії суперечливі погляди, безумовно чиста совість, творче горіння, пороки і чесноти самоцінні.

Важливою для учнів буде інформація про те, що переслідуваного і гнаного з рідної землі, О. Довженка визнавав світ. Чи не парадоксально це виглядало? Кінофільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван» мали велику популярність у світі, їх охоче демонстрували в Німеччині, Франції, Англії, Італії, Японії. Є свідчення про першу демонстрацію і успіх «Звенигори» на паризькій сцені. Переповнені зали та вибухи бурхливих овацій, п'ять переглядів одного й того ж фільму в найкращих залах інтелектуального Парижу, що звик до світових імен, — таке трапляється не часто [1, с. 17]. Успіх довженківської кінематографії у 40-х роках зростає у Нью-Йорку, Чикаго, Бостоні, Денвері, Хартфордї та інших американських містах, особливо з демонстрацією фільмів «Аероград» і «Земля», які викликали чимало дискусій з приводу суб'єктивності й оригінальності режисерської техніки, авторських спостережень над природою і людиною. Позитивні рецензії на стрічки українського метра кіно надрукували нью-йоркські газети «Пост», «Геральд трібюн». А на сторінках газети «Ческо слово», що видавалась у столиці тодішньої Чехословаччини, писалося про те, що «Аероград» — це найсильніший твір, зроблений у тонах і півтонах, подібних до бетховенської симфонії [1, с. 88–89]. Після перегляду цього фільму у французькому прокаті багатьох здивувало те, що ним Довженко випередив Годара. І не лише його, а й усе модерністське кіно, досягши величі Брехта [1, с. 171]. Значно пізніше у часі (травень 1961 р.) у нью-йоркському кінотеатрі «Блікер Стріт Сінема» протягом двох тижнів демонструвалася ретроспектива фільмів Довженка. Програма під назвою «Вшанування Довженка» була сьомою у всесвітньому кінематографічному репертуарі. Американські глядачі побачили фільми «Звенигора», який демонструвався щодня, «Арсенал», «Земля», «Щорс», «Україна в огні» і «Життя в цвіту» [1, с. 132–133]. А Довженкова «Поєма про море» отримала премію молоді французької кінокритики як найкращий закордонний фільм з усіх, показаних у Франції 1960 р. [1, с. 141]. Є свідчення про те, що з 23 грудня 1961 р. до 1 березня 1962 р. широкоформатний варіант фільму «Повість полум'яних літ» (японською мовою «Сандзе» — «Фронт») в Японії переглянуло 394269 глядачів. Під час демонстрації фільму в Токіо в кінотеатрі «Юракудза» були встановлені нові рекорди на ринку закордонних фільмів.

Рекорд відвідування за один день прем'єри: 10821 чол.

Рекорд відвідування за тиждень: 48795 чол.

Прем'єри цього фільму відбулися у великих японських містах Осака, Токіо, Нагоя, Саппоро, Кіото, Хіросіма.

20 січня, в першу неділю демонстрування «Повісті полум'яних літ», кінотеатр зібрав 3080 тис. ієн, що стало своєрідним рекордом для токійських кінотеатрів [1, с. 147]. А у 1962 р. під час кінофестивалю в Канаді Довженкову «Землю» переглянуло за один лише день 1500 глядачів. Березень 1971 р. став довженківським у Лондоні — йшов тематичний кінофестиваль «Мистецтво Довженка». Публіку по-новому вразили «Звенигора» й «Арсенал» [1, с. 190]. Саме кінофільми О. Довженка стали проривом українського мистецтва до європейського і американського культурного простору. О. Довженка називали поетом екрана, досліджуючи художню структуру його фільмів, вивчаючи їхню образність, ритміку, намагаючись розгадати таємницю мистецького дива, пояснити вражаючу силу й виразність кадрів. За О. Довженком утвердилась слава митця феноменальних можливостей, першокласного майстра світового кіно. Ось як зафіксував один із відгуків італійської преси на «Івана» Шумяцький, супроводжуючи 1932 року радянські фільми на Перший венеціанський міжнародний кінофестиваль: «Нам стало ясно, що ми ще не знали до цього часу, що таке геній кінематографії, який може витримати порівняння з геніальними музикантами й представниками інших суміжних мистецтв. О. Довженко доводить нам, яким великим може бути екран, коли він освітлений думкою геніального митця».

Підсумовуючи значення творчості О. Довженка, варто звернути увагу учнів на питання: «Що ж саме привертало увагу кіномитців, глядачів світу в кінотворах українського режисера?» Радянське літературо- і кінознавство, упереджено прочитавши всього О. Довженка, намагалось дати відповідь на це запитання. Подававши О. Довженка на Захід не з України, а з Москви як «общерусского» кіномайстра, радянська система намагалась показати його як повпреда радянського мистецтва, ніби покликаного перебудувати весь світ, привести його до «світлого» комуністичного майбуття, як речника інтернаціональних дум і устремлінь колишнього Радянського Союзу. Через кінотвори О. Довженка тоталітарна епоха намагалась виявити свої пристрасті, рівень «високої духовності» перед усім світом. Саме з такою місією, як довгий час прийнято було вважати, увійшов О. Довженко у царину світової культури. Саме так хотілося компартійній системі СРСР, щоб сприймався на всіх континентах «советский» митець. Але оцінки фільмів О. Довженка західноєвропейськими і американськими фахівцями свідчать зовсім протилежне. Так, фахівців італійського кіно Довженкова «Земля» привернула увагу «своєрідною побудовою сюжету, чистою лірикою, глибиною змісту і душевних переживань їх героїв» [5, с. 241]. А чехословацьких кінознавців вражала широта погляду на події,

яскравість образів, колорит фільму, що нагадував народну творчість, незабутні барвисті картини з гоголівських творів, про що свідчили рецензії, зокрема журналу «Studio» [6, с. 113]. Увагу американської преси та критики привертала техніка довженкового звукозапису, зокрема у фільмі «Аероград». «Своїми засобами використання звуку О. Довженко на багато років випередив усі існуючі фільми», — писалося в «Ньютеатрі» [1, с. 89]. Без сумніву, розуміння «советчини», зображуваної у фільмах О. Довженка, було для західних і американських кінофахівців далеким, а швидше за все, підсвідомо й небажане. Фільми, образи прорадянського наставлення, очевидні для звичайного радянського глядача, вони взагалі не сприймали, бо жили за іншими законами, власним світорозумінням, а якщо й сприймали, то за Довженкове «чисте золото правди». О. Довженка ж як справжнього майстра кіно насправді визнавали не за пролетарські ідеї, революційні потрясіння, віддзеркалені у його фільмах, а, насамперед, за велич поетичного пейзажу, неперевершену гру акторів, революцію в мистецтві звукозапису і кіномонтажу, оригінальні поетичні засоби художнього вираження, за порушення вічних проблем тощо. Скажімо, Жорж Садюль (Франція) в «Історії кіномистецтва» визнавав, що у творах О. Довженка переважають три одвічні теми: любов, смерть, природа. Болгарин Костянтин Теплицький серед головних довженківських мотивів називав мотив боротьби смерті й життя, в якій перемагає життя. Уго Казірагі (Франція) визнавав, що О. Довженко на світі один, бо лише він змусив своєю «Повістю полум'яних літ» відчутти велику істину про те, що «Земля наша — найпрекрасніша з планет». Януш Газда (Польща) побачив у картинах О. Довженка гуманістичну сутність буття людського. Очевидно, в самому підході українського кіномитця до проблем вічних (людина і природа, людина і земля, життя і смерть, кохання, батьки і діти) було те, що викликало інтерес у західноєвропейського і американського народу. У кінотворах О. Довженка глядач побачив самого себе і собі подібних у глибоко психологічному відтворенні.

Особливу увагу рекомендуємо загострити на світових уроках О. Довженка. Чому ж саме вчив світ український кінорежисер? Відповісти на це запитання можна словами Мат'яша Клопича (Югославія): любити життя, природу, людей, глибоше розуміти красу, ставати добрішим і духовно багатшим [1, с. 173]. Та чи не найважливіші уроки Довженка — це відкриття світові духовної культури українського народу, України загалом. Із постановкою кінофільмів О. Довженка у світі на інші землі прийшли, по-перше, відкриття сутності української пісні, матері-українки як берегині роду людського, по-друге, інформація про багаті національні

звичаї й традиції України, психічний склад української душі з її ширістю, відкритістю, пристрасністю, людяністю, органічним зв'язком з рідною землею батьків, переживанням природної краси і розчиненням у ній, потрете, розуміння морально-етичних цінностей українців. Слушно з цього приводу Зденек Штабла (Чехословакія) зауважував, що твори О. Довженка для канадських кіномитців стали не лише матеріалом кіномистецтва, а й матеріалознавством, «адже за його стрічками можна вивчати матеріальну та духовну культуру українського народу» [1, с. 175]. І це дійсно так. Скажімо, в кіноворах О. Довженка відчутна органічна залежність людини від «грунту», на якому вона зросла. Невипадково у «Зачарованій Десні» письменник до деталей змальовує трудові операції батька, діда Семена, дядька Самійла, матері, баби Марусини, підкреслюючи тим самим вірність героїв батьківській землі, загострене почуття власника селянина-трудоаря. О. Довженко також наголошує на особливостях орієнтації дітей на трудові цінності своїх батьків. Із ранніх літ батьки малого Сашка намагалися залучити дітей до праці на благо сім'ї, родини, народу, створивши для цього сприятливу трудову атмосферу. Намагаючись вповні розкрити природню сутність героїв, О. Довженко відтворює специфіку трудового життя українців, розкриваючи її через процес безпосереднього сприймання дитиною навколишнього світу, спостереження за працею батьків, сусідів, громади, глибоке переживання баченого й почутого, осмислення подій і вчинків дорослих, залучення до виконання простих вправ повсякденної й сезонної роботи. Шляхом зображення внутрішнього стану зацікавлення й захоплення Сашка працею дорослих, О. Довженко розкриває естетичну сферу свого народу, бо у праці на землі українці вбачають справжню красу. Не дивно, що у «Зачарованій Землі» мати письменника весь час працювала на землі, саджаючи всякі рослиночки, «щоб проїзростало», у фільмі «Іван» перед глядачем розливався широкий і розлогий Дніпро, у «Землі» з екрану дивились чудесні соняшники і яблука, а гармонійне єднання людини з природою сприймалося як пантеїстичне уявлення про людину і світ у цілому, коли ритми людського й природного життя зливалися в одне ціле.

