З урахуванням вікових ціннісних орієнтацій учнів

Методико-теоретичні нотатки до вивчення трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» 8 клас

Будь-яка п'єса Вільяма Шекспіра (1564—1616) дає вчителю або науковцю широкі можливості застосування різних методів художнього аналізу. В запропонованому аналізі трагедії «Ромео і Джульєтта» автор спирається на ту просту думку, що книга лише тоді залишить свій слід у свідомості школяра, якщо вона вивчатиметься в плані його реальних, обумовлених віком, ціннісних орієнтацій (установок) — морально-психологічних, естетичних, соціальних. Бо учні, як правило, залишаються нечутливими до твору, який вивчається в аспекті дорослого мислення і психології. І це при активному тяжінні підлітка до дорослого життя!

Шекспір — тонкий психолог юної душі. Особливо це відчувається в «Ромео і Джульєтті». Спостереження драматурга над процесом формування особистості, над динамікою юнацької психіки знайшли повне підтвердження в сучасній психології. Це значно полегшує вчителеві його завдання знайти і розкрити в п'єсі мотиви, що відповідають ціннісним орієнтаціям підлітків. Зазначу лише деякі мотиви і проблеми, навколо яких у класі можуть розгорнутися плодотворні дискусії.

Так, у п'єсі поставлена одна з найсуттєвіших для учнів старшого віку проблема підвладності зовнішньому, чужому авторитету та вибору самостійної лінії поведінки, тобто проблема співвідношення «конвенційної» та «автономної» моралі (Див. И. С. Кон. Психология старшеклассника. — М., 1980. — С. 146). Перша особливість, як буде показано далі, виявляється в образах Паріса, Тібальта, а також Ромео, коли він переживає час лицарської закоханості в Розалину, і Джульєтти, коли вона за волею батьків збирається вийти заміж за Паріса. Більш досконала, «автономна», мораль представлена в п'єсі через самостійний вибір Ромео і Джульєтти, коли вони, покохавши одне одного, відкидають традицію родової ворожнечі, що існувала між їхніми сім'ями. Зрозуміло, що розгляд колізій п'єси у плані «конвенційної» та «автономної» моралі дозволяє глибше розкрити у класі проблему так званих «позитивних» і «негативних» персонажів. А це вже серйозне для кожного підлітка питання самооцінки.

Із вказаним аспектом у п'єсі пов'язане питання про особисту відповідальність людини за свої вчинки. Кожен педагог зіштовхується із віковою звичкою підлітків виносити категоричні судження про людей та їхні вчинки. Як буде показано в аналізі образу Паріса, саме життя повстає проти максималістськи непримиренного ставлення до питання про провину, бо ця провина може бути мимовільною і навіть іноді невідомою самій людині. У трагедії практично немає «негативних» персонажів, проте всі вони виявляються винними в нещастях одне одного.

Виявлення юнацького максималізму невіддільні від пристрасності та бурхливого динамізму емоційного життя в цьому віці, що вимагає окремого аналізу характеру пристрасного кохання головних героїв. Учитель на цьому матеріалі може дати учням урок діалектики: пристрасть, неконтрольована розумом, здатна зруйнувати життя людини; проте й холодна розсудливість, зважений прагматизм (Паріс) або абстрактна сентиментальна мрійливість (Ромео в I акті) гальмують саморозкриття особистості в житті.

Важливим моментом духовного змужніння підлітка є його настійливий пошук істинних, справжніх ціннос-тей, смислу буття у світі, нерідко такому оманливому і незрозумілому для нього! Яскраво написав про це А. де Сент-Екзюпері: «Найголовніше те, чого очима не побачиш» («Маленький принц»). Перші серйозні розчарування, психічні надломи в цьому віці пов'язані саме з відкриттям невідповідності між загальновизнаною «видимістю» життя та його прихованою, справжньою «сутністю». Всі колізії п'єси Шекспіра побудовані на такому зіткненні світу «видимого», але оманливого і несправжнього, з дійсністю, прихованою від зовнішнього погляду, але справжньою.

Нарешті, в колі юнацьких ціннісних орієнтацій у наш час починає посідати певне місце релігія. Шекспір у своїй творчості практично не звертається до проблем християнської релігії. Можна навіть сказати, що для нього єдиним божеством була сама Людина. Проте, на прикладі цієї та інших трагедій учитель може розкрити важливу, діалектично позитивну роль релігійної віри у формуванні світової культури. Старий завіт у добу Відродження сприяв формуванню нової свідомості та психології європейця. Шекспір не відкидає християнське віровчення, але, спираючись певною мірою на нього, пропонує концепцію людини, вироблену сукупними зусиллями інших діячів Відродження, що утвердилася в духовному житті Європи як гуманістична. Так формувалися в Європі ті моральні цінності, які ми називаємо зараз загальнолюдськими.

Важливе ще одне. Справжній аналіз морально-психологічної проблематики трагедії можливий тільки з урахуванням усіх особливостей форми, зокрема композиції п'єси. Кожний художній твір — це побудова, в якій усі елементи знаходяться в суворій взаємозалежності. Чим точніше побудована ця конструкція, тим повніша у читача ілюзія справжнього життя, живої дійсності. Персонажі починають жити своїм власним життям, яке навіть може виходити за рамки твору. В цьому випадку виникає небезпека, що аналіз твору може перетворитися на вільну розмову з приводу твору. Утворюється ситуація «співтворчості», моделювання нових морально-естетичних ситуацій («Що б ти сам зробив у тій чи тій ситуації?»), проте... без відома автора і всупереч його задуму! Якщо вчитель ставить перед собою суто виховну мету, то таким підходом можна обмежитися. Проте не менш важливим завданням для викладача літератури є намагання навчити учня осмислювати художній твір категоріями самого твору, з урахуванням «правил», запропонованих самим автором. (Цим самим учитель готує учня до сприйняття інших видів мистецтва). Аналіз твору — це зрештою бесіда з автором, а в будь-якій бесіді не прийнято нав'язувати співрозмовнику свої думки. Важливо насамперед зрозуміти співбесідника, його манеру, характер, мову. Отже, в статті **пропонується спроба розкрити морально-психологічну проблематику трагедії «Ромео і Джульєтта» з опорою на поетичну форму.** Ось чому питання композиції і жанрових особливостей посідають у ній важливе місце.

Суть новаторства Шекспіра полягає в тому, що він розширив рамки зображуваного життя: у трагедіях поруч з трагічними обставинами він виводив комічні, в комедіях — поруч з комедійними — драматичні («Багато галасу даремно», «Два веронці», «Сон літньої ночі»), в історичних драмах — поруч з реальни-

ми історичними подіями і особами — обставини приватного життя звичайних людей. Його королі й принци могли вступати в бесіду з людьми простого звання (Гамлет і гробокопи), в аристократичних покоях міг лунати солоний плебейський жарт (мамка Джульєтти), дворянка могла пристрасно домагатися кохання простого слуги («Дванадцята ніч»). Шекспір, здається, не визнавав ніяких обмежень для своєї творчої фантазії, не визнавав ніякого літературного етикету там, де йшлося про правду почуттів.

Що стосується драматургічної техніки, то він розвиває у своїх п'єсах одразу кілька сюжетних ліній. Можна виділити три компоненти сюжетної лінії як найсуттєвіші: наявність конкретної та життєво важливої мети персонажа, зображення його конкретних вчинків для досягнення мети, і нарешті — зображення конкретного результату цих прагнень. Усі персонажі групуються навколо своїх «протагоністів». Таким чином, в основі сюжетної лінії у Шекспіра лежить принцип дієвості, активних вчинків. Такий підхід повністю відбиває головну світоглядну установку Відродження: людина виявляє себе, розкриває свій характер, реалізує свої природні задатки в дії, в активних вчинках.

Від сюжетної лінії треба відрізняти сюжетне тло. Тло може носити історичний характер, передавати загальну атмосферу подій. Таким тлом у «Ромео і Джульєтті» є ворожнеча між Монтеккі і Капулетті. Адже хоча в п'єсі і показуються окремі вчинки персонажів, які розпалюють цю ворожнечу (сварка слуг на початку драми, поведінка Тібальта), вони не є тим центром, навколо якого обертаються всі думки і вчинки персонажів. А ось в історичній драмі «Генріх IV» однією з двох головних сюжетних ліній є ворожнеча між королем Генріхом IV та Генрі Готспером, оскільки вона обумовлює конкретні вчинки персонажів і саме з нею пов'язана конкретна життєво важлива мета Готспера. В п'єсах Шекспіра може бути від двох до п'яти сюжетних ліній, які переплітаються досить примхливо, але цілком послідовно і логічно (цей принцип нагадує в цілому кінематографічний «монтаж»).

Наявність кількох сюжетних ліній не слід розглядати як суто формальний засіб, як елемент сценічної техніки. Ця техніка відбила цілу життєву філософію, притаманну добі Відродження і художньо втілену Шекспіром.

Драматург розкриває активні людські вчинки, скеровані на досягнення земного щастя, благополуччя або успіху. Проте, активно добиваючись своєї мети, людина часто ущемлює інтереси іншої людини, яка теж прагне до своєї життєво важливої мети. Ці самостійні людські прагнення та їх зіткнення саме розкриваються у відповідних сюжетних лініях та їх «переплетіннях». У своїх п'єсах Шекспір досліджує різні варіанти цих суперечливих людських прагнень. Так, людина може діяти на шкоду іншої людини свідомо, самоствердчуючись в житті або досягаючи своєї мети підступно, за рахунок іншої особи. Таким прикладом може бути трагедія «Отелло», в якій вчинки Яго свідомо скеровані проти Отелло, або ж трагедія «Гамлет», де король Клавдій активно діє проти Гамлета, як і Гамлет — проти Клавдія.

Людина може ущемлювати інтереси іншої людини і не бажаючи цього, несвідомо, навіть не здогадуючись про те нещастя, якого вона завдає іншому. Прикладом цього саме й є трагедія «Ромео і Джульєтта» з лініями Ромео — Джульєтта і Паріс — Джульєтта.

Показуючи переплетіння сюжетних ліній, Шекспір досліджує також роль випадковості, яка, як і в античній драматургії, відіграє в його концепції життя величезну роль. Тут може виступати «сліпа», непередбачена випадковість: так, через те, що в Мантуї спалахнула епідемія чуми, чернець, посланий туди братом Лоренцо, не зміг вчасно передати Ромео дуже важливу записку. Може бути збіг обставин, зумовлений діями інших осіб, їхніми навіть цілком позитивними намірами — така дуель між Парісом і Ромео в останній сцені. Або ж ця випадковість зумовлена самим героєм, зокрема його помилкою або надто палкими переживаннями, пристрастями. Така сцена бійки підлітків у III акті, що призвела до вбивства Меркуціо, Тібальта та до вигнання з Верони Ромео; така й трагічна сцена у склепі наприкінці п'єси.