Прикметно, що у єдності з рідною українською природою на перший план виходить психологічне начало, яке й засвідчує, що природна краса рідної України дала письменникові можливість відчутти себе невід'ємною часткою живої природи, знайти межу злиття її з власною душею, душею героїв. Скажімо, в описі села Павлівні («Повість полум'яних літ») письменник згадує садки та городи, вулички й стежки, подвір'я й хати, які потопали в зелені і квітах. Тож не випадково, як підкреслює автор, тут

«жили вродливі задумливі люди, й була тут у жіноцтва своя давня мода вишивати рукава сорочок пишними червоними квітами, то й одяг людський схожий був на садки та городи» [7, с. 203]. У такий спосіб письменником передається не лише «характерна гармонія павлівців із природою» [8, с. 136], як зауважує Ю. Барабаш, а й внутрішнє чуття, переживання українцями природної краси, розщеплення в ній, вирішується філософська проблема єдності природного світу з ходом життєвих взаємозв'язків. А тому ця природна краса знаходить своє відображення в побуті селян, охайності їх одягу, морально-етичних стосунках, які ґрунтуються на засадах родинного тепла, любові, злагоди і затишку, в усьому стилі життя. Невипадково незнання людьми вечірньої і вранішньої роси розцінюється Уляною під час розмови з коханим Іваном («Повість полум'яних літ») як духовна збіднілість, бо ці люди ніколи не зрозуміють, що «в квітучому саду неможливо не те що вбити, а навіть лягати» [7, с. 173–174]. Цим автор підкреслює, що естетичне чуття природної краси породжує атмосферу сердечності, взаємоповаги, душевної єдності людей, які завжди панували у взаєминах між українцями, згуртовували їх в єдину велику родину. Таке розуміння українцями краси, сутності життя прийшло з кінотворами О. Довженка на інші землі. Гадаємо, що при такому вивченні творчості письменника із загостренням уваги на світовому її значенні, оцінках і уроках його творча індивідуальність постане не лише у національних, а й у світових вимірах.

Переймаючись ідеєю оновлення українського кінематографа, О. Довженко відштовхувався від завоювань Молодого театру й театру «Березіль» Леся Курбаса, «Театрального Жовтня» Мейерхольда, художньої школи Е. Геккеля (Німеччина), навчаючись у якій, особливо цікавився творчістю Ван-Гога і Георга Гроса [9, с. 78]. Перебуваючи на дипломатичній роботі у Польщі і Берліні, знайомився з відкриттями Д. Гриффіта і Ч. Чапліна, Г. Пабста та Е. Янінгса, чия професійна винахідливість стала для О. Довженка доброю школою. Так, підкреслена скульптурна пластика з певним тяжінням до символіки жесту й мізансцен, контрастний монтаж епізодів, поєднання експресії руху та скульптурності пози у кінофільмах О. Довженка є свідченням впливу театру Леся Курбаса. А засоби й прийоми експресіоністичного мистецтва — контрастно-емоційне зіставлення епізодів, маніпулювання освітленням і фільмуванням знизу, переміщення горизонтальної осі камери з метою підсилення експресії, підкреслення домінантного в образі, використання психологічної паузи — то показник добре засвоєних уроків школи Е. Геккеля. Окрім того, у кінотворах О. Довженка простежуємо типологічну спорідненість із полотнами німецького художника, як-от: людина серед

природи, пейзажні картини із зображенням сонця й веселки як мотив миру і родючості, образи дідів, батальні картини, портрети, які наскрізно ввійшли провідними мотивами у фільми українського кінофахівця. Виразністю, динамізмом зображуваного О. Довженко зобов'язаний, у першу чергу, Ван-Гогові і Георгу Гросу. Можливості ж широкоекранного кіно, яке могло б забезпечити демонстрацію степів, моря, літаків, широчінь у пам'яті давно минулого і не дуже віддаленого у «Поємі про море», були підказані О. Довженкові французькими кінотехніками (1930 р.).

Отож, намагаючись розширити художні можливості екрана, збагатити його виражальний спектр, звукові ефекти, О. Довженко черпав як з багатой скарбниці вітчизняного театру і кінематографа, так і зі здобутків зарубіжних художників і кінофахівців. Тому питання впливу О. Довженка на світ не можна розглядати однобічно, про що слід говорити з учнями на уроках. Варто наголошувати (чи не в першу чергу) й на протилежній тенденції — впливу світових досягнень на кінорежисуру О. Довженка. Він весь час ніби відштовхувався від щойно досягнутого у вітчизняному і зарубіжному кінематографі, шукав нових і нових можливостей мистецького самовияву. Кожна кінострічка майстра позначена карбом світової художності: видимістю дії, психологічною мотивованістю й природністю. О. Довженко уникав одноплщинності сценаріїв, оперував часовими зміщеннями, досягаючи помітних у світі художніх результатів і виявляючи справжній смак і хист. Але розкритися на повну силу йому не вдалося, бо зробити це можна було лише за умови іншої політичної системи в країні, де жив, а відтак — іншої системи цінностей, іншої концепції людини, історії й моралі. Можна тільки пошкодувати про втрачене. З іншого боку, визнання Довженка у світі як великого кіномитця стало важливим кроком до всебічного вивчення традиційної культури українців у всіх її проявах і формах, а отже, будили зацікавлення до ще малознаної тоді України. Але найголовніше — кінотвори Довженка засвідчили, що Україна і її народ у своїй глибинності і всезагальності дослідження сягнули рівня кращих зразків європейської й американської культури.

## **Висловлювання видатних людей світу про О. Довженка**

1. Довженко, уродженець чарівного закутка української землі, промчав метеором на обрії нашого безрадісного сторіччя (Шарль Форд, Франція).
2. Довженко — рідкісний приклад палкої відданості митця своїй нації. Його творчість неповторна. Він родоначальник нового не тільки в кіно, а й в літературі. Дякую українському народові за те, що він дає світові такого великого митця (Б. Аменгаль, Франція).

3. Довженко — перший поет кіно (Левіс Джекоб).
4. Довженко створив кінематографію суто українську, але в той же час високих вселюдських ідеалів (Я. Газда, Польща).
5. Довженко належить усьому світові і справді є найбільшим митцем планети (Д. Робінсон, Англія).
6. Йому мусили відступити перше місце російські кіномитці Ейзенштейн і Пудовкін (Іван Кошелівець).

### **Запитання і завдання:**

1. Напишіть творчу роботу на тему: «О. Довженко і світ».
2. Прокоментуйте слова Є. Маланюка: «В умовах власної держави О. Довженко виріс би на світового генія».
3. Визначте джерела формування особистості О. Довженка.
4. У чому велич О. Довженка-кінорежисера, а в чому його трагедія?
5. Напишіть відгук на один з кінофільмів О. Довженка (за вибором).
6. Як ви розумієте слова: «О. Довженко — великий поет України, творець мистецтва так сильно національного, що аж вселюдського» (Кароль Тепліц).

### *Література*

1. Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури / Уп. С. Плачинда. — К., 1984. — 222 с.
2. Докладніше про це див.: Історія міст і сіл УРСР в 26 т. Чернігівська обл. / За ред. П. Тронька, М. Бажана та ін. — К., 1972. — С. 617–630.
3. Державний архів літератури і мистецтва. — Ф. 2081, оп. 1, од. зб. 354; Ф. 1038, оп. 1, од. зб. 916.
4. Олександр Довженко. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. — К., 1995. — 575 с.
5. Карло Лидзани, Массимо Лиди. Чему учит Довженко // Иностранная литература. — 1957. — № 10.
6. Корнієнко І. Українське Радянське кіномистецтво (1917–1929) / І. Корнієнко. — К., 1959. — 143 с.
7. Довженко О. Твори: в 5 т. — К., 1984. — Т. 2. — 503 с.
8. Барабаш Ю. Чисте золото правди: Деякі питання естетики і поезики О. Довженка / Ю. Барабаш. — К., 1962. — С. 136.
9. Золотоверхова І., Коновалов Г. Довженко — художник / І. Золотоверхова, Г. Коновалов. — К., 1968. — 185 с.



## ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ЛІРИКИ В. СТУСА І Р. РІЛЬКЕ

Вивчаючи творчість В. Стуса у школі, доцільно було б глибше проаналізувати художньо-філософські аспекти його лірики, звернувши увагу, у першу чергу, на збірку «Палімпсести». До того ж аналіз слід здійснювати у зіставленні з творчими досягненнями австрійського поета Р. Рільке.

У творчості В. Стуса і Р. Рільке, хоч і приналежних до різних національних культур і епох, виявляється, на нашу думку, спільна настроєвість і подібні за природою моделі художнього осмислення глобальних проблем буття.

Райнер Марія Рільке (1875–1926) належить до найвидатніших поетів-модерністів світу. Австрійський поет, батько якого був українцем за походженням, увібрав у себе дух слов'янського світу. Цей світ з юних літ цікавив поета, сильно і владно притягав до себе. За досить короткий час подорожей по Україні (1899–1900 рр.) Рільке зумів багато побачити, відчути красу й величне історичне значення Києва, побувати в Чернігові, Полтаві, Харкові, Каневі на могилі великого Кобзаря; спостерігав історичні та релігійні, архітектурні пам'ятки України. Провідні мотиви поезії митця — гармонія людини і природи, єдність стихій і Бога, злиття природи і душі — то спадок від відчутого і побаченого на українських землях. Так, відвідини Софійського собору та святих місць Києво-Печерської лаври спричинили появу «Книги годин» та «Книги прощ» у поетичному доробку Рільке, де Україна змальовується як чарівний край безмежних просторів:

*Земля без меж, вітри, рівнини,  
Лісів там тіні старовинні  
Й незмірна неба височінь.  
Пливають тобі назустріч села  
І знов зникають в даліні,  
Немов прожиті щойно дні  
Чи пісня дзвонів невесела.*

В Україні Рільке зацікавився фольклором. Слід наголосити учням, що німецькомовна культура ще здавна освоювала українські пісні. Скажімо, мотивами українських пісень пройняті збірки творів Е. Р. Найбаура («Пісні з Буковини», 1855; «Оповідання з Буковини», 1868), драми «Гонта» (1858) і «Мазепа» (1860) Р. Готтшаме. З особливою старанністю, але частіше невдало, виписував окремі епізоди з українського життя австрій-

ський письменник Л. Захер-Мазох, віддаючи данину моді писати на українські теми. Набагато серйозніше розробляв ці теми К. Француз, у якого інтерес до життя українського народу зародився органічно і був пов'язаний із його демократичним світоглядом [3, с. 114].