У Шекспіра випадковість завжди виконує роль перипетії, тобто загострює події та скеровує їх у нове русло. Зокрема, «Ромео і Джульєтту» дослідники нерідко відносять до жанру «трагедії випадковостей». Слід зауважити, що принцип випадковості відіграє величезну роль і в комедіях Шекспіра («Сон літньої ночі», «Приборкання непокірної» — лінія Б'янки та Люченціо).

Як бачимо, перед нами не просто принцип композиції, а завершена філософія людського існування, коріння якої сягає переказів Старого завіту, що в добу Відродження набули надзвичайної популярності завдяки перекладу Біблії англійською мовою. Англійці перші в Європі ознайомилися в повному обсязі з Біблією і перенесли у своє мистецтво не лише сюжети, а й дух, життєву філософію Святого Письма.

«Біблія надовго стала щоденним, а нерідко й єдиним читанням англійців,— писав англійський письменник В. С. Моем. — Її ритм, потужність її словника, її пишномовність увійшли в кров і плоть нації».

Проте гуманісти переосмислили життєву філософію Біблії в ренесансному дусі. Так, у Старому завіті людська драма полягала в тому, що життєві плани могли бути цілком несподівано зруйновані втручанням божества, яке зводило нанівець усі багаторічні зусилля, намагання, причому людина і в гадці не мала, в чому її провина, помилка, прорахунки. Втручання божества нібито знецінювало діяльність самої людини, яка самостійно прагнула побудувати своє щастя. Акцент робився на всевладді божества, завдяки чому людське життя розумілося як цілком непередбачене підлегле якомусь фатуму.

Розробляючи цю колізію, драматурги англійського Відродження, насамперед Шекспір, перенесли акцент на людську активність, прагнення до земного успіху і щастя, підносячи самоцінність, привабливість цих прагнень. Але найголовніше те, що Шекспір увів реальне мотивування «фатальних» збігів обставин: не божество самовільно втручається в долю людини, а інша людина — активна, діяльна, яка теж прагне до свого благополуччя, яка теж має право на самоствердження. Цим самим підносилася цінність земного життя, але разом з тим і поглиблювався трагізм людського існування.

Дійсно, якщо життя й щастя людини залежать від втручання божества, то людині варто для власного спокою раз і назавжди примиритися з такою можливістю і бути внутрішньо готовою до неї. Ще краще зовсім забути про цей світ, відмовитися від спроб самоствердитися в ньому. Хто зв'язує своє щастя з цим світом, той будує свій дім на піску, як сказано в Біблії. Але в тому то й справа, як вважали гуманісти, що людина не в змозі відректися від реального світу, не в змозі перестати бути активною та діяльною в ньому, не в змозі відмовитися від реальності як джерела свого щастя. В цьому полягала суть світоглядного перевороту всієї доби Відродження. Звідси неминуче зіткнення характерів, прагнень, бажань — явних і неявних. Звідси — трагізм людського буття. Ось чому трагізм виступав у гуманістів своєрідною мірою людського щастя на землі, а трагедія стала одним з найулюблених літературних жанрів.

* * *

Сюжетним тлом трагедії «Ромео і Джульєтт

є ворожнеча двох знатних родин. Автор починає п'єсу саме із зображення сутички між слугами двох домів і цим самим вводить глядача в атмосферу подій. Правда, Шекспір не зосереджує своєї уваги на сценічному зображенні цієї ворожнечі, не відтворює її детальних обставин. Але багато чого в житті юних закоханих могло б скластися зовсім інакше, якби не було цього давнього розбрату. Адже тоді закоханим не треба було б приховувати від рідних своїх відносин, над ними не тяжів би страх бути викритими, не було б помилок від поспіху.

Всі сцени, що йдуть безпосередньо за першою, утворюють улюблену для Шекспіра «удавану зав'язку»: Ромео платонічно закоханий в неприступну красуню Розаліну, а граф Паріс сватається до Джульєтти, яка слухняно погоджується виконати волю батьків. Здавалося б, намічені обидві головні лінії сюжету — одруження Паріса з Джульєттою та кохання Ромео та Розаліни. І лише у 5-й сцені («Бал у Капулетті») події набувають іншого розвитку. Виникає нова, магістральна лінія: кохання Джульєтти і Ромео. Лінія Розаліни зникає зовсім. Другою сюжетною лінією стає лінія Паріса — Джульєтти. Вона безперечно поступається головній сюжетній лінії щодо сценічної напруженості, але без неї розвиток подій немислимий. Це саме той випадок, коли сюжетні лінії розвиваються у тісній взаємообумовленості.

Глядач починає напружено стежити за розвитком стосунків між Ромео і Джульєттою. Усі обставини, що заважають щастю героїв, сприймаються як дошкульні, гідні осуду перешкоди. Але ж ці перешкоди значною мірою пов'язані з Парісом, його сватанням до дівчини. Зіткнення цих двох ліній призводить до трагічного кінця всіх трьох головних персонажів, і всі вони виявляються «винними без вини». Хіба не трагічна по-своєму доля Паріса? Простежимо її детальніше.