Але найталановитіше розробляв українську тематику і сюжети народних пісень Рільке, бо ще з дитинства був добре обізнаний зі слов'янською культурою. Відвідавши Україну, він написав за сюжетом відомої «Пісні про Правду» оповідання під таким же заголовком, героєм якого є кобзар Остап, описаний не без впливу статей А. Рамбо про Остапа Вересая. Рільке сліпого співця Остапа називає Богом. На заклик Кобзаря повстати проти панів піднімається весь люд. Саме в образі Кобзаря Остапа можна побачити співця Орфея, який своїм співом зрушує душі людей, примушуючи боротись за правду. Чудово написано також оповідання «Як старий Тимофій умираючи співав» (1900). Тимофій — також митець, найкращий на всю околицю кобзар. І перше, і друге оповідання присвячені висвітленню ролі співців (кобзарів) та народних пісень і дум в історії України.

На увагу заслуговують зацікавлення Рільке й українським малярством. Велике враження на поета справили ікони київських монастирів. Бачив твори Левицького, Боровиковського. Знав картини Ярошенка і Рєпіна. Зберігав українські сувеніри: шовкову хустку та срібний візантійський хрест. Узагальнюючи вплив подорожей по Україні на власний світогляд і творчість, поет у листах зізнався: «У Каневі був на могилі великого поета і художника Шевченка Тараса. В українських степах якусь безмежність часу і простору відчуваю. Все тут, у полтавських степах, сприймається під знаком вічності. Я зустрів тут дивних людей — кобзарів. Такого і в Європі не побачиш...» [1, с. 21].

Отож, підсумовуючи поданий матеріал, слід наголосити, що слов'янський світ відіграв важливу і конструктивну роль у духовному становленні Рільке-поета. В Україні митець побачив гармонійний світ людини і природи, людини і Бога. І цей світ постав перед поетом природнім, без руйнівних впливів цивілізації. Світовідчуття українця він прийняв як основу власного відчування і сприймання світу.

Відомо, що один із найбільших українських поетів ХХ ст. Василь Стус був виразником подібних настроїв і шукань у ранній період творчості. Вважаємо, що на цьому слід зупинитися при ознайомленні учнів зі збіркою «Круговерть», бо саме у цій першій збірці поета присутні світлі барви, живе спілкування з читачем через дивовижний світ природи:

*Там, де бджіл золоте колихання,  
Зупинись і замрійся. Та кроки свої не спини  
Добра радість буття!  
(«Радість»)*

Дебют Стуса ознаменував, з одного боку, появу спостережливих, безпосередньо-емоційних поезій, які дають відчуття переповненості життям, а з другого — віру поета у майбутнє:

*Рушай у день, неначе в світ незнаний,  
Де розгойдались до останніх граней  
Рахманне сонце і рахманна тінь...  
(«Минулі мрії видяться майбутнім...»)*

У цих рядках знайшло відображення стусівське відчуття безмежності часу і простору, де все сприймається під знаком вічності, що цілком суголосно з рільківським розумінням і відчуттям світу. І це необхідно відобразити, проводячи літературні паралелі. Так, обидва поети, звертаючись до України, вдаються до персоніфікації. Їхній художній світ перейнятий пантеїзмом. У Рільке символічними образами України є «земля без меж», «вітер», «рівнини», «ліси», «незмірна неба височінь», «села», «дзвони». Ці топоси означають величний, ідеальний, вільний і прекрасний світ українського роздолля. Саме звідси, з відчуття відрадного, прекрасного простору у Рільке бере свій початок осягнення вічності — вміння вдивлятися у найдрібнішу річ, явище, проникатися їхньою сутністю, глибинним життям, бачити космос. У Стуса ж маємо сліди прочування, передчуття світу за закритими дверима людських діянь; це контактування зі світом на віддалі, до першого із ним знайомства (а знайомство виникне після чіткого розмежування себе і дійсності). І «бджіл золоте колихання», і «рахманне сонце», і «рахманна тінь» виявляють надмір вітальних сил та фіксацію відчуттів гармонійних ритмів природи. Але на екрані поетової душі поступово починають з'являтися похмурі хмари, владно проступають контури того світу, з яким починаються перші сутички поета.

Символічні «мить», «пізній вечір», «минулого мости», «сльози», «тиша кам'яна», що асоціюються з Україною, вже відлунюють трагізмом, дихають смертю, гнівом, набирають відтінків безнадії. Особливим драматизмом перейнятий образ трагічної долі, яка ніби увібрала в себе весь біль і страждання українського народу впродовж тисячоліть. Це сила, яка керує людьми, змінюючи їхнє життя, але сама при цьому лишається не-

збагненною. Поет намагається осягнути її через відчуття, вдивляючись у вічність. Кидаючи виклик життю, він проголошує:

*Не злякався долі — так мені, несправжньому,  
смерті забавнулося,  
як буття.*

Через особливий зболений ліризм як своєрідний поетичний засіб Стусової поезії формувалося реальне оцінювання національного буття. Сприймаючи облудне життя тоталітарного часу як химерний вертеп абсурду, де «... гримаси підлості, підлість підлості, підлість підлості підлості» («Мумія»), власне життя поет розцінював як трагедію.

*Мені здається, що живу не я,  
а інший хтось живе за мене в світі  
в моїй подобі.*

(...)

*У тридцять літ ти тільки народився,  
аби збагнути: мертвий ти єси  
у мертвім світі і нема нікого  
окоуж. Ти тільки сам. І — мрець єси.*

Але трагедія не породила розпач митця. Його безнадія — це відчуття оптимістичної душі, оскільки поет здійснює спроби з'ясувати для себе світ із багатьма невідомими. Він прагне:

*І все б побачити, і все б збагнути,  
І все б зустріть, згубити, віднайти,  
І спопелить минулого мости,  
Щоб в тім горінні запах крові вчути.*

За допомогою Стус звертається до Бога, відчуваючи його народження у власній душі:

*Він опорятунок,  
я ж білоусто мовлю: порятуї,  
мій Господи.*

Вважаємо, що тема Бога в поезії митця потребує докладнішого дослідження, і не лише під час вивчення віршів «Як добре те, що смерті не боюсь я», «За літописом Самовидця», як пропонують діючі програми, а й інших віршів, зокрема зі збірки «Палімпсести». Бог не є Богом покори і терпіння, бо саме його присутність у душі поета стимулює непокоре-

ність, активність у протистоянні сатанинському світові жадиби, взаємної ненависті й недовіри. Ось чому, звертаючись до Господа, поет просить:

*Опорятуї на мить,  
а далі я, оговтаний, врятую  
себе самого сам, самого сам.*

Однак у поезіях Стуса зустрічаємо і апеляції до всемилосердного Бога з одночасним запереченням його присутності у реальній дійсності з її покаліченою суспільно-історичною сутністю:

*Бо жодної з надій не маю в Бозі,  
і порятунку жодного нема.  
(«Палімпсести»)*

Або:

*Немає Господа на цій землі:  
не стернів Бог — з-перед очей тікає,  
аби не бачити нелюдських кривд,  
диявольських тортур і окрутенства.  
В краю потворнім є потворний бог —  
почвар володар і владика люті  
скаженої — йому нема відради  
За цю єдину: все троцити в пень  
і нівечити, і помалу неба  
додолу попускати, аби світ  
безнебним став. Вітчизною шалених  
катованих катів. Пан Бог — помер.  
(«Палімпсести»)*

Доба видається поетові нападом божевілля, судною годиною людської історії. У такому баченні трагедії своєї країни і народу Стус не був самотнім. Він продовжував літературні традиції, започатковані ще Т. Шевченком у поемі «Сон» (У всякого своя доля)», «Гайдамаках», «Гамалії», «Гарасовій ночі», «Розритій могилі», «Чигрине, Чигрине», у яких звучать як протест проти соціального і національного гноблення, так і нестерпне почуття туги, скорботи за «сплюндровану» Україну, яка

*заснула...  
Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла,  
В калюжі, в болоті серце прогноїла... [7, с. 196]*

*... бо немає  
Господа на небі!* [7, с. 206]

Пристрасний роздум про Бога присутній і в поезії Ю. Федьковича «Пречиста діво, радуйся Маріє!» За образом Господа тут стоїть як християнсько-релігійне розуміння верховної сутності, закономірність природи та людської історії, так і весь світ у своїй претензії мати смисл та певну доцільність. Поет прикро вражений суперечністю між безсумнівною для нього величчю й благистю Бога, його милосердям, уособленням якого виступає Мати Божа, та світом страждання й горя.

Де в чому подібне розкриття теми Божої Матері — славлення Богородиці, навіть надривне, перед лицем страждання, з бажанням упевнитися в існуванні вищого, незбагненого божого задуму — має місце в циклі П. Тичини «Скорбна Мати». Національна руїна, руїна матеріальна й духовна, болить поетові. Мати Божа, вона ж Україна, і вона ж, можливо, покійна мати поетова, воскресена силою його уяви, проходить полями країни наодинці зі своєю незмірною скорботою:

*Проходила по полю  
Обножками, межами.  
Біль серце опромінив  
Блискавичами ножами!* [6, с. 70]

Поет констатує, що доба радості закінчилася. Настала звична для нашої національної психології трагічна доба:

*Не місяць, і не зорі,  
І дніти мов не дніло.  
Як страшно!.. людське серце  
До краю обідніло.* [6, с. 70]

Співець майже материнської чистоти й доброти, поет здобувається на трагічну іронію:

*Ідіте на Україну.  
Заходьте в кожну хату —  
Ачей вам там покажуть  
Хоч тінь його розп'яту.* [6, с. 71]

І додає:

*Не будь ніколи раю  
У цім кривавім краю.* [6, с. 72]

Серед найголосніших плачів світової поезії цикл П. Тичини — один із найтрагічніших. Стусові вірші у цьому ряді займають одне з перших місць.