Молодий благородний дворянин Паріс сватається до юної Джульєтти, прохаючи за всіма правилами аристократичного етикету руки дівчини в її батьків. Батьки дають згоду, дівчина теж не заперечує. Увечері відбувається бал, на якому молоді люди мають ближче познайомитися. Підготовку до весілля затьмарює несподівана подія, що сталася через день,— загибель кузена Джульєтти Тібальта від руки Ромео. Ромео справедливо покараний, але хіба це може втішити Джульєтту! Батько і наречений, аби допомогти Джульєтті скоріша забути горе, переносять весілля на день раніше. Паріс домовляється із священиком Лоренцо про вінчання. Зустрівши в його келії Джульєтту, він чемно з нею розмовляє. Відповіді дівчини стримані, а подекуди й досить загадкові. Але Паріса це не тривожить. Адже до шлюбу нареченa й не мусить виявляти якихось палких почуттів. До того ж вона сумує за Тібальтом! Увечері в домі Капулетті всі готуються до щасливого дня. Джульєтта вибирає собі вінчальне плаття. Вранці, в день весілля всі з жахом сприймають звістку про смерть нареченої. Дівчину ховають у сімейному склепі. Невтішне горе нареченого. Вночі він приходить до склепу, щоб покласти квіти до могили померлої і тим самим виразити своє кохання. Аж тут з'являється зухвалий кривдник Ромео. Паріс із шпагою вступається за честь покійної і гине від удару Ромео з ім'ям коханої на устах.

За що тут можна докоряти благородного Паріса? Хіба сам він не мав права на щастя? Хіба його шлях до серця дівчини був егоїстичний чи зухвалий? Хіба його поведінка не була чемною, привітною, ввічливою? Хіба не прагнув він втішити її в горі, коли загинув кузен? Тоді чому ж так вийшло, що саме Паріс став одним з винуватців загибелі закоханих? А хіба Ромео хотів зруйнувати щастя Паріса, хіба він мав до нього якісь ворожі почуття? Чому ж саме від руки Ромео загинув нещасний Паріс? Така сувора логіка життя, що її зобразив Шекспір. Ми часто ущемлюємо інтереси іншого, навіть не підозрюючи про це, більш того,— виходячи з кращих намірів. Ще давні греки відкрили у своїй трагедії «трагічну іронію»: намагаючись зробити якнайкраще, людина тим самим робить зле. Лінія Паріса яскраво ілюструє цю закономірність.

Придивимось уважніше до «лінії Паріса» ще з однієї точки зору. Все, що з ним сталося,— це саме ті події, що були на виду у всього міста. А те, що було головним для Джульєтти й Ромео — їхнє кохання,— було приховано від зовнішнього погляду, крім найближчих людей. Із здивуванням і жахом дізнаються вероніці, що прибігли останньої жахливої ночі до склепу Капулетті, про істину, яка до цієї миті була прихована від їхніх очей. Виявляється, вся історія Джульєтти сприймалася городянами зовсім інакше, ніж вона розвивалася насправді.

Отже, тут не просто дві сюжетні лінії. Тут цілих два сюжети — видимий і істинний. **Уся п'єса побудована як трагічне зіткнення доступної для всіх видимості і прихованої від усіх, але істинної, сутності.**

Трагізм людського життя як результат зіткнення оманливої видимості та істинної сутності розкривається в Старому завіті, де стверджується, що нещасна та людина, яка довіряється оманливій видимості, бачить тільки поверховий шар подій, не розуміючи сутності, не усвідомлюючи прихованого задуму божества. Тобто сутність речей трактується в Біблії як божественна воля, тоді як Шекспір пов'язує сутність із людською діяльністю або із дійсною людською природою. Англійський драматург відкрив фактично два життя людини: одне — де вона виконує у суспільстві певну соціальну роль, займає певне «офіційне» місце (так Джульєтта офіційно вважалася нареченою Паріса); і друге — де вона живе життям свого серця, де її вчинки підкорені природним прагненням. Шекспір показує у своїх трагедіях та історичних драмах, що зовнішній успіх, славу, владу, багатство людині дає самоствердження в «офіційній» сфері; але справжнє, глибоке щастя людина знаходить тільки у сфері природних, щирих почуттів. Той, хто бачить смисл самоствердження в «офіційній» сфері, програє як людина. Для Шекспіра «офіційне» — видимість, природні почуття — сутність. Вони не просто розділені, між ними існує антагонізм.

Вибір між «сутністю», справжніми людськими стосунками, і «видимістю» як умовними, неістинними відносинами стоїть і між Ромео і Джульєттою. Лише на якусь мить вони переживають сильне потрясіння, дізнавшись, що належать до ворогуючих сімей. Але невдовзі кланова приналежність виявляється для них несуттєвою і поступається місцем для безпосередніх, прямих людських стосунків.

Джульєтта.

Лише твоє ім'я — мій ворог лютий.
А ти — це ти, а зовсім не Монтекки.
Що є Монтеккі? Та ж чи так зовуть
Лице і плечі, ноги, руки й груди
Або якусь частину тіла іншу?
О, вибери собі нове ім'я!
Та що ім'я! Назви хоч як троянду,
Не зміниться в ній аромат солодкий!