Самого лише невизнання існування Бога в покаліченій реальній дійсності поетові замало. З Богом у нього пов'язане не лише земне буття як іспит людини стражданням і покутою, а й небесний простір як вічний притулок очищеної душі, до якого постійно прагне поет. Це той безкінечний простір, де «геть залита чорнотою вічність, котру дарма одбілюють живущі очима серць, долонь, очей і вуст» («Палімпсести»), який манить своєю загадковістю й невимірністю. Це те пристанище душі, де вона позбувається земних пут і самотвориться, переходить у нову якість: «мов лялечка, прозорою сльозою, своєю тінню, власним небуттям я відчуваю власну смерть живою, як і загибель самовороттям» («Палімпсести»). До того ж у своїх трансцендентних мандрах поет спрямований не до пошуку власного шляху в площині злиття з Абсолютом, що означало б кінцеве благодатне розчинення у ньому по смерті, а до свого кінця життя, який мислиться не як тлін і завершення всього, а як початок нового духовного самозведення. Саме в цьому бачиться можливість спасіння, а отже, й народження нової поезії.

З Богом пов'язує життя і австрійський поет. Тут знову бачиться доцільність проведення аналогій із творчістю Р. Рільке. Але на відміну від стусівського розуміння Бога, з одного боку, як можливість порятунку від жахів життя, а з іншого, шлях до нового духовного народження, Бог Рільке — це саме життя, що пульсує в речах та істотах. «Бог» і «життя» для поета були взаємопроникні та взаємозамінні: не «життя» символізує «Бога», а навпаки. «Бог» є своєрідною «універсальною метафорою», що виражає не тільки життєтворчі стихії природи, внутрішню динамічну єдність світу:

*«Природа є Бог!»:  
Ми ростемо, а світ — як дитина  
Очима квітів дивиться на нас...  
(«Для терну, і троянди, і терпіння...»),*

а й визначає людське буття. Так, ліричний герой віршів-молитов, як їх називає сам автор, «Книги життя чернечого» і «Книги прощ» веде розмову з Господом. Герой ставить Господу запитання, просить поради, ділиться з ним своїми сумнівами, роздумами. Бог є довіреною особою людини. Його належить слухати в нічній тиші і темряві, в смиренній самоті. І Бог Рільке «тихий», «мовчазний», «боязливий», «смирений», тому йому можна довірити все.

Скажімо, Бог, «гортаючи» сторінки людського життя, повністю визначає його зміст, маючи незбагненну таємничо-містичну владу над людьми і світом — така ідея вірша «Живу я просто» з «Книги життя чернечого». Ліричний герой сповнений єдиного бажання:

*з віком хочу йти,  
Вчувати вітер віщого листа,  
Якого склали Бог, і я, і ти.  
Чужа рука його взорі горта.*

Ось чому Орфей (поезія «Орфей, Еврідіка, Гермес», що пропонується до вивчення в старших класах у курсі зарубіжної літератури) зазнає поразки, коли бере на себе права і можливості, що належать Богові, прагнувши воскресити кохану Еврідіку і вивести її з царства смерті до життя. За божественним велінням життя в померлій «згортається»: вона втрачає особистість, стаючи частиною природи:

*Це вже була не та білява жінка,  
що увійшла мотивом в спів поета,  
уже не острів шлюбного кохання,  
уже не власність будь-кого з мужчин,  
вся — мов розвіяні довгасті коси,  
мов випалі дощі, саможертвна,  
як просфора, поділена на всіх.  
Вона корінням стала.*

*(У перекладі В. Стуса) [5, с. 68]*

Еврідіка вже рухається по орбіті загального кругообігу народжень і смертей, проходячи шлях від «плоду смерті» до «кореня» — початку нового буття. Не Орфесві, а Богові належить наповнити живодайними соками корінь (Еврідіку-дівчину) для майбутнього перетворення його у квітуче дерево (Еврідіку-особистість) і відродження до нового життя у земних вимірах буття. Орфей же чинить спробу замінити собою найвищу інстанцію світового буття — Бога, а тому є тотальним «порушником» і законів життя, продиктованих Богом, бо спускається у царство смерті, будучи смертним (а не мертвим!), і законів країни мертвих, бо не витримує і порушує її «порядок», коли озирається назад всупереч забороні Гермеса, через присутність якого в поезії здійснюється діяльна, співтворча й корегуюча участь божественних інстанцій у долі закоханих, і законів всесвітнього кругообігу, коли хоче «штучно» видобути Еврідіку з підзем'я. У своєму прагненні повернути Еврідіку в її колишній матеріальній подобі-



зні у життя, вирвавши з природного шляху поступового визрівання, від кореня і насінини до плоду, Орфей намагається перерости межі людського й вирватися у надлюдське, підкорити собі божественні (у тому числі й природні) закони, власною волею повернути колесо буття на зворот. Ось чому він приречений на поразку.

Бог у Рільке вміщує в собі все земне буття, визначає вартість усього, навіть найменшої частки (вірш «Тебе знаходжу всюди і в усьому»). Він усьому дає життя, все наповнює значенням. Він і сам є життям.

Вірш «Згаси мій зір — я все ж Тебе знайду» також сповнений ідеєю Бога, до якого прагне ліричний герой, хоч би які перепони не стояли на його дорозі. Він настільки злитий з Богом, що ніщо, навіть сам Бог, не може позбавити його цієї єдності:

*Відломив руки — я тоді Тебе  
Впіймаю серцем наче між долонь,  
А спиниш серце — мозок запульсує:  
Коли ж Ти вкинеш мозок мій в огонь,  
Тебе в крові палючій понесу я.*

Отож, Бог у Рільке є символом єдності Всесвіту і людини, єдністю природи і душі, людини і Бога. Водночас людина є частинкою космосу, що перебуває у вічному русі, становленні, яким керує Бог [2, с. 11]. Всезагальна богонатхненність усього сушого — це одна з характерних ознак лірики Рільке.

Стислий аналіз теми Бога в поезії Стуса і Рільке підтверджує думку про те, що обидва поети сенс життя вбачали в осягненні вічності. У Стуса свідченням цьому є збірка «Палімпсести», а у Рільке — «Дуїнянські елегії» та «Сонети до Орфея», які перекладав і високо цінував Стус, зазначаючи: «... поезії Рільке — це плоди... внутрішнього дозрівання, прозріння суті світу через людську добрість і високість, через болісний процес осягнення радості бути з світом «на ти» [4, с. 239].

Проводячи аналогії, вважаємо за необхідне надати учням цю інформацію, оскільки вона є показовою ілюстрацією світового рівня художнього мислення Стуса. Про це слід говорити також і під час вивчення біографії поета, зокрема визнання його таланту за кордоном, перекладів його творів мовами світу.

В австрійського ж поета осмислення вічності — це, у першу чергу, усвідомлення всесвітньої гармонії, довершених законів космосу, а в українського поета, окрім цього, ще й розчинення суб'єкта (у першу чергу себе самого) у віках і просторі, відчуття свого призначення «надлюдини».

Трагічно переживаючи тоталітарні часи, Стус писав: «Мої оскарження — глобальні, а не якісь вузькочасові, режимні і т. п.» [5, с. 66], що свідчить про бажання поета залишити межі свого часу, існувати поза законом, заглибитись у сферу людського духу, у глибини філософського самоусвідомлення, аж до «розкошування як особистості». Через переживання трагічного стану душі і самопізнання до поета приходило осмислення свого призначення як людини і митця, тобто самовизначення. Разом із неприйняттям зовнішнього (у першу чергу хворої суспільної атмосфери) відбувається ототожнення себе з болем. Це простежується, скажімо, у віршах «Минає час моїх дитячих вір...», «Найгеніальніший хробак...», де за імпліцитним образом болю проступає незбагненна екзистенційна потуга, що невідворотно визначає долю і трагічні метаморфози поетового життя. Обравши шлях болю, Стус ще більше посилив гостроту страждань поезії. Але це був для самого поета духовний порятунок від жорстокої буденщини, коли «здатність людського зникання, почезання — величезна, і тому треба дуже обачно держатися за самого себе, ... необхідне самонавіювання, щоб часом не вгрузнути в тягучий, як смола, шар добре спресованих покійних душ. Самовисочіння людини — то єдиний спосіб збереження землі» [4, с. 368].

До такого усвідомлення себе у світі приходять Стус і в поезії:

*Бо жити — то не є долання меж,  
а навикання і самособою —  
наповнення  
(«Мені зоря сіяла нині вранці...»)*

Сам поет у власній ліриці повсякчас перебуває у стані саморозвитку й самотворення, а своє призначення як митця бачить у вивільненні поетової думки з тенет соцреалістичного канону і відображенні «дійсного чуття». Тому наскрізним предметом художнього втілення у його поезії є винаяткова виразність і сталість власного духовного стану, який передається через ліричне переживання, що не піддається логіко-понятійній інтерпретації. І розбудовується воно (переживання) у просторовій площині, яка діалектично сполучається з часом, як-от:

*... Над цей тюремний мур, над цю журу  
і над Софіївську дзвіницю зносить  
мене мій дух. Нехай но і помру —  
та він за мене відтонкоголосить  
три тисячі пропащих вечорів,  
три тисячі світанків, що зблудили,*

*як оленями йшли між чагарів  
і мертвого мене не розбудили.*

*(«Палімпсести»)*

Почування звуженого простору тюремного існування спонукає до інтенсивних пошуків себе поза його мурами, а отже, матеріального світу. Виникає враження стусівського зосередження над втраченими роками («пропащими вечорами», «світанками»). Йдеться про понівечене життя, жахливу покривленість і ущербність особистого. Але перебуваючи у цьому цвинтарному світі, поет запевняє себе, що «він за мене відтонкого-лосить», бо переконаний у пріоритеті духу над фізичними законами життя.