Хоч як назви Ромео — він Ромео.
Найвища досконалість все ж при ньому,
Хоч би він був і зовсім безіменний.

(Переклад тут і далі І. Стешенко)

Характерно, що крізь весь монолог проходить лейтмотив імені як чогось несуттєвого, несправжнього по відношенню до істинної суті людини.

І навпаки, Тібальт сприймає світ і людей з погляду зовнішнього, раз і назавжди закріпленого порядку, ототожнюючи ім'я (видимість) з душею (сутністю). В цьому його фатальна помилка. Судячи про людину за її ім'ям, він, як виявляється, суті людини не бачить.

Тібальт.
Ромео, я ненавиджу тебе,
Для тебе слова іншого й вітання
Не можу я знайти, окрім «негідник»!

Ромео.
Проте, Тібальте, в мене є причина
Любить тебе; вона тобі прощає
Образливі слова. Я не негідник.
Прощай! Як бачу, ти мене не знаєш.
(Виділено мною — *Б. Ш.*).

За задумом Шекспіра, такі люди, як Тібальт, «мусять» загинути, бо в світі починають панувати нові стосунки — прямі, природні, щирі.

Перемога Відродження над середніми віками, а фактично — всієї європейської культури Нового часу в тому й полягала, що була відкрита і піднесена цінність природної людської сутності над «офіційним» місцем людини в житті, над її «соціальною роллю». Відродження побачило сутність людини в її природних, щирих, відкритих стосунках, а не в станових, кланових, майнових, конфесійних і т. п.

Так, ще Данте Аліг'єрі побачив у гріховних вчинках затворників Пекла суто людські мотиви і пробачив їх — з людської точки зору, хоча з погляду церковної моралі мусив помістити їх у Пекло. Загальнолюдська мораль виявилася для нього вищою. Звертає увагу своїх читачів на людські мотиви та «грішні справи» ченців і Боккаччо, який виправдовує їхні людські почуття. Не чужинця-мавра, а людину з високою душею побачила і Дездемона в Отелло, щиро покохавши його. Шейлок з «Венеціанського купця» раптом постає перед усіма як люблячий батько,— факт, поруч з яким його походження і мерзенне заняття лихваря стають несуттєвими, неважливими в очах людей. Гамлет страждає від того, що не знаходить з людьми, які його оточують, прямих, щирих відносин, бо всі вони, включаючи матір і кохану дівчину, бачать у ньому лише принца. Король Лір мусив пережити глибоку душевну драму, перш ніж зрозумів, що звання батька вище на землі, ніж титул короля, бо людське значніше від «офіційного», як суть значніша від видимості. В «Ромео і Джульєтті» справжнє життя, справжні почуття розгортаються саме у світі «неофіційних» відносин. Але в добу Відродження цей світ існував ще здебільшого як світ прихований, закритий і таємний для зовнішнього погляду.

По-новому — по-ренесансному! — розкриває Шекспір і тему кохання. Шекспір часто «дублює» у своїх п'єсах важливі тематичні лінії, щоб дослідити всі відтінки проблеми. Так, у «Гамлеті», де головною є тема помсти, автор виводить на сцену аж чотирьох месників (Гамлет, Фортінбрас, Лаерт, Пірр), і кожний з них мстить за свого батька. Проте всі вони керуються різними мотивами і діють по-різному. Так само і в «Ромео і Джульєтті» тричі дублюється лінія кохання: це почуття Ромео і Джульєтти, Ромео до Розаліни і Паріса до Джульєтти. Всі ці почуття відрізняються одне від одного.

На початку трагедії Ромео закоханий у Розаліну. Він з'являється перед нами як меланхолійний мрійник, який шукає самотності для своїх переживань. Характерно, що сама Розаліна не виводиться в п'єсі, вона існує у вигляді напівреального, ідеального образу, який закоханий юнак наділяє уявними рисами. Характерно й те, що Ромео більш говорить не про дівчину, а про свої почуття. Його любовні монологи нагадують нам сонети Петрарки, в яких співставляються протилежні, суперечливі переживання:

Ромео.
Страшна ненависть, та любов страшніша.
З ненависті любов. О гнів кохання!
З нічого — все: і розквіт, і буяння.
О легкості тягар. Сенс пустоти.
Безформний хаос пречудових форм.
Свинцевий пух і полум'я холодне,
Цілюща слабість і блискучий дим.
Безсонний сон, єство, що не існує.
Не маю радості, а все ж люблю я...

Як відомо, любовна меланхолія, мрії, віддалені від коханої, психологічний самоаналіз і занурюється у роздуми про природу кохання були характерними рисами ліріки Петрарки, добре відомої в Англії.

Як не любов, то що це бути може?
А як любов, то що таке вона?
Добро? — Та ж в ній скорбота нищівна,
Зло? — Але ж муки ці солодкі, боже!
(Сонет Петрарки № 132. Пер. Дм. Паламарчука)

Сам юний Шекспір віддав данину «петраркизмам» у своїх сонетах:

Без нагляду, у відчаї страшнім
Я день і ніч метаюся в нестямі,
І, розумом покинутий моїм,
Слова і мисли бродять манівцями.
Я ж присягав, знесилений украй,
Що пекла морок — найсвітліший рай.
(Сонет Шекспіра № 147. Пер. Дм. Паламарчука)

Але як зміниться поведінка Ромео після тієї ночі, коли він познайомиться з Джульєттою! Меланхолійний мрійник, що шукав самотності, стає зовсім іншою людиною. Він уже не прагне самотності, щоб досхочу мріяти про свою Джульєтту, а сміливо шукає зустрічі з нею, для чого навіть перелазить через високу огорожу в сад Капулетті! Кохання пробуджує в ньому приховані доти риси характеру, про які навіть не підозрювали ні сам Ромео, ні його друзі, ні брат Лоренцо.