Рентгеноскопія ліричного переживання показує, що поет залишається сповненим піднесення і відчуттям порятунку:

*треба виринути зі скрути,  
як із рури — срібногорлий хорал.  
(«Ніч — хай буде тьмяніша за темну...» —  
«Палімпсести»)*

Такі думки виникають у момент інтуїтивістських вчувань в образ своєї суб'єктивності, спрямованої у просторові позаземні виміри. Ось ряд прикладів із «Палімпсестів» на підтвердження: «і лінії спадні усевпокори, і вертикальний понадземний щем», «душа, розколошкана в смертнім аркані високих наближень», «і в чорноті космічній, над зірками росте їх крик...», «Тебе я все підносив на руках, ставав навшпиньки, д'горі зводив руки, аби могла сягнути до небес», «Як мені небеса болять, коли їх я не чую...», «Як тихо і як нестерпно — без небес». Ці поетичні рядки засвідчують психологічний стан особистості поета, що жадає вивільнення від земних пут і існування на розгородженій території поза законом і примусом, без відліку часу і виміру простору. В такому стані поетові далеке минуле і майбутнє. Він увесь утиснутий у всезагальний горизонтальний простір, де одночасно є тільки «тут» і «тепер». У Рільке спостерігаємо подібну стиснуту часову і просторову тривалість («Я водночас дитя, хлопчак, мужчина») або:

*Бачиш — живу я. А чим? Ні дитинство моє,  
ні майбутнє  
не маліють. Буття незчисленне  
вибухає у серці моїм*

*(зі Стусового перекладу його улюбленої  
9-ї елегії Рільке),*

але представлену в індивідуальному, вертикальному. Таку якість поезії Рільке Стус характеризує так: «В поезії якось гармоніюється минуле, сучасне і майбутнє. Гармоніюється так, що все стає сучасністю, відчутною на дотик реальністю. Читаючи Рільке, відчуваєш, що десь у глибині вірша, сказати б, у правірші поет уже неодноразово контактував зі світом. В поетичному ж тексті цей світ контактує з своїми численними збагачуваними подобами, що були створені в попередніх контактах. Кількаразове відображення не «знімає» нічого з набутого раніше. Створюється враження незглибимої суті, ускладнюваної і прояснюваної» [4, с. 238].

Потойбічний світ мислиться Стусом не як щасливий порятунок душі від усіх її земних дерзань, а як початок нового духовного самовоздвиження:

*Довіку не буде із мене раба,  
душа поневажить полони.  
Їй радісно вмерти, бо світ цей сліпить,  
бо суще не любить живого.  
Підносить і косить пробуджена мить.  
Та все поривайся — до Бога  
(«Палімпсести»)*

Поет переконаний у віднайденні власної особистості, своєї духовної орбіти і чіткої лінії в іншому житті, коли згасне «свічка болю» і настане «тьма впокорення». Позиція «і бути для себе цілим світом, і все знаходити в собі» (цитата з Рільке) — один з пунктів, що ріднить Стуса з Рільке. Останній, визначаючи призначення поета і поезії, закликав до поетичного осягнення «внутрішніх будівель», «духовного ества людини»:

*Більшість, неначе сліпці, навіть не бачать, наскільки  
вищі за статуї й храми внутрішні їхні будівлі  
(з 9-ї елегії Рільке у Стусовому перекладі).*

І в цьому процесі відбувається «дозрівання серця» (за Стусовим визначенням), а отже, самонародження поета.

До того ж, коли говорити про погляди двох поетів на проблему життя і смерті у цілому, а це один з важливих пунктів при проведенні літературних паралелей у школі, то, думається, що Стус поділяв думку Рільке

про існування великої всесвітньої цілісності\*, де «Справжнє життя протягається в обидві області, велике коло кровообігу проходить через обидві: немає ні цього, ні того світу, але є лише одна велика єдність...» (лист Рільке до В. фон Гулевича від 13.10.25 р.).

Поєднує світ «видимий» і «невидимий» рільківський міфологічний співець Орфей (вищезгадана поезія «Орфей», «Еврідика, Гермес»), який став уособленням високої місії поета і поезії (на зразок стусівського призначення — духовне самозведення), а також стихії життя, вічності і незнищенності. Здійснивши спуск у потойбіччя за коханою Еврідикою, герої збагатився новим духовним досвідом — пізнав існування вічних законів буття, переосмислив природу власної творчості. Він втратив назавжди кохану, але водночас і набув нового «Я» як митця, бо саме після смерті Еврідики, коли від Орфея відпала найдорожча частина буття, коли життя, здавалося б, втратило сенс, а туга переповнила серце, Орфей спромігся створити власним співом цілий Усесвіт. Така розв'язка конфлікту стала можливою у зв'язку з уявленнями Рільке про невдачі і втрати, які мають більшу цінність, ніж перемоги, бо людина лише тоді здатна на духовний прорив, коли опиняється у критичному стані; для митця ж такий прорив означає здобуття нових вершин майстерності. Чи не суголосні ці світоглядні позиції Рільке зі стусівським «зеківським» життям, яке дало «прорив» до «Палімпсестів» і засвідчило поетову перемогу над зовнішніми обставинами. Рільке вважав: для того, щоб творити, митець мусить «вмерти» для життя, як вмирає для життя його Орфей, відроджуючи кохану силою власного співу. Стусові ж дорога у вічність була прокладена подібним шляхом, за винятком примусу. Вся його поезія — це біль страдницької душі і в той же час воля, незламність духу і віра.

Крім того, відкривши для себе стежку у царство смерті й повернувшись назад, рільківський Орфей у такий спосіб встановив трансцендентний зв'язок між земним і потойбічним світами, здійснивши місію їхнього посередника. А це і є, за розумінням поета, покликання митця — сягати у неможливе і здобути там духовним досвідом жити мистецтво, підтримувати зв'язок між світами живих і померлих, між буттям і творчістю, — і у такий спосіб констатувати наявність світової гармонії.

Отож, у літературних паралелях необхідно зазначити, що спільними для українського і австрійського поетів є такі характерні особливості їхньої поезії, як:

---

\* Примітка. Прагнення до цілісності визначило й одну з головних рис поезики двох поетів.

- богонатхненність сушого;
- єдність і нероздільний зв'язок людини й світу;
- сконцентрованість змісту, емоційна напруженість, динамізм, схрещення часу і простору;
- предметом поезії є відчуття, а сама поезія — це дійсність, сприйнята, усвідомлена й пережита поетом;
- метою митця є пізнання внутрішнього стану власної душі, самовідродження до життя і мистецтва.

Заслуга двох великих митців світу полягає в тому, що вони наповнили конкретно-життєвим змістом саме поняття «буття», не тільки зобразивши форми побутування людської психіки в багатогранних зв'язках з соціальними (йдеться про Стуса), філософськими та морально-етичними (Стус і Рільке) основами життя, а й розкривши у своїй поетичній творчості аспекти власного внутрішнього світу. У цьому процесі важливого значення набуло збереження цілісного образу особистості поета, утвердження її цінності в житті. Все це ріднить і в той же час відокремлює цих двох митців серед інших, ставить їх на одне з почесніших місць у всесвітній літературі ХХ століття.

### **Запитання і завдання:**

1. З чим пов'язаний інтерес В. Стуса до поезії австрійського поета Р. Рільке? Обґрунтуйте відповідь, залучивши знання фактичного матеріалу.
2. Визначте основні джерела формування і становлення світогляду Р. Рільке. Порівняйте основні моменти світобачення В. Стуса і Р. Рільке.
3. Порівняйте трактування теми Бога у поезіях двох митців. Встановіть спільне та відмінне.
4. Що являють собою стусівське і рільківське розуміння питання вічності?

### **Запитання і завдання підвищеної складності:**

1. Поміркуйте: чи вніс щось нове В. Стус, у порівнянні з Р. Рільке, у вирішення питання сутності життя і смерті?
2. Схарактеризуйте погляди В. Стуса і Р. Рільке на проблему митця і мистецтва, визначивши при цьому спільність і відмінність філософських переконань. Відповідь підтвердіть аналізом поезій.

3. На основі аналізу поезій В. Стуса і Р. Рільке продемонструйте такі спільні художні особливості, як сконцентрованість змісту, емоційна напруженість, динамізм, схрещення часу і простору.
4. Які «уроки» ви винесли для себе, здійснивши подорож у світ поезій українського й австрійського митців?

### Індивідуальне завдання:

Порівняти образ Еввідіки у поезії Р. Рільке «Орфей, Еввідіка, Гермес» і М. Цветаєвої «Еввідіка — Орфею».

На допомогу учням може слугувати опорна схема-таблиця.

Рільке	Цветаєва
1. Міфологічна основа. 2. Еввідіка не прагне вийти з Аїду. 3. Висновок: не слід руйнувати вічний ланцюг існування	
Еввідіка — образ, що має глибокий філософський зміст, пов'язаний з намаганням поета досягнути небуття. Героїня пройшла через смерть і йде у вічність	Еввідіка — образ охололої жіночої пристрасті, яка прагне спокою

### *Література*

1. Белей Н. Знайомий незнайомиць / Н. Белей // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2001. — № 1. — С. 20–29.
2. Борецький М. Світ Рільке / М. Борецький // Зарубіжна література. — 2000. — № 11. — С. 9–12.
3. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі / Г. Нудьга. — Львів, 1998. — Кн. 2. — С. 95–118.
4. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів, 1994. — Т. 4. — С. 238–239, 361–368.
5. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів, 1998. — Т. 5 (додатковий). — С. 68, 671.
6. Тичина П. Твори: у 12 т. — К., 1983. — Т. 1. — С. 70–73.
7. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. — К., 1985. — 460 с.

## **«ЖОВТИЙ КНЯЗЬ» ВАСИЛЯ БАРКИ — «ЖНИВА СКОРБОТИ» РОБЕРТА КОНКВЕСТА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ НА ІДЕЙНОМУ РІВНІ**

Відомо, що від того, *що і як* успадкує учень, в значній мірі залежить те, ким і яким він стане. Гадаємо, не можна зрозуміти сучасність і побудувати гідне майбутнє, якщо не вивчати і не сприймати минуле, хай яким трагічним воно не було. А історія України — це не лише героїчне минуле, а й низка поразок і невдач, зрад і непотрібних жертв. Невипадково ще Володимир Винниченко зауважував, що історію України неможливо читати без брому. Сприйняття минулого — це для сучасного учня не лише спосіб усвідомити себе в просторі і часі, а й знайти міцне підґрунтя для подальшого становлення себе як особистості, це і здатність перейняти й продовжити кращі традиції попередників-співвітчизників, прийняти виклик злу й насильству. Уроки рідної літератури сьогодні дають нам можливість на прикладах багатьох творів вивчати наше минуле, допомагають учням стати культурно розвиненими особистостями, проїнятися цінностями гуманізму. У першу чергу, вважаємо, це стосується творів В. Барки «Жовтий князь», І. Багряного «Сад Гетсиманський», «Тигролови», У. Самчука «Марія», які не вилучати слід із діючих програм, відносно чого зараз ведеться багато дискусій, а віддавати перевагу, звертаючи першорядну увагу на гострі соціальні конфлікти, психологічні колізії, надзвичайно колоритні образи. Лише методично правильна організація навчального процесу на таких уроках літератури дасть можливість, не травмуючи дитячу психіку вражаючими фактами фізичних тортур, мук, страждання героїв, вивчати своє минуле, щоб у майбутньому не допустити війни, соціальних катастроф. До того ж вивчати вітчизняну літературу слід у тісних зв'язках зі світовою літературою і мистецтвом у цілому, що могло б послужити матеріалом для цікавих диспутів, обговорень, а це, в свою чергу, сприяло б самовираженню учнів, поглибленню їхньої філологічної культури. Залучення досягнень так званого академічного, зокрема університетського літературознавства — це сфера необхідного сучасного й майбутнього підходу до викладання шкільного курсу літератури.

Отож, мета цієї розвідки: продемонструвати методичні особливості сучасного викладання літератури у школі, яке базується на порівняльних узагальненнях, сприяти оновленню педагогічної технології філолога з орієнтацією на плідне залучення досягнень літератури народів світу у процесі вивчення рідної літератури. Пропонуємо порівняльний аналіз



двох творів про голодомор в Україні 1932–33 років. Йдеться про роман Василя Барки «Жовтий князь», праця над яким припадає на важкі для письменника часи 1958–1959 рр. (в Україні його вдалося видати лише у 1991 р.), і документальну хроніку Роберта Конквеста «Жнива скорботи» (вперше з'явилася друком у 1986 р. в англomовній Канаді) як результат довготривалих пошуків і роздумів їх авторів над трагедією українського народу.

Порівняння двох творів — процес досить складний, що вимагає навичок аналізу, синтезу, наукового пошуку. Тому він можливий на уроках систематизації й узагальнення знань учнів, підсумкових, тобто на вищих етапах сприйняття тексту, критичного матеріалу. До таких уроків слід готувати учнів заздалегідь, пам'ятаючи, що під час програмового вивчення роману В. Барки «Жовтий князь» слід пробудити пізнавальні інтереси учнів, бажання розширити свої знання про трагедію народу голодних років за рахунок інших, не лише художніх, а й історичних джерел, документів тощо. Крім цього, вважаємо, що слід поєднувати інформацію вчителя на уроках із самостійною роботою учнів, яким дається домашнє завдання ознайомитись з документальною хронікою Р. Конквеста «Жнива скорботи», звернути увагу на більш вражаючі, на їхню думку, факти.

Вважаю, що, порівнюючи, основне навантаження слід робити на мислення, привчаючи учнів поступово виділяти головне в процесі пошуку, дослідницької діяльності. Отож, завдання вчителя, враховуючи психологічні основи сприймання, мислення, уяви старшокласників, якнайповніше розглянути й проаналізувати твори в тісному зв'язку з соціальними, політичними, моральними основами життя людей страшної сталінської доби; сприяти розвитку особистості із гнучким розумом, з повноцінними потребами дальшого пізнання і самостійними діями, з позитивними життєвими орієнтувальними навичками; виховувати інтерес до творчості В. Барки і Р. Конквеста, правильне розуміння суті роману і хроніки, вміння співпереживати, не бути байдужим до долі нації і її майбутнього. Дуже важливо на такому компаративному уроці чітко визначити проблеми, що споріднюють два твори, поставити завдання, які під час роботи необхідно розв'язати.

### **Орієнтовні запитання й завдання для узагальнюючої бесіди:**

- Які спільні проблеми порушують В. Барка і Р. Конквест у своїх творах?

- У чому український письменник і західний вчений вбачають причину голодомору в Україні?
- Порівняйте ставлення двох митців до людини і її трагедії.
- До якого ідеалу прагнуть письменник та історик? Чи імпонують вам їхні погляди?

## Матеріал на допомогу учневі та вчителю:

Обидва автори у центр розповіді ставлять страшні, вражаючі події часів голодомору в Україні і через свідчення і страждання окремих людей, сімей, родин показують трагедію всієї нації, що стала жертвою більшовицького терору. Єднає цих двох великих письменників праця за межами України.

Емігрувавши за кордон під час Другої світової війни, видатний український письменник В. Барка від 1943 по 1950 рік жив у Німеччині, а потім переїхав до Нью-Йорка. Його життєва доля складна, оригінальна, багата неординарними, часом досить драматичними колізіями [1, с. 205]. Тема голоду в Україні 1932-33 рр., порушена в романі «Жовтий князь», — найболючіша оповідь В. Барки.

Р. Конквест — один із найвідоміших західних дослідників радянської історії. Його книга «Жнива скорботи» — це переконлива спроба відтворити для широкого загалу якомога повнішу картину одного з найстрашніших періодів нашої історії. Р. Конквест написав своє дослідження тоді, коли не тільки в колишньому СРСР, а й багатьма на Заході не визнавався навіть самий факт голодомору. Спираючись на документальні джерела, які не залишають жодних неясностей стосовно будь-якого аспекту тогочасних подій у Радянському Союзі, матеріали, зібрані зусиллями сумлінних радянських дослідників, спогади колишніх партійних активістів, зокрема, відомих дисидентів-емігрантів — генерала Петра Григоренка й доктора Льва Копелева, повідомлення західних кореспондентів із Росії, розповіді іноземних громадян, які відвідували землю своїх предків, та іноземних комуністів, які працювали в СРСР, листи, адресовані радянськими селянами за кордон — до братів у вірі, родичів, свідчення уцілілих, що опубліковані у вигляді статей, книжок, документальних збірок українських емігрантських дослідників, Р. Конквест у своє дослідження вніс цілий ряд особистих свідчень, зібраних під час здійснення Гарвардського проекту з усної історії. Найціннішим у цих спогадах є їхня неприкрашеність, об'єктивність та відповідність дійсним фактам. Тому вони заслуговують на цілковиту довіру.

І в «Жовтому князеві», і в «Жнивах скорботи» порушена спільна *проблема всепоглинаючого тоталітаризму*. Вказуючи на причини голоду, і В. Барка, і Р. Конквест переконливо доводять, що штучний голодомор в Україні — це прямий наслідок антигуманної сутності всієї тоталітарної системи, фальшивості проголошуваних нею гасел соціальної рівності, вселюдського братерства і щастя для всіх. Для підтвердження цього у «Жовтому князеві» В. Барка чітко накреслює конфлікт між людиною і владою, що знаходять вираження у протистоянні Добра і Зла, Краси й Потворності. Оціночна шкала героїв також має лише два кольори — білий і чорний. У цих чітко окреслених рамках розгортається зіткнення між героями, боротьба волею, характерів. Так, Микола Данилович Катранник є втіленням позитивного ідеалу людини-українця — хлібороба-трудівника, господаря на рідній землі. Односельці приходять до нього за порадою, діляться найсокровеннішим. Йому передають церковну святиню — чашу, бо довіряють. У найскрутніші години життя Мирон Данилович не зраджує інтересам свого народу, готовий поділитися навіть замерзлою калиною зі старцем. Духовний світ героя набуває здатності вмщувати біль і страждання інших людей, до чого спонукають страшні обставини голоду. Зрозуміло, що з таким багатим внутрішнім світом Катранник не міг лишатися осторонь проблем села, пов'язаних зі збереженням церковної чаші, а відтак традиційних вірувань народу, які навіть за умов тоталітарного нищення не зміліли.

Втіленням узагальненого образу Зла в романі є всемогутня, необмежена і всепоглинаюча влада та її представники. В. Барка відтворив різноманітні типи людей державної піраміди. Але з-поміж них автор виділив виконавця партійних настанов Григорія Отроходіна, який намагається висунутися на вершину деспотичної ієрархії, а тому вимагає від селян покори, здатен на зраду і вбивства. Символічний образ жовтого князя в романі пов'язаний саме з цим героєм. Отроходін — «величний» і жалюгідний водночас, бо намагається зруйнувати усталені форми духовного існування нації. Живучи в умовах покаліченої тоталітаризмом дійсності, він поступово деградує, конфліктує з селянами, стаючи на шлях вседозволеності. Моральне табу не жахає героя В. Барки, тому він так ненавидить Мирона Катранника, інших селян Кленоточів.

Інтуїтивно вловлюючи рокованість людського життя в умовах тоталітарної дійсності, Р. Конквест також узагальнює фальшивість політичних і суспільних норм. Так, у радянській хлібозаготівлі дослідник бачить прояв форсування рішення держави «кавалерійськими методами», коли представники влади «кидалися на селянина» в одностайній люті, від ньо-

го вимагалось тільки «давати» — зерно, податки, позички, забезпечення, і все — надтерміново [2, с. 108]. У «Жнивах скорботи» Р. Конквест постійно переконує в тому, що народжувався новий хронотоп людини, якого витворювала владна система. На арену виходить репрезентант «світлого соціалістичного майбутнього» — креатура — слухняний виконавець волі партії, який перебирає на себе функцію залякування і фізичного знищення селян. З появою такого хронотопу спостерігається зміна всієї системи людських цінностей, коли повністю нівелювалося саме звання людини, нехтувалася особистість. Автор засвідчує цілковиту безправність, панічний страх людей. Красномовними з цього приводу є свідчення про те, що одну жінку відправили на десять років до концтабору лише за те, що вона зрізала сто колосків недостиглої пшениці зі своєї власної ділянки після того, як її чоловік помер від голоду. Батько чотирирічної дитини одержав десять років за таку саму провину. Іншу жінку ув'язнили на десять років за те, що вона підбрала десять цибулин на колгоспному полі [2, с. 254]. Парадоксально, але, на думку дослідника, лише полум'яне життєлюбство хлібороба-селянина допомогло йому адаптуватись (а швидше, вижити. — Н. М.) у нових умовах існування.

В обох книгах чітко визначена бінарна опозиція *«українець — земля» і її наслідки*. В. Барка обирає місцем дій село Кленоточі, що в мініатюрі репрезентує всю Україну голодного 33 року. В основі сюжету — реальний конфлікт між людиною і владою на ґрунті відбирання селянського майна, у першу чергу, — результатів праці на рідній землі. У селян забрано увесь урожай, на який вони поклали численні мрії, надії, сподівання. Але їх враз розбиває жорстока «реальність». Згармонізована родина Катранників руйнується, як-то нищаться й інші родини, сім'ї. Така екзистенційна безвихідь, що, по-суті, заперечує саме життя, штовхає людей на крайнощі, як-то споживання собак, котів, птахів, усякої мертв'ячини, і навіть людодівство. Але страх перед фізичним знищенням і водночас інстинкт самозбереження, закорінений у людській психіці, породжують у селян одчайдушну мрію — бажання вижити, відмовившись від землі утечею до міста.