Паріс також кохає Джульєтту. Це почуття виявляється у чемності, воно шляхетно піднесене і при тому — емоційно-врівноважене. Паріс діє відповідно до морального етикету свого часу. Він бачить у Джульєтті не просто кохану, але насамперед — свою майбутню дружину. Він поводиться з нею не як палкий залицяльник, а як майбутній чоловік, який шанує святість шлюбу, з повагою ставиться до неї, але знає, що в сім'ї панівне місце посідає чоловік. Він вважає, що кохання виявляється в повазі. Він приймає пораду батька Джульєтти «серце дівчини скорити», але намагається знайти шлях до серця дівчини через її батьків, оскільки так диктує звичай:

Капулетті.
Дружино, ви зайдіть до неї зараз
І про любов Паріса сповістіть.

Проте з шляхетно-чемним почуттям Паріса до Джульєтти, а також з містично-лицарським почуттям самого Ромео до Розаліни контрастує по-ренесансному бурхливе, пристрасне, «земне» кохання Ромео і Джульєтти. Смисл співставлення — у створенні контрасту і піднесенні ренесансного кохання. На відміну від «петрарківської» закоханості в Розаліну і від чемно-врівноваженого кохання Паріса, почуття Ромео до Джульєтти має по-ренесансному активний, діяльний, пристрасний характер. Так в трагедії демонструється і утверджується нова естетика любовних переживань — ренесансна.

Діяльний характер кохання Ромео і Джульєтти виявляється в тому, що вони заради свого щастя готові долати все нові і нові перешкоди, які у великій кількості виникають перед ними. Ані тіні покори перед долею, відчай лише підхльостує їхню волю. Зауважу, що найбільш серйозні випробовування випадають на долю Джульєтти: адже її чекає одруження з Парісом. Рішення Джульєтти випити снотворне і провести у склепі дві доби характеризує її як непересічну людину, тим більш незвичайний цей вчинок для чотирнадцятирічної дівчини!

Бурхливими й пристрасними їхні почуття залишаються до кінця п'єси. З першої зустрічі на балу вони зрозуміли, що кохають одне одного. В той же вечір

вони сміливо відкривають одне одному свої почуття і, певні у глибині і стійкості свого кохання, тому одразу ж вирішують одружитися. Зробивши свій вибір, вони залишаються вірні йому до кінця — ніяких сумнівів та вагань. Так, дізнавшись, що Ромео вбив її родича (Тібальта), Джульєтта швидко відкидає всі моральні вагання і рішуче стає на бік Ромео:

Джульєтта.

О бідний муж мій! Хто ж твоє ім'я,
Крім мене, приголубить, коли я,
Твоя жона не більш як три години,
Вже так його пошматувати встигла?
(...) Гетьте, сльози!
Верніться знов назад до джерела!

Дізнавшись, що доля розлучає його з коханою (після смерті Тібальта), Ромео з відчаю хоче заколоти себе.

Характерно, що серед реплік і монологів Ромео і Джульєтти ми майже не знаходимо монологів-рефлексій, де б герої зважено і розсудливо намагалися обдумати своє положення, оцінити свої вчинки. Важливо й те, що роль «порадника» закоханих бере на себе інша людина — чернець брат Лоренцо: це він намагається зважити ситуацію, знайти вихід для Ромео і Джульєтти. Наші герої тільки діють. Про бурхливість і нестримність їхніх почуттів свідчить і та обставина, що всі події у п'єсі розвиваються протягом п'яти днів — з неділі до п'ятниці.

З бурхливо-пристрасним характером почуттів Ромео і Джульєтти пов'язана і трагічна художня концепція всієї п'єси. Для розуміння суті трагічного важливо звернутися до образу брата Лоренцо. Це образ гуманіста. У своєму світогляді він виходить з ідеї гармонії, яка існує у природі. Гармонія — це рівновага, міра, співрозмірність.

Необхідно зауважити, що християнське віровчення до доби Відродження грунтувалося на думці, що земний світ — це юдоль плачу і страждань, саме ж людство — морально зіпсоване і гріховне. Гуманісти доби Відродження, серед яких були Еразм Роттердамський, Томас Мор та інші, висунули ідею, яка з часом стала загальнопоширеною: світ, в якому живе людина,— досконалий і прекрасний, сама ж людина — істота морально та фізично досконала і може бути щасливою вже у своєму земному житті. Вищим моральним і філософським авторитетом для людини стала сама Природа. Не випадково те, що Лоренцо показаний Шекспіром не стільки як духовна особа, а насамперед як учений, природознавець. Уперше в п'єсі він з'являється у своїй келії з пучком цілющих трав і промовляє пантеїстичний монолог про те, що все у світі гідне життя і свого місця під сонцем:

Лоренцо.

Хоч в матері одної й різні діти,
та кожне з них потрібне все ж на світі.

Він також мораліст і філософ. Палке кохання Ромео і Джульєтти непокоїть його. Такі бурхливі почуття суперечать, за його розумінням, принципу гармонійності, врівноваженості, співрозмірності, що панує у Природі.

Лоренцо.

Бурхливі радощі страшні, мій сину,
Бо часто в них бурхливий і кінець.
Їх смерть у торжеству, вони ж бо гинуть,
Як порох і вогонь у поцілунку (...)
Люби, та міру знай, і ти надовше
Любитимеш. Хто надто поспішає —
Спізняється, як той, що зволікає.

Думки Шекспіра близькі «християнським гуманістам». Еразм Роттердамський писав: «Адже пристрасті (...) згубні». Таким чином, «трагічна помилка» (термін Арістотеля) наших героїв полягає в тому, що вони перейшли гармонійну міру у виявленні своїх почуттів. Причина їхньої трагедії не лише у зовнішніх обставинах (ворожнеча обох сімей), а й у самих героях. Але врахуймо і роз'яснення самого Арістотеля, що «трагічна помилка» героя не позбавляє його нашого співчуття. У даному випадку «помилка» героїв обумовлена не лише їхніми характерами (палке юнацтво), а й зовнішніми обставинами — необхідністю приховувати свої почуття від рідних.

Шекспіра постійно хвилювала проблема бурхливих пристрастей. Палкі почуття засліплюють людей, примушують їх припускатися помилок, роблять їх нещасними. Такі не лише Ромео і Джульєтта, а й Отелло, Антоній і Клеопатра, такі й Річард III, Макбет, король Лір, що охоплені низькими властолюбними пристрастями.

Доба Відродження поставила руба питання про роль пристрастей у житті людини. Адже саме ця доба відкрила нові почуття — світ глибоких інтимних переживань, які вирвалися з-під влади церкви.

Християнська етика і естетика визнавали тільки одну пристрасть — пристрасне, екстатичне переживання віри. Але таке почуття було пов'язане з релігійним, містичним самозаглибленням. Такою пристрасною патетикою пройнята, наприклад, «Сповідь» св. Августина Аврелія. І навпаки, пристрасті нової людини були пов'язані з її активною діяльністю, з її прагненням до земного щастя. «Усі люди без винятку прагнуть щастя»,— скаже у XVII столітті Б. Паскаль.

Характерно, що в «Ромео і Джульєтті» ми ніде не знайдемо згадки про інше щастя — блаженство у потойбічному світі, заради якого належить упокорювати свої земні пристрасті. Чернець брат Лоренцо чудово розуміє, що молоді закохані самою Природою наділені правом на земне щастя. Отже, вони борються за своє земне щастя як за єдине блаженство, якого може зазнати людина, бо іншого нема і не буде.

Проте в боротьбі за земне щастя, в насолоді ним людина завжди ризикує переступити міру, про яку мислителі тільки здогадувалися, що вона десь мусить бути і в чомусь мусить виражатися. Церковно-християнське трактування такої міри (зміряти почуття вірою) їх уже не задовольняло, нового вони ще не знали. Розробка цієї проблеми стане завданням наступної доби — XVII століття з його барокковим світоглядом і культом розуму.

«Приборкані (розумом — *Б. Ш.*) пристрасті — це самі чесноти... Коли ж пристрасті опановують нас — вони самі пороки»,— стверджував Б. Паскаль.

«Кращий наш здобуток — жити відповідно до розуму»,— писав ще раніше М. Монтень.

У трагедії Шекспіра палкі, пристрасні почуття виводяться як причина фатальних випадковостей. Так, піддавшись гніву на Тібальта за вбитого друга Меркуціо, Ромео вбиває Тібальта; і за це його виганяють з Верони. Він же, потрапивши у склеп, не може опанувати свої гіркі почуття і поспішає вбити себе. Повторюється ситуація з овідіївими героями Пірамом і Тісбою, яку Шекспір виводить двічі: трагічно — в «Ромео і Джульєтті» і бурлескно — в «Сні літньої ночі»!

Зрозуміло, що Шекспір ніде не засуджує наших героїв за «надто» палкі почуття. Навпаки, автор підкреслює право закоханих на земне щастя. Адже саме в земному коханні розкрилася вся краса особистості, розвинулися кращі задатки, закладені Природою: воля і мужність, піднесеність думок і душевна цнотливість, людяність і природний розум. За ті всього п'ять днів вони нібито подорослішали на кілька років. Реальне життя дає більше для людської зрілості, ніж містичне самоспоглядання (згадаємо кохання Ромео до Розаліни).

Невипадково і те, що розсудливий і чемний Паріс теж гине в п'єсі. Він так і не зазнав усієї повноти щастя в житті. Шекспір ніби ще раз наголошує, що щасливий лише той, хто всіма силами душі прагне щастя.

Шекспір, як людина нової формації, доби Відрод-

ження, завжди залишався на боці активної, діяльної людини, а найвищу цінність вбачав у самому Житті, навіть якщо людині доводилося платити за земне щастя життям, як заплатили Ромео і Джульєтта.

Такий аналіз літературного твору, тобто побудований на фундаменті дослідження його сюжетики, драматургічної основи, дозволяє врахувати вікові ціннісні орієнтації учнів.