Р. Конквест також у своєму дослідженні підтверджує факт порятунку селян, який вони після страшних 30-х років дедалі більше шукатимуть у місті, а радянське суспільство боляче переживатиме чимало кризових не лише економічних, а й морально-етичних наслідків тих масових міграцій. «Станції були заповнені селянами, що жебрачили, з опухлими руками та ногами, жінками, що підносили до вікон вагонів страхітливих дітей з величезними головами, що хиталися, з подібними до палиць кінцівками та на-

бухлими загостреними животами...» [2, с. 318]. І це йшлося про родини, які, принаймні, мали сили дістатися до залізничної колії. Дослідник зауважує, що поступово висихатиме духовне джерело нації, її споконвічних звичаїв і традицій, культури загалом. І це переконливо підтверджується фактами наявності кримінальних елементів, яких вже на початок 1940 р. приблизно налічувалося до мільйона осіб. Серед них були грабіжники, злодії, що вдавалися навіть до вбивства за будь-якими мотивами. Безпритульні діти опинялися не лише у «дитячих трудових колоніях», «притулках», як зауважує Р. Конквест, а й у тюрмах чи таборах, де отримували суворе покарання. Так, колишній в'язень згадує про дев'ятирічного хлопчика, що сидів у Харківській тюрмі в одній камері з дорослими [2, с. 323]. А дитбудинки мало чим відрізнялися від тюрем, і багато їх вихованців у майбутньому стали працівниками органів НКВС, одержавши тут вишкіл найогидніших прислужників комуністичного режиму. Р. Конквест доводить, що влада калічила молодь духовно, що було жахливіше, ніж фізичне знищення. І це дало можливість узагальнити: голодомор 30-х років був добре спланований і продуманий на довготривалу перспективу з метою знищення у людині людини. У зв'язку з цим можна виділити не менш важливу для сприйняття трагічної реальності голодного 33 року спільну *проблему деформації людської свідомості*. Сліпа віра у непогрішність комуністичних ідеалів породжувала активістів, які встановлювали «порядки» на селі, обравши для цього просте правило: відібрати все і приректи людей на голодну смерть. Р. Конквест подає зізнання таких прислужників Системи: «І я переконував себе, пояснював собі. Я не повинен капітулювати перед жалістю, що розлаблює. Ми здійснювали історичну необхідність. Ми виконували свій революційний обов'язок. Ми добували зерно для соціалістичної вітчизни. Як і все моє покоління, я міцно вірив у те, що мета виправдовує засоби. Нашою великою метою була всесвітня перемога комунізму, і заради цієї мети все було дозволено — брехати, красти, нищити сотні тисяч і навіть мільйони людей, усіх тих, хто заважав нашій праці або міг заважати, всіх, хто був перепороною на шляху» [2, с. 262].

Фанатична віра у правильність обраного шляху дозволяла забирати останнє зерно, «випорожнювати скрині старих людей, затикаючи собі вуха від плачу дітей і голосіння жінок» [2, с. 262].

На відміну від Р. Конквеста, В. Барка не просто змальовує образи активістів на селі, а зображує їх жертвами Системи. Скажімо, завідувач курорту Зінченко, член партії, який намагався допомогти односельцям, але став приреченим, або партійний секретар, що вкоротив собі життя, одержавши чергову вказівку з центру щодо боротьби з куркулями й під-

куркульниками. Жертвою тоталітаризму став і голова колгоспу Вартимець, який врешті-решт зрозумів свою помилку. Спочатку всі його дії і вчинки були наснажені вірою у правоту й справедливість комуністичних настанов, директив. Але ця віра не стала переконанням, бо Вартимець глибше збагнув ситуацію, зумів розпізнати хибність обіцяного блаженно-го більшовицького раю.

Отож, і Р. Конквест, і В. Барка переконливо доводять, що геноцид був добре спланованим актом, оскільки був націлений на покалічення людських душ, свідомості, на виховання прислужництва, пристосовництва і рабської покірності. А це засвідчувало цілковиту безправність, несвободу людини у тоталітарному суспільстві.

З попередньою проблемою тісно перегукується наступна — *самовизначення людини у суспільстві і світі* загалом, яка є спільною для двох творів. Для висвітлення її знову звернемося до образу Мирона Катранника. Героєві довелося жити у час «жовтого князя», котрий ламав і підкорював неординарних і непокірливих, позбавляв людину можливості віднайти гармонію між собою і світом. І коли більшість селян корилися, Катранник чинив опозицію, намагаючись до останнього шукати власні внутрішні можливості, щоб не зламатися, не стати аморфним, безвільним, слухняним виконавцем чужої волі. Спроба підняти односельців на штурм млина — свідчення бажання героя згуртувати їх у спільному опорі тоталітарній чумі. Одночасно це показник усвідомлення власного «статусу» господаря на рідній землі. У той же час письменник наголошує на тому, що по-справжньому об'єднує людей спільна ідея, яка втілює в собі гуманістичне начало. У світі ж всепоглинаючого зла і фальші переважає самотність і безпорадність людей. Тому й демонструє їх трагічну роз'єднаність у цьому світі, яка чим далі, тим більше стає тотальнішою. Згадаймо початок повісті, а саме сцену громадських зборів, на які сходяться всі селяни: «А гурти громадилися біля сільради, як хмари з грозою...» [3, с. 52].

У фіналі ж твору заграбоване село руйнується, люди роз'єднуються. Стихія смерті полонила життя і зробила свою чорну справу нищення:

«Чума», — подумав хлопець, виходячи за двері; пригадав, як мати означувала мертвий стан довкруги.

Сусідні хати порожні, як гробівці» [3, с. 266].

А далі — ланцюгова реакція апокаліпсичного вакууму, у якому опинаяється село Кленоточі, вся Україна. І лише образ віцілого Андрійка — то авторська надія на прорив до людей, торжество добра, а отже, відродження цілої нації.

Бурю поступового приборкування, закріпачення душ констатує і Р. Конквест. Спираючись на історичні факти, він доводить, що масову колективізацію село переживало як потрясіння. Звичний плин життя селянина порушився: у нього відібрали землю, зерно, худобу. Загальний настрій села почала визначати тривога, яка породжувала ще не досить виразне почуття небезпеки. Дослідник зауважує, що колективізацію селяни сприйняли як закріпачення і навіть були випадки блокування доріг тракторам, що прибували в села. Більшість селян відмовлялася вступати до колгоспів, але тих, хто чинив опір, заарештовували, пред'являючи будь-які обвинувачення. Листи, з якими пощастило ознайомитись дослідникові і які одержувала селянська газета «Наша деревня», що видавалася у західному районі країни у 30-х роках, свідчать про примусові методи вступу до колгоспів [2, с. 170–171]. Далі Р. Конквест повідомляє про наростання почуття небезпеки у селян, яке виливалося у вибухову реакцію. Дослідник зазначає, що у тих випадках, коли селяни за своїм майновим станом наближалися до «куркулів», їх чекало розкуркулення й висилка, тому єдиним виходом були добровільна здача зерна, худоби, реманенту і вступ до колгоспу. Але, як зазначав один комуніст з цього приводу, «люди вирішили радше зустріти голод удома, аніж вигнання у невідоме» [2, с. 171]. Вважаємо, що у цьому знаходять місце вияви «масової душі», проголошені свого часу французьким вченим-психологом Густавом Лебоном (праця «Психологія соціалізму»), розвинені психологом З. Фройдом («Масова психологія і аналіз людського «Я») та прилаштовані до питання взаємин вождя і маси. Але у нашому випадку йдеться про стирання індивідуальних відмінностей людей, охоплених усезагальним горем. Ставши «гвинтиком» велетенського механізму, людина мовби потрапила під його гіпнотичний вплив, роблячись «як усі». Вона зробилася імпульсивною, легкозбуджуваною, загубленою серед кількості собі подібних. Анонімність людини спричинила пригасання почуття відповідальності. Тому поведінка її часто ставала афектованою. У людини з'явилося відчуття нездоланної сили. Інстинкти збереження своєї власності оголилися, почали домінувати прості почуття самозахисту, що поступово змінилися усвідомленням безвихідності становища, бо почався масовий мор від голоду:

«Я бачив жінок і дітей з роздутими животами, посинілих, які ще дихали, але з порожніми, позбавленими життя очима. І трупи... трупи в селянських хатах, на талому снігу старої Вологди, під мостами Харкова...» [2, с. 263].

Р. Конквест змальовує страшне обличчя голоду словами вцілілого свідка тих часів: «Клінічна картина голоду добре відома. Тіло марніє, шкіра

набуває сірувато-брунатного відтінку і вкривається численними зморшками. Людина помітно старіє. Навіть малі діти та немовлята мають старечий вигляд. Їхні очі збільшуються, стають вираченими і нерухомими. Процес дистрофії часом зачіпає всі тканини, і нещасний нагадує кістяк, вкритий натягнутою шкірою. Але частіше трапляється набрякання всіх тканин, особливо на руках, ногах та обличчі. Тоді шкіра тріскається і з'являються незагойні гнійні виразки. Рушійна сила зникає, оскільки найменший рух повністю знесилоє людину. Основні життєві функції вже споживають тканини та альбумін власного тіла. Дихання та серцебиття прискорюється. Зіниці розширюються, починається діарея голоду» [2, с. 284].

Не такий професійний, але не менш вражаючий опис людини, що померла від голоду, подає В. Барка, змальовуючи портрет небіжчика Мирона Катранника: «В нього обличчя так страшно занепало! По підборіддю, давно не голеному, взялась просивиною порость, хоч вуса були без неї. Закриті очі, посеред великих і темних ямок, опуклилися сірувато» [3, с. 246]. Розгортаючи картини голодних мук, письменник передає їх крізь призму сприймання героями, завдяки чому підсилюється достовірність зображуваного. Так, споглядання батьківської смерті викликає у дружини і дітей глибоке емоційне потрясіння. Їхні почуття і переживання передаються через оповідь, монолог душі. А тому зображувані факти голодомору в повісті сприймаються ще трагічнішими. У читача створюється цілісне, повне бачення картини замученої голодом України. У «Жнивах скорботи» знаходимо документальне тому підтвердження. Автор порушив проблему масового мору мільйонів українців, зібравши й використавши матеріал історичних документів, щоб продемонструвати вражаючий «рай» радянського життя, який вихвалявся у світі. Дослідник зауважує, що люди вмирили сім'ями, родами, цілими селами. Деяких із них поховали, а інших залишали там, де вони померли, бо не було вже кому їх ховати; фізичні сили покидали ще живих, але приречених. Багатьох поїли круки, «пожерли шури» [2, с. 285]. Такі морально-філософські поняття, як смерть, безнадія, зло виступають у дослідженні Р. Конквеста відкрито, у параметрах «пограничних» ситуацій. Письменник-історик, документаліст розповідає і констатує незаперечні, перевірені факти. Так, у книзі є вражаючі свідчення двох американців, які походили з України і яким вдалося відвідати рідне село у 1934 році. Своїх батьків вони не застали в живих, а обличчя їхньої сестри було таке спотворене, що її неможливо було впізнати. В одній українській родині «дочка господаря... лежала на підлозі в якомусь приступі божевілля, гризучи ніжку стільця... вона... загарчала, ... як гарчить собака...» [2, с. 287].