Б. Б. Шалагінов,
доцент Українського державного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова

«Вождь Червоношкірих» чи «Викуп Вождя Червоношкірих»!

Як на уроці по вивченню новели О'Генрі використати можливості порівняльного перекладу

7 клас

Мета уроку. Поглиблення знань учнів про тему і сюжет оповідання, про аналіз змісту твору за опорними запитаннями та схемами. Знайомство з елементами порівняльного перекладу художніх творів і підвищення мотивації щодо вивчення англійської мови.

Попереднє завдання. Дома учні мають ознайомитись із твором і опорними запитаннями до нього, знайти речення зі стислою характеристикою Е. Дорсета і пояснити її, а у класах, в яких вивчають англійську мову, перекласти назву твору на українську.

Оформлення уроку. Вчителеві необхідно мати репродукції з картин на теми біблійних оповідей про царя Ірода, Давида та Голіафа («Дитяча Біблія»).

Методична побудова уроку. В основі уроку — система опорних запитань і схем, за допомогою яких учитель має можливість залучити до активної роботи більшість учнів.

На початку уроку бажано з'ясувати, чим відрізняються зовнішній і внутрішній сюжети твору. (Зовнішній пов'язаний із діями героїв, їхніми вчинками, внутрішній — із мотивами, причинами дій і вчинків).

Потім хай учні висловлять свої враження від новели «Вождь Червоношкірих». Як правило, вони добре відчувають комізм ситуацій, змальованих у творі, внаслідок чого сприймають новелу як суто кумедну історію, в чому винні і перекладачі, і літературознавці. Проте, крім комічної лінії, пов'язаної перш за все з «іграми» Джонні і страхом його викрадачів, у новелі є і друга — драматична лінія, що дуже ретельно прихована від читача. Саме про цю — про драматичну лінію новели і йтиметься на нашому уроці-аналізі.

Хід уроку.

1. У чому полягає перший, або зовнішній сюжет?

(Учитель підсумовує найбільш влучні відповіді учнів).

Підсумок-синтез.

Зовнішній сюжет новели співпадає з розповіддю Сема про те, як він разом із своїм другом Біллом, перебуваючи в алабамському містечку Вершина, вирішив викрасти «єдиного сина одного з видних городян на прізвище Ебенезер Дорсет» з метою отримати від батька гроші за повернення сина, щоб на них «зайнятися перепродажем земельних ділянок у Західному Іллінойсі».

Після викрадення Джонні з'ясувалось, що хлопчисько зовсім не прагне повернутися до батька, який у свою чергу, не поспішає розшукувати сина і погоджуватись з умовами його викупу, висуває свої. До того ж і Джонні виявився настільки незвичайною і жорстокою у своїх іграх дитиною, що Білл, доросла людина, просто не витримує його товариства і, боючись збожеволіти від його знущань-забав, або, як він сам говорить, від «надприродних тортур» проганяє хлопчиська додому. Проте Джонні й не думає йти додому — він повертається до своїх викрадачів, тому що йому подобається в лісі більше, ніж у школі чи вдома.

Нарешті викрадачі отримали відповідь батька Джонні, який не тільки не злякався погрози злодіїв, що «ніколи не побачить свого сина», він не погодився давати за нього викуп, а навпаки,— ще й вимагає гроші у самих викрадачів!

Такий несподіваний крутий поворот сюжету точніше було б назвати зламом сюжету, що взагалі є дуже характерним художнім прийомом для О'Генрі. Сюжетна кінцівка новели — повернення вістря подій проти самих ініціаторів викрадення Джонні: викуп, на який вони розраховували на початку, самі повинні сплатити батькові хлопчиська і бігти з міста наввипередки.

Ось такий незвичайний вигляд має зовнішній сюжет новели «Вождь Червоношкірих», що дуже нагадує траєкторію польоту бумеранга (див. ОС-1).

2. Чому О'Генрі назвав свою новелу «Викуп Вождя Червоношкірих»?

(Учні, безумовно, помітять, що в перекладах і Н. Дарузес (російською мовою) і Ю. Іванова (українською) оригінальна назва твору змінена перекладачами на «Вождь Червоношкірих», а чому саме, ніяких пояснень ані в методичних, ані в літературознавчих роботах немає. Тому аналіз новели бажано почати з пояснення саме цього).

Підсумок-синтез.

Відповідь на це запитання начебто проста, бо темою новели О'Генрі є викуп, що призначають викрадачі Джонні його батькові за повернення сина, розраховуючи на батьківські почуття, або «чадолюбство» старого Дорсета. Злам сюжету — несподівана і приголомшуюча викрадачів «контрпропозиція» Е. Дорсета щодо нових умов викупу хлопчиська — спрямовує увагу читача на моральні причини, мотиви такого рішення батька, що змушує нас звернутися до внутрішнього сюжету. Але до нього ми наближаємося поступово, крізь тему «покарання зла» — зображення жорстоких ігор Джонні, які врешті-решт примусили Білла відмовитися від своєї частки викупу.

(Тут можна запропонувати учням пригадати біблійні легенди, в тому числі про Давида і Голіафа, в яких йдеться про покарання зла, а потім запропонувати співставити з тим «покаранням», що випало на долю викрадачів Джонні. Діти, як правило, симпатизують темі «покарання зла» і в переважній більшості