І все ж незважаючи на трагізм змальованої дійсності в обох книгах звучить спільна *ідея непереможності й невмирущості українського народу*. Вона відіграє функціональну роль у контексті Барчиного психологічного аналізу. Як вже зазначалося, письменник звертається до зображення основного історичного конфлікту через призму характеру Мирона Катранника. При цьому показує, що характер людини зумовлюється обставинами, внаслідок чого її психологія стає мотивованою. Складність і своєрідність підходу автора до проблеми характеру полягає у проникненні в підсвідомі дії героя. Він переконаний, що у кожній людині від народження закладений певний генофонд, а зовнішнє середовище допомагає виявити те, що становить сутність особистості. Навіть через портрет романіст намагався із середини висвітлити душу людини. Старанно і детально виписує автор образ Мирона Катранника на початку роману: «З вигляду — середовий чоловік... Враження буденності підсилено, бо небритий: в неділю схопили нагло. Череп вимірився в височину, з залисками, що, коло русявої чуприни, білили над обпаленістю чола і видовженого обличчя. Аж сивими, на дні западин, виглядають очі, хоч вони з проголубінню, притіненою від брів: мов землистого тону, як і вуса, опущені крайцями вниз» [3, с. 46]. Такий докладний, «щедрий» портрет-характеристика виразно передає і відтворює світ селянина-трудоаря. Портрет стає механізмом відбиття душевного стану героя: через пластичне зображення зовнішнього митець розкриває внутрішнє. До того ж психологічний опис, як-от: «Біль на серці в Мирона Даниловича: «Нехай я пропаду, — а чим сім'я винна?.. І до кого вдатися? Чого з ненашої столиці лізуть, сиділи б дома... Ну, частину бери, і нам зостав; так куди там! Весь хліб дай, а сам згинь... Десь діти, на сонці, як жайворонята, ждуть, чи тато вирветься з напасти. Бідні! — хто пожаліє, як нас не буде» [3, с. 47–48] також побудований на відповідності між зовнішнім і внутрішнім, демонструє зміни у психіці героя, констатує наростання відчуття безвихідності. Барчин герой внутрішньо зосереджений на власному світі. Письменник використовує даний прийом з метою показати, що Мирон Данилович, залишаючись індивідуальністю, є носієм колективного, що турбується за долю інших. Він є взірцем типової для українця поведінки. Але у цьому типові героя визначено поле й іншого духовного життя: почуття власної гідності, волелюбність і гордість. Тяжко пережита трагедія власної родини, всього села забрала впевненість, життєву активність, але вигранила вірність раз і назавжди обраній позиції — не впасти на коліна перед Жовтим Князем. Осмислюючи зовнішні і внутрішні чинники відживлення національної свідомості і гідності в страшні роки голоду, В. Барка створив складну мо-

дель позитивного героя, в якому переломилися авторські візії світу, його світорозуміння і світосприймання. З таким естетичним ідеалом людини В. Барка пов'язував майбутнє української нації.

Ідея непереможності й невмирущості свого народу є й демонстрацією першопочатків авторської розробки моделі майбутнього морального кодексу, що його формуватиме оновлений комплекс людських почуттів. В. Барка-аналітик вибудовує модель майбутнього нового життя, зображуючи наймолодшого Катранника — Андрійка, якому єдиному вдається вижити в умовах голоду, не втративши при цьому чистоту душі і високу духовність. Думається, що майбутнє хлопця з бажанням зберегти сховану батьком церковну чашу й повернутися у рідне село є головним показником стійких переконань самого автора на духовне й фізичне відродження нації, адже саме таким оптимістичним акордом завершується роман.

Отож, істина і авторський ідеал «Жовтого князя» — в утвердженні життя української нації, в обстоюванні її природного права на існування.

Авторську оцінку часів голодомору і майбутнього України у «Жнивах скорботи» визначити важко (жанр документальної хроніки, на жаль, не дає такої можливості). Але незаперечною залишається небайдужість Р. Конквеста до описаних фактів і подій. Вона «прочувається» через відтворений дух тоталітарної епохи, що розгортається на її загальному політичному, ідеологічному, господарському й культурному тлі. Авторське «Я» тут має характер протистояння встановленим законам, нормам, спотвореній системі цінностей. Кожне свідчення, факт, описана подія репрезентують тут антилюдяні ідеї тоталітарного суспільства чи є їхнім відголоском. Попри авторську вказівку на те, що роздуми над майбутнім України не є завданням його книги [2, с. 378], дослідник наголошує, що придушення прагнень українців до національної незалежності було лише тимчасовим, і Україна має дістати право сама вибирати своє майбутнє [2, с. 378]. До того ж Р. Конквест засвідчив власне бажання бачити Україну незалежною, оскільки проблему вільної держави бачить одним із ключових моральних і політичних питань не лише для самої України, а й для всього світу в цілому [2, с. 378], що ставить її у розряд наднаціональних.

Підсумовуючи наші роздуми, зазначимо:

Зіставлення творчих концепцій В. Барки і Р. Конквеста можна було б продовжувати, знаходячи ще багато «точок дотику». Однак обмежимося наразі питаннями, що стали предметом розгляду на уроці. В ідейних поглядах двох митців незаперечним є багато спільного, іноді навіть взаємодоповнюючого. Спільність визначається конкретно-історичними обста-

винами, що стали об'єктом безпосереднього дослідження і В. Барки, і Р. Конквеста. Окрім того, ця спорідненість має значно глибші корені — спільне спрямування руху авторської творчої думки.

### **Підсумовуючі запитання:**

— Чи допомогло вам знайомство з документальною хронікою Р. Конквеста «Жнива скорботи» краще зрозуміти роман В. Барки «Жовтий князь»?

— Чи спонукала вас документалістика й художній твір до роздумів над власним майбутнім і майбутнім нації?

Розглянуті два твори не дають конкретної відповіді на запитання: «Як жити?». Але вони здатні збуджувати думку, спонукати учнів замислитися над життям, долею людини-співвітчизника, її місцем у світі, а відтак, правильно визначити орієнтири на власне майбутнє. І не страшно, якщо учень не чітко запам'ятав якийсь епізод, скажімо, з роману В. Барки, але якщо він усвідомив, що голодомор — це трагедія цілої нації, яка не повинна повторитися, то можна вважати, що мети досягнуто. Підвести учнів до такого розуміння суті питання, без сумніву, мають не лише твори, а й учитель, який висловить власну думку на розуміння й бачення трагедії людини і її життя в добу тоталітаризму.

У якості домашнього завдання пропонується **написання твору-мініатюри** на одну з тем:

- Чума голоду ХХ ст. в Україні не повинна повторитися.
- Які роздуми про майбутнє України викликало у мене прочитання книг Р. Конквеста «Жнива скорботи» та В. Барки «Жовтий князь»?

### *Література*

1. Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960–1990-ті роки : навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. — К.: Либідь, 1995. — 512 с.
2. Роберт Конквест. Жнива скорботи: Радянська колективізація і голодомор / Пер. з англ. — К. : Либідь, 1993. — 384 с.
3. Василь Барка. Поезія. Повість «Жовтий князь». — К. : Наукова думка, 2000. — 304 с.

## ЗМІСТ

Переднє слово.....	3
Міжлітературні зв'язки у шкільному вивченні: тема влади грошей у творах М. Кропивницького («Глитай, або ж павук»), І. Карпенка-Карого («Сто тисяч»), Ч. Дікенса («Різдвяна пісня у прозі»).....	5
Інтертекстуальна співвіднесеність поезії М. Вороного і творчості П. Верлена.....	16
Образотворча роль символів кольору і звуку в детективних оповіданнях Е. По .....	22
Своєрідність колірно-звукової символіки готичних оповідань Е. По .....	30
Комедія починалась з Ж. Б. Мольєра: школа досліджень канонів і суб'єктивний аналіз п'єси «Міщанин-шляхтич» (Ж. Б. Мольєр — М. Куліш).....	34
Традиції У. Уїтмена у творчості Б.-І. Антонича (методичні рекомендації до порівняльного аналізу творів).....	45
Проблема долі в українській та американській літературах (на матеріалі творчості І. Багряного, Д. Лондона, Е. Хемінгуея).....	55
Кіномистецтво О. Довженка у контексті світових оцінок і метаморфоз авторитарного часу .....	68
Художньо-філософські аспекти лірики В. Стуса і Р. Рільке .....	81
«Жовтий князь» Василя Барки — «Жнива скорботи» Роберта Конквеста: порівняльний аналіз на ідейному рівні.....	96

*Навчально-методичне видання*

**Медвідь Неля Олексіївна**

**ЛІТЕРАТУРНІ ПАРАЛЕЛІ НА УРОКАХ  
УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
(Випуск II)**

*Навчально-методичний посібник  
для вчителів і студентів-філологів*

Книгу видано в авторській редакції  
Дизайн обкладинки Олени Сажко  
Випусковий редактор Тетяна Дунаєвська

Формат 60×84/16. 11,3 ум. др. арк., 5,8 обл.-вид. арк. Тираж 150. Замовлення № 19-222  
Видавець і виготовлювач Редакція газети «Підручники і посібники»  
46000, м. Тернопіль, вул. Поліська, 6а. Тел.: (0352) 43-15-15; 43-10-21.  
3бт: pip.teropil@ukr.net Редакція: editoria@i.ua www.pp-books.com.ua  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК № 4678 від 21.01.2014 р.  
Книга-поштою: а/с 376, Тернопіль, 46011. Тел.: (0352)42-43-76; 097-50-35-376 pip.bookpost@gmail.com